

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**La función de los héroes homéricos en el teatro griego
de la primera mitad del siglo XIX**

Autor: Lugo Mirón, Susana

Director: Isabel García Gálvez

Departamento de Filología Clásica y Árabe

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
A MODO DE PRÓLOGO	I
PRESENTACIÓN	III
SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN	XIII
CAPÍTULO I: EL TEATRO NEOHELÉNICO	1
ORÍGENES DEL TEATRO NEOHELÉNICO	1
PERÍODOS DEL TEATRO NEOHELÉNICO	11
1. <i>Creta (ss. XVI-XVII)</i>	13
2. <i>Egeo (ss. XVII- XVIII)</i>	29
3. <i>Heptáneso (ss. XVII – XVIII)</i>	44
4. <i>La Grecia de la primera mitad del s. XIX</i>	53
CAPÍTULO II: LA CUESTIÓN DEL TEATRO EN LA GRECIA MODERNA.....	75
EL TEATRO DE LA ILUSTRACIÓN GRIEGA	78
REPRESENTACIONES.....	81
1. <i>Marco griego</i>	84
2. <i>Heptáneso</i>	89
3. <i>Territorios de la diáspora</i>	92
3.1. Principados danubianos	93
3.2. Odessa	98
3.3. Constantinopla.....	104
4. <i>Compañías, actores, público</i>	108
REPERTORIO.....	110
1. <i>Temática e influencias</i>	110
2. <i>Obras originales, versiones y traducciones</i>	116
APÉNDICE: REPRESENTACIONES TEATRALES EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XIX	122
CAPÍTULO III: LA RECEPCIÓN DE LOS HÉROES HOMÉRICOS EN LA LITERATURA DECIMONÓNICA	129
ESTADO DE LA CUESTIÓN	131
1. <i>¿Quién es Homero?</i>	131
2. <i>Literatura homérica</i>	134
3. <i>La función de Homero como educador</i>	136
4. <i>La influencia de Homero en los géneros literarios</i>	138
5. <i>Algunas cuestiones de género: Mitos y Logos – Poesía y Prosa</i>	141

MITOS HOMÉRICOS: CLASIFICACIÓN Y FUNCIÓN.....	145
1. <i>Clasificación</i>	149
1.1. Los Olímpicos.....	150
1.2. Sagas heroicas.....	156
2. <i>Función del mito en Homero</i>	164
TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN DE HOMERO.....	168
1. <i>Época helenística</i>	170
2. <i>Bizancio</i>	173
3. <i>Occidente</i>	180
4. <i>Neohelenismo</i>	188
HOMERO EN LA LITERATURA DEL S. XIX.....	191
1. <i>Homero en la literatura occidental</i>	191
2. <i>Literatura neohelénica</i>	192

CAPÍTULO IV: LA FUNCIÓN DEL HÉROE HOMÉRICO EN LAS PRIMERAS OBRAS ORIGINALES DEL TEATRO NEOHELÉNICO..... 195

ATANASIOS KRISTÓPULOS.....	197
1. <i>Datos biográficos</i>	197
2. <i>Obra</i>	205
3. <i>Análisis de Δράμα Ηρωϊκόν</i>	218
APÉNDICE: EDICIONES DE LA OBRA TEATRAL <i>AQUILES</i>	268
ARGUIRIOS KARAVAS.....	271
1. <i>Datos biográficos</i>	271
2. <i>Obra</i>	278
3. <i>Análisis de Ο θάνατος του Έκτορος</i>	305
APÉNDICE: NOTAS TEATRALES EN EL PERIÓDICO <i>LE SPECTATEUR ORIENTAL</i>	332

CONCLUSIONES..... 335

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 345

1. <i>Literatura</i>	349
2. <i>Mito</i>	352
3. <i>Teatro</i>	354
4. <i>Fuentes</i>	361

INTRODUCCIÓN

A MODO DE PRÓLOGO

La idea de esta Tesis Doctoral se gesta ya desde los últimos años de mis estudios universitarios en los que las enseñanzas sobre mitología impartidas por el profesor M. Martínez Hernández jugaron un papel primordial a la hora de decidirme a profundizar en esta temática. A su vez, fundamental se conformó mi incursión en el mundo del nuevo helenismo a través de las clases de literatura y lengua de los profesores J.J. Batista Rodríguez, I. García Gálvez y A. Martínez Fernández, así como de los cursos y seminarios de especialización realizados en esos mismo años tanto en mi entorno universitario (lengua griega impartida por la profesora Teodora Polychrou en el Instituto Universitario de Idiomas; I y II *Jornadas de Literatura Neogriega*) como en otras universidades nacionales y extranjeras (III *Encuentro sobre Grecia*, en Granada; *Curso estival de la Universidad de Tesalónica*, en Grecia; *ΘΥΕΣΙΑ: Curso de verano de la Universidad de Atenas*, en Grecia y Beca Erasmus en la Universidad Jónica de Corfú, en Grecia).

Mi formación como filóloga clásica, por tanto, se vio enriquecida paralelamente con la profundización en los estudios de la lengua y la literatura

griegas modernas, lujo incuestionable para cualquier estudiante español a principios de la década de los noventa, lo cual determinaría concluyentemente mi posterior orientación investigadora, a la que tan acertadamente la Dra. Isabel García Gálvez supo dar entidad.

Una vez se decidió junto con la directora de la investigación el marco temporal en el que se encuadrarían mis estudios así como la sistematización de los mismos, comenzó una dilatada etapa de acopio de documentación al tiempo que de profundización en las diversas disciplinas que se requerían, esto es, perfeccionamiento de la lengua, de los conocimientos sobre el periodo en tanto a su historia, literatura, sociedad, teatro, etc. Todo ello me obligó a pasar largas temporadas en Grecia, circunstancia del todo necesaria dada la especialización del tema, hecho que me permitiría asimismo trabajar directamente con las fuentes y documentos, lo cual hizo posible que entre los escritores estudiados pudiera rescatar la obra y semblanza de un autor que hasta el momento había pasado desapercibido a los historiadores del teatro neohelénico. Y es aquí donde se mezcla lo fortuito y aventurero que en muchas ocasiones abrigan estos trabajos de investigación. En efecto, la simple mención del título de una obra teatral en uno de los manuales de referencia me puso en antecedentes e hizo que, tras perseverantes y casi detestivas pesquisas, llegara a recabar los sumamente dispersos datos sobre el escritor así como sus libros editados.

Si bien no es lugar aquí para historiar las muchas circunstancias que han acompañado esta labor de investigación, con numerosos momentos de esfuerzos vanos y algunos de alegría casi eufórica, no obstante querría hacer manifiesto que esta Tesis Doctoral ahora presentada es el resultado no sólo de un trabajo personal

y años de dedicación, sino también la confluencia de un cúmulo de vivencias y aprendizajes que de forma indeleble me acompañarán por siempre. En este largo camino he podido acrecentar mis conocimientos y saber, pero principalmente me ha servido para adquirir una serie de valores que me fueron descubriendo las personas que me han acompañado en este mi periplo, a las que debo mi más profundo agradecimiento.

PRESENTACIÓN

El trabajo que aquí presentamos pretende establecer las pautas de funcionamiento del mito clásico homérico, en un período y género concretos de la literatura neohelénica, como es el teatro de la primera mitad del siglo XIX. Resulta por lo tanto conveniente especificar desde un primer momento qué entendemos por teatro neohelénico y cómo hemos planteado abordar la problemática que plantea este género, tanto en las obras y autores seleccionados como en la elección del mito homérico, considerando que con la delimitación del corpus presentado podemos entresacar las líneas claves de nuestro planteamiento.

En este nuestro cometido partimos, en primer lugar, del análisis de un género literario concreto: el teatro. Nuestra aproximación a dicho género se realizará principalmente desde el enfoque filológico y literario, al considerar que nuestro análisis se centra en textos dramáticos de un periodo cronológico determinado, en cuya concepción como tal género literario al igual que en su composición como obra de creación literaria, tiene un gran peso la recepción de la tradición clásica desde la propia selección de temas y géneros. No obstante, y sin

afán de dar una impresión contradictoria, la cuestión de los orígenes del teatro neohelénico nos plantea otras perspectivas de gran interés para completar, o al menos, contrastar nuestro estudio. Ciertamente, nos da la impresión de tener en nuestras manos textos dramáticos compuestos para ser representados, es decir, para ser vistos e interpretados tal y como se constata en los minuciosos estudios sobre las representaciones formales de la época y que serán recogidos en un capítulo específico de nuestro trabajo. Así pues, con el objeto de integrar nuestro estudio en la multiplicidad de aspectos que un acercamiento al teatro exige, haremos referencia a las representaciones teatrales, los aspectos técnicos escenográficos, las circunstancias y el gusto manifestado por los espectadores, etc., dado que somos conscientes de que el objetivo primordial en la composición de estas piezas dramáticas lo ha constituido la posibilidad real de llevar a cabo su representación escénica y, a través de la escena, la reacción del público -su aceptación o rechazo, la imposición de gustos y temáticas- se convierte en un instrumento social capaz de otorgar una significación a la creación literaria y, concretamente, al género dramático.

Sin embargo, como ya hemos señalado, hemos centrado en esta ocasión el objetivo de nuestro análisis en el aspecto meramente literario, seleccionando obras originales de dramaturgos griegos; estudiando el argumento de las piezas teatrales, la caracterización psicológica de los personajes, el nivel de lengua utilizado por el autor, así como la profundidad de concepto, la densidad cultural y pluralidad de funciones, entre otros aspectos; y profundizando a continuación en su temática mitológica, para lo cual hemos seleccionado un aspecto concreto de la mitología griega antigua, aquel que representa la imagen de los héroes homéricos, su estudio

y recepción a través de la tradición culta en lengua griega, las influencias de la tradición clásica occidental que comienzan a hacer acto de presencia en la Europa oriental, el despertar de la toma de conciencia de la identidad nacional griega, y la función del género dramático en su incipiente literatura nacional, aspectos que abarca la aparición del teatro neohelénico en este periodo.

Así pues, al adentrarnos en la delimitación del objeto de estudio, podemos observar que existe una cuestión previa a la definición de teatro neohelénico, ya que si pretendemos definir el teatro neohelénico como la literatura teatral escrita en griego moderno, sería ésta una definición inapropiada ante la complejidad de aspectos que asume este tema.

En primer lugar, porque el término neohelénico puede prestarse a confusión en algunas ocasiones, debido a la dificultad existente a la hora de delimitar los periodos de división cronológica de las manifestaciones culturales y literarias de la dilatada historia de la nación -es decir, de la población- y de la lengua griegas. Ciertamente, las divisiones cronológicas de su acontecer al igual que las tentativas de periodización suelen aplicarse con mayor éxito en relación a los acontecimientos del devenir histórico, sin embargo, ante el desarrollo cultural o literario se observa una mayor dificultad y menor claridad, dado que los periodos de transición en los grandes cambios de la historia de Grecia nos hacen sospechar acertadamente que lo nuevo no irrumpe nunca de forma absoluta y brusca.

Puede decirse pues que en el marco de creación helénica, el límite entre el Medioevo y la época moderna (lo que equivale a decir en el marco de la Europa oriental, entre lo bizantino y lo neohelénico) independientemente del sector en que

se trate, no deja de ser un tema en el que aún disienten los estudiosos y resulta fácil encontrar diferentes propuestas a la división cronológica de la historia de Grecia (tardobizantino, postbizantino, protoneohelénico, etc.¹) que por supuesto, se aprecian también en la literatura². De hecho, todavía en estas últimas décadas precedentes a la llegada del nuevo siglo XXI, el problema de cuáles son los principios de la literatura neohelénica constituye aún hoy un interesante y peliagudo tema de debate en renombrados congresos y reuniones científicas, cuyos resultados se plasman a su vez en las publicaciones especializadas sobre el tema³.

Y en un segundo lugar, porque en lo que concierne al teatro en la Grecia moderna, los intentos de un riguroso estudio científico son verdaderamente recientes⁴ y en consecuencia aún escasos a la hora de abordar muchos de sus aspectos. Esto nos obliga a que muchas de las concepciones e ideas sobre la dramaturgia neohelénica se encuentren aún en continua revisión; así podemos observar cómo una de las principales cuestiones nace del mismo criterio con el

¹ Entre otros *vid.* N. Iorga, *Byzance après Byzance*, París, 1992, también en griego *To Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο*, Atenas, 1985, y E. Bibiku-Antoniadi, *Προβλήματα ιστορίας. Βυζαντινά, μεταβυζαντινά*, Atenas, 1996.

² Y. Kejayoglu, *Κρητική έκδοση της ιστορίας πρωχολέοντος. Θέματα υστεροβυζαντινής και μεταβυζαντινής λογοτεχνίας*, Tesalónica, 1978, y N. Tomadakis, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά. Φιλολογικά, ιστορικά και γλωσσικά μελέται, ανατυπούμενα μετά προσθηκών και πινακίων*, Atenas, 1978.

³ *Vid.* entre otros, las explicaciones que sobre el tema dieron los estudiosos Savvidis, Eideneier, Vitti, St. Alexiou y E. Kapsomenos en el II Congreso Internacional “Neograeca Medii Aevi” realizado en Venecia (7-10/11/1991), editadas posteriormente en N. M. Panayiotakis (ed.), *Origini della Letteratura Neograeca/ Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας I-II*, Venecia, 1993, t. I, pp. 37-73.

⁴ Los estudios de teatrología se han conformado cual disciplina independiente en la universidad griega durante la última década del s. XX, *cf.* Susana Lugo, “La teatrología en el ámbito de los estudios neogriegos”, Morfakidis, M.-García Gálvez, I. (eds.), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada, 1997, vol. II., pp. 185-193.

que concebimos el concepto de teatro griego, esto es, los criterios y el punto de vista con el que el estudioso se enfrenta a la noción de “teatro”.

En efecto, existen distintas teorías, podríamos señalar entre ellas las de algunos historiadores del teatro neohelénico que defienden la existencia y pervivencia del teatro en Bizancio así como de otros que, por el contrario, la niegan. Una cuestión semejante se produjo en sus inicios en torno a la ubicación del teatro cretense que no entraba dentro de los estudios de la dramática griega, llegando incluso a ponerse en duda la existencia de un teatro heptanesiota como tal⁵.

La realidad es que en la mayoría de los estudios realizados hasta el momento se ha investigado la cuestión desde un planteamiento filológico y en raras ocasiones se ha hecho alusión a su carácter de espectáculo, de expresión social o de representatividad.

De este modo, resulta fácil observar cómo la mayoría de los tratados que sobre teatro neohelénico existen (elaborados en su mayoría durante la primera mitad del siglo pasado) no cuentan con referencia alguna al teatro de sombras griego, el *karayiosi*⁶, representaciones que sabemos gozaron de una amplia

⁵ Vid. el análisis histórico que sobre los problemas en la investigación del teatro neohelénico publica W. Puchner en su libro *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Atenas, 1984, pp. 31-55.

⁶ Entre sus características especiales se encuentra el hecho de ser la única de todas las formas teatrales griegas que no han entrado en Grecia desde occidente. Vid. M. Morfakidis, *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada, 1999 y W. Puchner, “Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Atenas, 1988, pp. 411-418, entre las muchas publicaciones que existen en torno al tema.

aceptación de público⁷ especialmente durante la primera mitad del s. XX aunque su comienzo en Grecia datase de mucho tiempo antes⁸, como tampoco sucede con el teatro popular en general⁹.

Podemos destacar asimismo algunos aspectos que han permanecido en un segundo plano o acaso apenas se han tenido en cuenta con respecto al vasto mundo de los orígenes del teatro neohelénico, entre ellos mencionamos someramente: el teatro en lenguas extranjeras¹⁰ –que en muchas zonas impulsaría posteriormente la iniciativa de la actividad teatral griega primero con traducciones o versiones al griego y posteriormente con la aceptación de temáticas, modelos y la orientación del gusto dramático entre las comunidades de habla griega; el teatro escolar¹¹ –prodigioso instrumento educador, heredado de la tradición enciclopedista e ilustrada occidental y entroncado con la función social del teatro clásico; el religioso, su diferenciación con respecto al desarrollo de estas piezas teatrales en

⁷ Vid. W. Puchner, “Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα”, *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Atenas, 1984, pp. 259-272.

⁸ Vid. W. Puchner, “Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης”, *Νέα Εστία* 1367 (1984), pp. 791-793.

⁹ Vid. W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Atenas, 1989.

¹⁰ Vid. entre otros Spazis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Tesalónica, 1986; W. Puchner, “Ο Ρήγας και το Θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού”, *Ιστορικά... op. cit.*, pp. 109-119, además “Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό”, *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2000, pp. 157-227 y del mismo *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Atenas, 1999; A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.)*. Μία συγκριτική προσέγγιση, Atenas, 1993.

¹¹ Vid. Y. Ladoyianni, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και Κείμενα*, Atenas, 1998 y W. Puchner, “Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα” en *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 1997, pp. 17-76.

Europa occidental y la posibilidad de encontrar pasajes de lectura de tono dramático; o incluso la ópera¹², de gran aceptación en los países de neta preocupación nacionalista, como Alemania e Italia, naciones que se encuentran próximas a nuestro círculo de intercambios ideológicos e influencias literarias además de contar con una estructura nacional semejante, orientada a la formación de la unidad nacional.

Igualmente escasas son las fuentes de las que bebe la dramaturgia neohelénica; las críticas teatrales capaces de mostrarnos cómo se llevaban a escena dichas obras; la capacidad interpretativa de los actores; los decorados y demás aspectos de la escena, por lo que la investigación de tales aspectos realizada hasta el momento, debido en parte a la dificultad de pergeñar dichos datos o testimonios, ha sido bastante unilateral, si tenemos en cuenta que la verdadera base del teatro no la conforma sólo el texto sino la representación en sí.

Ahora bien, en las últimas décadas, tras la aparición de los estudios de teatrología en Grecia tan necesarios para aplicar con mayor rigor un acercamiento científico a esta disciplina así como los numerosos y diversos trabajos de investigación que han visto la luz en estos años, la delimitación conceptual del teatro neohelénico tiende a ser cada vez más unívoca¹³.

En efecto, aunque la idea historicista de continuidad del teatro antiguo a través del teatro bizantino es un tema a debate aún hoy, la realidad es que la falta

¹² Vid. N. Bakunakis, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*, Atenas, 1991, y también P. Mavromústakos, “Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)”, *Παράβασις* 1 (1995), pp. 147-192.

¹³ Vid. W. Puchner, “Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου” en su libro *Theatrum Mundi... op. cit.*, pp. 229-242.

de datos fehacientes con que confirmarlo muestra una reticencia a descubrir el panorama del teatro –literario, filológico o representado– en Bizancio. Esto, junto a los nuevos hallazgos en torno a la creación dramática en Grecia durante los siglos XVI-XVIII, sostiene la existencia de un teatro neohelénico insular en Creta, en el Egeo, en el Heptáneso durante dicha época, de modo que, cuando hablamos de teatro neohelénico, nos referimos al teatro que a partir del siglo XVI se ha escrito en lengua griega, ya sea original o adaptación, incluyendo tanto las zonas pertenecientes a la geografía de hablantes griegos como a la diáspora, afincada en su mayor parte en Occidente.

Como ya hemos apuntado inicialmente, nuestra propuesta pretende abordar estas cuestiones desde un enfoque filológico y literario, y desde este punto de vista, argumentaremos en torno a la problemática que presenta el teatro neohelénico de acuerdo con los datos que nos ofrecen las obras teatrales escritas de las que, hasta el momento, tenemos conocimiento. Pues la gran profusión de estudios y ediciones que están siendo tratados en la actualidad, así como los muchos datos y nuevas noticias que se recogen en los trabajos de investigación, en las labores de archivo y documentación, nos hace sin duda afirmar que la investigación en este terreno no se encuentra del todo acotada.

En la estructuración de nuestro estudio pueden contemplarse algunos aspectos que, pese a su carácter introductorio, nosotros consideramos necesarios para obtener una visión completa del complejo marco de desarrollo de la literatura neohelénica en que nos movemos. Hemos considerado pues acertado esbozar una breve exposición del devenir dramático en la Grecia moderna desde sus orígenes,

ss. XVI-XVIII y anteriormente, hasta el siglo que nos ocupa inclusive, el siglo XIX, con el fin de obtener una visión diacrónica que nos sirva para poder incorporar nuestro objeto de análisis a su marco histórico y literario y, a su vez, contribuya a ofrecer una visión más clara del mismo. Siendo asimismo de relevante interés para la comunidad hispanohablante dado que es la primera aproximación a una historia conjunta del teatro neohelénico en nuestra lengua.

En ella hacemos una periodización del haber teatral de la Grecia moderna de acuerdo con su marco geográfico, método sin duda pertinente dadas las circunstancias geo-políticas del helenismo, lo cual determinará de forma decisiva las condiciones socio-económicas que necesariamente acompañan al nacimiento y cultivo de este género. Esta estructuración nos permite, al mismo tiempo, dar muestra de la contribución de las literaturas regionales y sus influencias por parte de otras literaturas en la posterior construcción de la literatura nacional griega.

La cuestión del teatro en el periodo que nos ocupa, se complementa con una amplia exposición de la actividad representativa y un análisis de su repertorio con el fin de abarcar el estudio de esta dramaturgia en su más amplio significado como género y asimismo en su repercusión histórico-social.

En el marco de la relación con la literatura clásica en Occidente y en Bizancio, con el fin de acercarnos a las premisas y condiciones que llevaron a nuestros autores a elegir y recrear esta temática y en la idea de discernir el peso de la tradición en estos dos puntos opuestos de Europa, hemos hecho un somero seguimiento de la creación y la mitología homéricas a través de los siglos por

considerarlo condición imprescindible para alcanzar a comprender el carácter peculiar que adquieren estos personajes ancestrales en la cultura griega del helenismo moderno.

El aspecto teórico se adaptará al corpus seleccionado: las obras originales de mito homérico de la primera mitad del XIX. De entre las muchas piezas hemos seleccionado la del fanariota A. Jristópulos (1772-1847) escrita a principios del s. XIX en las hegemonías danubianas y la de A. Karavas (1805-1878), compuesta años después de las guerras de liberación en la zona del Egeo y que hasta el momento había pasado desapercibida a los estudiosos del teatro, principalmente por estar inspiradas ambas en el tema iliaco, lo que nos ha dado pie para vislumbrar la función del mito de Aquiles en la literatura neohelénica, en esta época y en este género, de cuya selección y función dramática salen numerosas conclusiones sobre las claves de funcionamiento del mito de la civilización griega.

La bibliografía que enmarca el trabajo presentado aparece subdividida en cuatro apartados temáticos con el fin no sólo de dar mayor homogeneidad sino asimismo de procurar una búsqueda y consulta más ágil y útil. Tres de ellos aúnan los trabajos que obedecen a los temas principales de nuestro estudio, esto es, la literatura, el mito y el teatro, mientras que en el cuarto apartado se recogen las fuentes y monográficos específicos de nuestros autores.

Somos conscientes que es este un campo abierto en el que queremos aportar nuestra investigación aunando la recepción de aspectos tan importantes como tema, mito y género teatral, en el marco de la filología clásica, en Occidente

y Bizancio, en las literaturas modernas y, concretamente, en el sugerente caso de la continuidad de la tradición griega en lengua griega dentro de la literatura neohelénica.

SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN

La transcripción de los nombres y términos griegos al castellano es un tema que hasta hoy día no ha dejado de suscitar problemas entre los especialistas, ya que pese a existir un sistema único internacional especialmente en lo relacionado con topónimos y antropónimos, este no es aceptable para el uso del investigador, lingüista, filólogo, historiador o traductor, de ahí los muchos trabajos que los estudiosos hispanohablantes han publicado en torno a la transcripción del griego moderno, en la idea de adoptar un sistema unificado para nuestra lengua española.

Por un lado nos encontramos las teorías que basándose en la perspectiva histórica, aplican un sistema de transcripción para aquellos términos que han acuñado el alfabeto latino en su paso del griego antiguo al latín¹⁴. Otro sistema de carácter más bien técnico para las equivalencias entre el alfabeto latino y griego es el utilizado entre los traductores oficiales e instituciones, como puedan ser las bibliotecas y organismos de la Unión Europea, que aplica no obstante la

¹⁴ Entre los primeros trabajos tenemos el de M. Fernández Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, 1969², que sin duda ha inspirado (aunque difiere en algunos aspectos) el reciente trabajo de J. Vicuña-L. Sanz de Almarza, *Diccionario de los nombres propios griegos, debidamente acentuados en español*, Madrid, 1998.

trasliteración de los términos¹⁵. Mas el gran problema se suscita a la hora de adoptar un modo único de transcripción para aquellos topónimos y antropónimos que por aparecer a partir del periodo medieval y moderno no han pasado a través del latín¹⁶, para lo cual los especialistas de estos periodos, bizantinistas y neohelenistas, han optado en general por un sistema de transcripción fonética¹⁷, método que si bien aceptado por todos adolece aún de consenso¹⁸.

En el presente estudio hemos seguido básicamente las normas aconsejadas por ellos, esto es, una transcripción de los sonidos del griego hablado adaptada al sistema fonético del español estandar, aunque hemos preferido mantener la grafía “k” en todos los casos de oclusiva sorda y asimismo la “z” para los de interdental

¹⁵ M. A. Navarrete, “Nueces griegas (I)”, *Puntoycoma* 23 (febrero 1994), pp. 5-6 y P. Álvarez-M.A. Navarrete, “Sobre la transcripción del griego. Algunos aspectos del problema con especial referencia al español”, *Terminologie et Traduction* 1 (1992), pp. 99-112, así como R. Bermejo López-Muñiz, “A favor de una transliteración común para el griego impreso”, en M. Morfakidis-I. García Gálvez (eds.), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada, 1997, vol. I, pp. 187-191.

¹⁶ J.M. Egea, “Notas para la transcripción de nombres propios griegos de época postclásica y moderna”, *Veleia* 8-9 (1991-92), pp. 467-482, y del mismo “La transcripción al castellano de los nombres propios griegos actuales” en M. Morfakidis-I. García Gálvez (eds.), *Estudios Neogriegos en España... op. cit.*, vol. I, pp. 171-180.

¹⁷ Cuestión ampliamente tratada en el I Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica acontecido en Granada el año 1996, de lo que dan muestra las diversas intervenciones que han quedado recogidas en sus actas así como la mesa redonda donde se discutió la problemática.

¹⁸ P. Bádenas de la Peña, “La transcripción del griego moderno al español” en *Revista española de lingüística* 14.2 (1984), pp. 271-289 y también en *Cervantes* 1 (1986), pp. 121-129. De sumo interés es asimismo el análisis del sistema fonemático de ambas lenguas y las propuestas de transcripción de E. Danelis, “Notas sobre la fonética del griego moderno, I. Silbantes y grupos de oclusiva y silbante”, *Erytheia* 9.1 (1988), pp. 167-175 y “Notas sobre la fonética del griego moderno, II. Oclusivas y fricativas”, *Erytheia* 10.1 (1989), pp. 177-184. Además *vid.* la introducción de Goyita Núñez en su traducción del libro de Linos Politis, *Historia de la Literatura Griega Moderna*, Madrid, 1994, pp. 13-15.

sorda, incluso cuando precede a las vocales “e” “i”, por considerar que de este modo queda patente su origen extranjero en la lengua española al tiempo que facilita al lector una mejor conversión al término original en griego. Esto hace que a diferencia de lo utilizado por muchos de los estudiosos, no recurramos a la grafía española “z” para representar la silbante sonora del griego, sin grafía propia en español por tratarse de un alófono, de modo que la “ζ” la transcribiremos por silbante, primeramente para no interferir en el uso que ya hemos especificado daremos a la grafía española de la interdental sorda, y en segundo lugar porque fonéticamente se nos muestran más parecidos. A su vez, la fricativa palatal sonora aparecerá siempre transcrita bajo la grafía “y”, seguida de la vocal que la suceda.

Asimismo, hemos conservado la forma tradicional de algunos términos y topónimos ya consagrados en lengua castellana. Todos los nombres de autores y estudiosos aparecen en su forma transcrita, y de este mismo modo se encuentran en las entradas de la bibliografía, aunque allí se añade además su forma griega. Los títulos de los libros, los artículos así como las revistas de procedencia extranjera se han mantenido en su registro original, incluso aquellos textos o títulos que fueron escritos con el sistema multiacentual griego.

CAPÍTULO I
EL TEATRO NEOHELÉNICO

ORÍGENES DEL TEATRO NEOHELÉNICO

Al abordar la cuestión del teatro neohelénico resulta imprescindible analizar algunos aspectos relativos a la historia de la documentación escrita en griego, ya sea literaria o no literaria, lo que en terminología especializada se entiende como ελληνική γραμματολογία¹⁹. En los problemas derivados de la extensión cronológica y cuantiosa de dicha documentación, debemos insertar también la literatura dramática en lengua griega. Podemos esbozar sucintamente algunos temas derivados de esta problemática. En primer lugar, la tradición culta en lengua griega, heredera de la civilización bizantina y fiel al concepto de MIMESIS de la tradición, ha dejado numerosas manifestaciones de una continuidad literaria, en cuanto a géneros, temáticas y estilos que han quedado patentes a lo largo del sistema educativo griego. En efecto, la civilización bizantina ha sido el puente de unión entre el mundo antiguo y la Europa medieval, así como entre la Antigüedad grecorromana y la era moderna, consiguiendo, por una parte, mantener la tradición dramática en

¹⁹ Se denomina así a la ciencia que estudia la totalidad de los testimonios escritos en griego desde el punto de vista histórico y estético. Si bien en muchos casos viene a ser sinónimo de literatura (λογοτεχνία), no obstante este término abarca la generalidad de las fuentes escritas, epistolografía, filosofía, historia, etc., esto es, no sólo aquellas que fueron concebidas con un objetivo artístico

lengua griega con la designación del corpus de autores clásicos analizados y estudiados a lo largo de los siglos²⁰, si bien desde un punto de vista erudito en el que se comprende el ejercicio de la gramática, la lexicografía, la retórica, la filología, etc²¹. Sin embargo, en lo que respecta a la representación teatral las noticias que tenemos son contradictorias. Si bien sabemos que el teatro antiguo constituía una manifestación de la religión pagana y que Bizancio como tal se constituye en el Imperio romano-cristiano de Oriente, es cierto que las manifestaciones teatrales o parateatrales que sabemos existían en la sociedad bizantina de los primeros siglos²², constituyen una extañeza a partir del periodo bizantino medio y abren una supuesta discontinuidad en la práctica dramática de la civilización bizantina, que durante el periodo de las dominaciones latina y turca –o periodo postbizantino– retomará con

²⁰ Los tragediógrafos clásicos Esquilo, Sófocles y Eurípides e igualmente otros menores, así como los comediógrafos Aristófanes y Menandro entre otros, siguen leyéndose y copiándose en los colegios y universidades durante todo el periodo bizantino, cf. J. Irmscher, “Warum die Byzantiner altgriechische Dramatiker lasen”, *Philologus* 125 (1981), pp. 236-239, y del mismo “Antikes Drama in Byzanz”, en *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit*, Berlín, 1973, pp. 227-237.

²¹ Como es sabido, tras el eclipse del drama antiguo y sus representaciones, los textos se mantuvieron principalmente cual testimonio erudito y literario dentro de los círculos cultos de la época bizantina. Pero no sólo los textos de las tragedias antiguas ocuparán a los eruditos bizantinos, pues asimismo existe interés por el conocimiento teórico y técnico, a juzgar por los escritos de Tsetses, *Περί τραγικής ποιήσεως*; Eustaquio de Tesalónica, *Περί υποκρίσεως* y el posiblemente escrito por Psellos *Περί τραγωδίας*, cf. Anónimo (Michele Psello), *La tragedia greca*. Edizione critica, traduzione e commento di Franca Perusino, Urbino, 1993, además de W. Puchner, “Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού”, en *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 1999, pp. 31-89, asimismo patente en el manejo de esta terminología por parte de los padres de la Iglesia, tema que analiza en su tesis doctoral I. Vivilakis, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, Atenas, 1996, consulta en versión electrónica en <http://thesis.ekt.gr/7936>.

²² Vid. M. Morfakidis, “El teatro profano en Bizancio: el Mimo”, *Erytheia* 6.2 (1985), pp. 205-219.

formas dramáticas populares de origen extranjero, tanto el teatro de sombras oriental como las incipientes formas dramáticas italianas.

El estudio de la continuidad del conjunto de los aspectos dramáticos en Bizancio y su transmisión hacia Occidente resulta pues un aspecto interesante, ciertamente, no sólo para la historia del teatro neohelénico sino para la concepción y evolución del teatro en Occidente, pues el teatro bizantino, esto es, el mantenimiento de los géneros dramáticos, constituiría el puente entre la concepción del teatro de la Antigüedad y los rudimentarios comienzos del teatro moderno en las iglesias cristianas medievales del Occidente europeo, mientras que en el ámbito griego, la reaparición del teatro neohelénico supuso el nexo de unión entre el teatro helenístico y romano junto a los primeros pasos del teatro de la Grecia moderna, recogidos en las expresiones del teatro cretense y heptanesiota de los ss. XVI-XVIII.

Los problemas derivados de la interpretación de los datos que dan fe de la vida teatral en Bizancio han derivado en hipótesis de difícil, si no imposible, demostración, por lo cual únicamente es posible moverse entre suposiciones y presunciones alejadas tanto de la afirmación drástica de la existencia de un teatro bizantino como de su negación²³. Quienes se niegan a defender la existencia de un teatro en Bizancio encuentran en la ausencia de datos y fuentes fehacientes las

²³ De gran ayuda resulta el extenso trabajo publicado por W. Puchner “Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο” en su libro *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία... op. cit.*, pp. 13-92, 397-416, 477-494, en el que se analizan las teorías vigentes relacionadas con la existencia o ausencia de teatro en Bizancio y en donde se incluye una amplísima bibliografía. Otro estudio del autor complementario al anterior “Το βυζαντινό «θέατρο». Ένας απολογισμός”, en *Τό θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Atenas, 1992, pp. 21-43. Recientemente también del mismo autor, “Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο” en su libro *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2001, pp. 15-93.

razones pertinentes para negar su existencia, o al menos se muestran cautelosos a la hora de afirmar lo contrario²⁴. Otros, por su parte, ciertamente instigados por la dificultad de concebir que el Imperio bizantino, con su gran riqueza cultural y su milenio de pervivencia, no contara con elementos de expresión dramática, se han afanado en demostrar la continuidad histórica del teatro en la cultura griega desde la antigüedad hasta la actualidad²⁵.

Puede afirmarse, no obstante, que la vida teatral en Bizancio careciera de semejanza con la de la Antigüedad, y probablemente esta sea la raíz del problema, dado que los diferentes estudiosos del tema, provenientes de diversos campos de investigación, es decir, bizantinólogos, musicólogos, historiadores, folcloristas, etc., no coinciden a la hora de ponerse de acuerdo en la definición o demarcación del objeto de estudio, ya que evidentemente nadie duda de la probable existencia

²⁴ Vid. K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, Munich, 1897², pp. 644 y 647, libro del que existe traducción revisada en griego: *Ίστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας, μεταφρασθεῖσα ὑπὸ Φ. Σωτηριάδου*, I-III, Atenas, 1897 (1974 r.). Asimismo, Vutieridis, *Ἡ ἀρχὴ τοῦ νεώτερου θεάτρου. Τα μυστήρια*, Atenas, 1925; K. Mitsakis, *Βυζαντινὴ ὑμνογραφία*, t. I, Tesalónica, 1971 (=Atenas, 1986), pp. 330-353; S. Baud-Bovy, "Le théâtre religieux. Byzance et l'Occident", *Ἑλληνικά* 28 (1975), pp. 328-349 y D. Nalpantis, "Τὸ βυζαντινὸ θέατρο", *Ἀρχαιολογία* 12 (1984), pp. 44-52, entre otros.

²⁵ Vid. referencias al respecto en K.N. Sazas, *Ίστορικόν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἧτοι εἰσαγωγή εἰς τὸ Κρητικὸν Θεάτρον*, Venecia, 1878 (=Atenas, 1979). Numerosos estudiosos griegos comparten esta tendencia, A. Papadópolos, *Τὸ θρησκευτικὸν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν*, Atenas, 1925; V. Cottas, *Le Théâtre à Byzance*, París, 1931; A. Solomós, *Ὁ ἅγιος Βάκχος ἢ ἄγνωστα χρόνια τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου. 300 π.Χ.-1600 μ.Χ.*, Atenas, 1987³; M. Ploritís, *Τὸ θέατρο στο Βυζάντιο*, Atenas, 1999; Vasilikí Tsiuni-Fatsi, *Ἐνα θρησκευτικὸ δρᾶμα για το Θεῖο Πάθος. Το ζήτημα του θρησκευτικοῦ θεάτρου στο Βυζάντιο*, Atenas, 2000, p. 79. Pero asimismo de otros países, G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dell' origini al secolo IX*, Londres, 1971²; A. Vogt, "Études sur le théâtre byzantin", *Byzantion* 6 (1931), pp. 37-74 y 623-640, entre otros muchos.

de formas de espectáculo dramáticas o representaciones, pero la técnica dramática y la creación escénica, ciertamente, fueron desapareciendo paulatinamente y la temática, el mito, se encontraba ya muy lejos de su función litúrgica o dramática al haberse convertido en un mero elemento de erudición.

En efecto, ya a partir de la época imperial o, en el entorno griego de la época protobizantina, la languidecente y degradada tragedia (pues aunque hay algunas nuevas creaciones, en su mayoría están destinadas esencialmente a la lectura) pierde popularidad ante la pujanza de otras nuevas formas dramáticas: el mimo y la pantomima²⁶. El cristianismo se constituirá en un elemento decisivo ya que, en su nuevo papel de guía espiritual, adoptará progresivamente un lugar preponderante en las distintas parcelas culturales y tanto es así que, en su afán por acabar con el paganismo²⁷, se convertirá en un censor ejemplar de las actividades

²⁶ Refiriéndonos a la tradición de este subgénero en la literatura griega, se sabe que del mimo bizantino no ha llegado hasta nosotros ningún texto, tan sólo se conservan algunos fragmentos de época imperial, que se pueden consultar en la versión castellana realizada por A. Melero Bellido y J.L. Navarro González en *Herodas, Mimiambos: Fragmentos mínicos. Partenio de Nicea: Sufrimientos de amor*, Madrid, 1981; así como un fragmento de un mimo originario de Siria cuya cronología se estima entre los siglos V-VI, vid. J. Link, *Die Geschichte der Schauspieler nach einem Syrischen Manuskript der Königlichen Bibliothek*, Berlín, 1904 y A. Vogt, "Études sur le théâtre byzantin", *art. cit.*, pp. 623-640. Sobre el tema en general del mimo griego, fundamental sigue siendo aún hoy el libro de H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheaters*, Bremen, 1972.

²⁷ Sobre la problemática socio-ideológica que provocó el cristianismo en la mentalidad pagana vid. las monografías de E. Dodds, *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, 1975; A. Momigliano (ed.), *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el s. IV*, Madrid, 1989 y E. Sánchez Salor, *Polémica entre cristianos y paganos a través de los textos. Problemas existenciales y problemas vivenciales*, Madrid, 1986. El tema fue asimismo tratado en una de las secciones del *Simposio Internacional sobre La Religión en el Mundo Griego* (Granada, 1992), cuyas actas se han editado en M. Morfakidis-M. Alganza Roldán (eds.), *La Religión en el Mundo Griego. De la Antigüedad a la Grecia Moderna*, Granada, 1997, especialmente pp. 129-160 y 209-220.

teatrales²⁸. De hecho, veremos progresivamente cómo se extinguen en primer lugar los concursos teatrales a lo largo del s. IV, al tiempo que se sustituyen por los juegos circenses; posteriormente, durante el reinado de Justiniano en el 526, se prohíbe lo poco que queda del ya agonizante teatro; y, más tarde, con las prohibiciones del Concilio de Trullo celebrado en Constantinopla en el año 692²⁹, incluso el mimo desaparece de las manifestaciones populares, lográndose encontrar, ya de forma muy alterada, tan sólo en el hipódromo³⁰, en el marco de un nuevo concepto de la fiesta y el fasto de índole meramente romano.

En Bizancio³¹, pues, no puede concebirse el teatro religioso, tal como se desarrolló o apareció este género en el medievo occidental, principalmente por razones teológicas y dogmáticas del sistema eclesiástico, bastante más estricto en lo que respecta al simbolismo, gestos y formas, condición indispensable para

²⁸ Vid. Ploritis, *op. cit.*, pp. 45-67. Sobre los cánones de los diferentes sínodos y la suerte del mimo a través del periodo bizantino en relación a las diferentes políticas llevadas a cabo por los emperadores, pp. 95-102. También W. Puchner, "Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht", *Maske und Kothurn* 29 (1983), pp. 311-317.

²⁹ El sínodo *Trullano* o *in Trullo*, conocido también como *Quinisexto*, ya que su objetivo era el de completar la obra del 5º y 6º sínodo de Constantinopla (552 y 680 d.C. respectivamente). Concurrieron a él sólo obispos orientales, por lo cual y debido al espíritu hostil que rebotaban los cánones contra las demás sedes, Occidente no los reconoció válidos legalmente. Cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. XIV, Madrid, 1912 (1991 r.), p. 1516.

³⁰ Vid. el estudio sobre la supervivencia del mimo después de estas prohibiciones publicado por F. Tinnefeld, "Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691)", *Βυζαντινά* 6 (1974), p. 321 y ss., en donde el estudioso llega a la conclusión de la no existencia de mimo con posterioridad a esta fecha.

³¹ Ya a partir de la época de la dinastía paleológica, cuando van penetrando con mayor fuerza las influencias occidentales.

permitir la libertad necesaria al desarrollo de la actividad teatral. Pues, si bien la liturgia ortodoxa de la Semana Santa y la Navidad presenta ciertos elementos para la representación, lo cierto es que estos elementos semidramáticos implícitos en los textos litúrgicos no llegaron nunca a adoptar una verdadera entidad teatral sino que se mantuvieron siempre inmersos en el marco de la liturgia eclesiástica³². Distinto desarrollo presentarán en la iglesia latina medieval occidental, donde paulatinamente llegarán a conformarse en representaciones eclesiásticas que posteriormente constituirían la base del drama litúrgico³³.

En ocasiones, la plausible dramatización literaria de determinados textos bizantinos manifiesta fundamentalmente en la forma dialogada en que han sido escritos, ha llevado a clasificarlos, bajo el modelo de desarrollo del teatro litúrgico en Occidente, como dramáticos, si bien es verdad que se hace difícil creer que estos llegaran a representarse alguna vez. Entre ellos destaca el poema

³² Sobre estas tradiciones y costumbres eclesiásticas en su desarrollo hacia la escenificación *vid.* W. Puchner, “Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου” en su libro *Ελληνική Θεατρολογία... op. cit.*, pp. 71-126, y también su reciente estudio “Το ιερό και το ευτράπελο στα ελληνικά λαϊκά δρώμενα” en *Theatrum Mundi... op. cit.*, pp. 15-29.

³³ Los primeros documentos que se conservan del teatro medieval son franceses, se remontan al año 1100 y están escritos en latín y francés vulgar. En España contamos con el *Auto de los Reyes Magos* de finales del s. XII o principios del XIII, una obra que trata del misterio del acto de la Navidad, en lengua castellana. Sobre el drama litúrgico en España *vid.* E. Castro (ed.), *Teatro Medieval I: El drama litúrgico*, Barcelona, 1997 y sobre la historia del espectáculo teatral en la Europa del Medioevo F. Doglio, *Teatro in Europa I*, Milán, 1982.

dialogado *Χριστός Πάσχων*³⁴, una amalgama de elementos cristianos y tragedia antigua³⁵ propios de los centones de la literatura bizantina, donde el autor mezcla versos de tragedias antiguas, mayormente de Eurípides y Esquilo, con pasajes de los Testamentos, los Evangelios Apócrifos y demás escritos religiosos. O el más reciente *Κύκλος των Παθών του Χριστού* (de finales del s. XIII o principios del XIV) originario de Chipre, que nos presenta una suerte de guión teatral dividido en diez actos a partir de los pasajes de las Santas Escrituras³⁶.

La conquista de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453 supuso el fin definitivo del Imperio bizantino. A partir de entonces el territorio cristiano fue progresivamente cayendo en manos de lo que luego llegaría a conocerse como el Imperio otomano. Como cabe suponer, durante los primeros siglos de sometimiento del helenismo al avance otomano fue notable el descenso de las actividades culturales e intelectuales y, por ende, también de la literatura. Tan sólo

³⁴ En Occidente es conocido mayormente como *Christus Patiens*, título bajo el que aparece en su primera edición (Roma, 1542) realizada por Antonius Bladus. Aún hoy día existen dudas sobre su paternidad y cronología, cf. el estudio preliminar a la edición crítica y su traducción francesa hecha por A. Tuilier, Grégoire de Nazianze, *La passion du Christ. Tragédie*, París, 1969, y también F. Trisoglio, *San Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens. Il problema dell' autenticità gregoriana del dramma*, Florencia, 1996. En español se puede consultar la traducción hecha del griego por I. Garzón Bosque en, Gregorio Nacianceno, *La Pasión de Cristo*. Introducción y notas de Francesco Trisoglio, Madrid, 1995².

³⁵ Vid. A. Melero, "Consideraciones literarias sobre *Christus Patiens*", en M. Morfakidis-M. Alganza Roldán (eds.), *La Religión... op. cit.*, pp. 195-208 y Puchner, "Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*", *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 120 (1993), pp. 93-143, también en griego "Χριστός Πάσχων και αρχαία τραγωδία", en su libro *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Atenas, 1995, pp. 13-50.

³⁶ Vid. un estudio monográfico dedicado al *Ciclo de la Pasión de Cristo* en W. Puchner, *Ιστορικά...* *op. cit.*, pp. 91-107.

en los territorios que todavía ocupaban desde 1204 los francos, y particularmente los venecianos, se mantiene una suerte de producción literaria en lengua griega, principalmente en las islas de Chipre, Creta, Rodas y el Heptáneso.

En una de estas islas, en Creta, se experimenta un florecimiento generalizado de la actividad intelectual durante los siglos XVI y XVII. Es entonces cuando podemos situar el primer periodo del movimiento teatral de la Grecia moderna. Recibirá éste las influencias del teatro occidental y, en concreto, del procedente de Italia, dado que, además de la cercanía geográfica existente entre los dos pueblos y la gran emigración de cretenses a la península itálica, no hay que olvidar que la isla se encontraba bajo soberanía veneciana desde principios del siglo XIII y los intercambios culturales constatados en aquella sociedad criolla asentada en las islas y con fuertes vínculos con la metrópoli serían, por consiguiente, de esperar.

Hemos de recordar que durante estos siglos el único teatro existente en Europa era el inglés, el español y el italiano, pues en los demás pueblos o lenguas, entre las que se encontraba el griego, el teatro iniciaba su andadura. Y si bien el teatro surgido en Italia no había alcanzado el desarrollo y esplendor que experimentaría en España e Inglaterra, estos países se encontraban demasiado lejos para importar su teatro a Grecia.

La herencia de este primer teatro en lengua griega vernácula, el primer teatro neohelénico, nacido en territorio cretense durante el siglo XVII se mantendrá a lo largo de todo el siglo XVIII tanto en el teatro religioso del Egeo y las Cícladas como en el heptanesiota. Su radio de acción, sin embargo, no llegaría a alcanzar al teatro surgido a principios del siglo XIX, el cual no estaba realmente preparado para recibir la tradición neoclasicista de la dramaturgia renacentista y

barroca, tanto por la extrañeza del uso regional del dialecto vernáculo en los círculos intelectuales fanariotas como por la actitud ético-patriótica y nacionalista de este teatro de los albores del siglo XIX, el cual, considerando establecer un marco de unión con la tradición dramática griega, dirigirá su atención hacia la tragedia griega antigua, de la mano asimismo de los clásicos europeos franceses e italianos y, posteriormente, de los ecos del teatro de Shakespeare.

Como hemos podido constatar con lo hasta ahora expuesto, el teatro neohelénico tendría sus orígenes, pues, en el teatro europeo, en el teatro que surge en Occidente tras la emancipación del drama litúrgico de la iglesia medieval, el cual fue evolucionando hasta conformarse en teatro vernáculo de cada nación. Y al igual que este tan sólo sería producto, a su vez, del teatro griego antiguo en la medida en que la técnica dramática europea ancla sus raíces en dicha Antigüedad³⁷, pues si bien no se puede negar que en las primeras obras teatrales de la Grecia moderna nos encontramos a menudo con elementos y referentes de la Grecia clásica³⁸, se aprecia, no obstante, un enfoque humanístico que muestra su dependencia de los

³⁷ Vid. Adrados, “Del teatro greco-latino al medieval y moderno”, *Atlántida*, vol. II, 8 (oct-dic. 1991), pp. 416-420, ahora también en su libro, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999, pp. 253-263. Para un estudio específico en torno al conocimiento del teatro antiguo por parte del dramaturgo cretense Jortatsis vid. A. Markomijelaki, “«Λόγικα και Ρητορικά και Umanità κατέχω...»: Η αρχαιομάθεια του Κρητικού ποιητή του 16^{ου} αιώνα Γεωργίου Χορτάτση”, *Κρητολογικά* 13 (1997), pp. 121-130.

³⁸ Vid. M.D. Maeso Fernández, “Pervivencias del teatro greco-romano en la comedia cretense”, *Πιο κοντά στην Ελλάδα /Más cerca de Grecia* 11 (1996), pp. 81-92. Asimismo, entre los entremeses conservados de esta dramaturgia cretense, encontramos aquellos que recrean amores mitológicos o episodios de la guerra de Troya, vid. E. Jasapi-Jristodulu, *Η αρχαιοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Atenas, (tesis doctoral inédita), 1997.

movimientos culturales occidentales³⁹. En palabras de P. Panayiotunis “en el teatro neohelénico los griegos vienen a ser alumnos de sus alumnos”⁴⁰. De esta forma logramos situar al teatro neohelénico en el conjunto de las piezas que constituyen el teatro europeo en su evolución histórica.

PERÍODOS DEL TEATRO NEOHELÉNICO

El teatro neohelénico así como el conjunto de la literatura griega plantean problemas de periodización, así como existen igualmente problemas de definición geográfica del ámbito griego, relacionados ambos de forma estrecha con la historia de la nación griega. Al hablar pues de Grecia, lo que influyó sobremanera a la hora de crear las condiciones necesarias para el cultivo de las artes durante los primeros años de la época moderna, y en concreto de la literatura, fue sin duda, la extensión del dominio invasor turco, dado que el carácter represivo de sus gobernantes unido a las continuas luchas y las pésimas condiciones de vida a las que se veía sometida la población cristiana, imposibilitaba el cultivo de la expresión artística.

³⁹ Cf. St. Alexíu, “Η κρητική λογοτεχνία και η αρχαιότητα” en su libro *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Atenas, 1985, pp. 32-41.

⁴⁰ Cf. P.N. Panayiotunis, *Επίτομη Ιστορία Νεοελληνικού Θεάτρου*, Atenas, 1993, p. 8.

Al igual que el nacimiento del arte precisa unas condiciones de expresión idóneas, también la literatura en la Grecia moderna encontró posibilidades de desarrollo y florecimiento en aquellas zonas no sometidas al dominio turco o donde la presencia de este era menos severa. Así pues, en la secuenciación diacrónica del teatro neohelénico observamos cómo la datación cronológica se encuentra intrínsecamente relacionada con la ubicación geográfica, esquema que también nosotros vamos a reflejar de forma esquemática en nuestro estudio.

Consideramos necesario, asimismo, hacer referencia a las condiciones externas que posibilitaron la aparición del género en ese momento y lugar determinados, porque en el caso concreto del teatro, necesitado de su función social a través de la representación o la recitación, tanto su aparición como sus características propias distintivas vienen ciertamente impulsadas por el entorno socio-político que lo ampara⁴¹.

⁴¹ Sobre los datos relacionados con la historia de Grecia *vid.* *Ίστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, t. X-XIII, Atenas, 1975. Manuales sobre la historia del teatro neogriego *vid.* N. Láskaris, *Ίστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου*, Atenas, I-II, 1938-39.; Sideris, *Ίστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου 1794-1908*, Atenas, t. I (1974-1908) 1990², t. II.1, 1999; M. Valsas, *Τό Νεοελληνικό Θέατρο ἀπό τό 1453 ἕως τό 1900*, Atenas, 1994.

1. Creta (ss. XVI-XVII)

La conquista de la isla de Creta por los venecianos a inicios del siglo XIII y la estabilidad de su dominio sobre la posesión insular durante cuatro siglos⁴², perseverado por las características estratégicas y comerciales que la Serenísima otorgara a tan importante punto estratégico capaz de acordonar el paso de mercancías en el Archipiélago al igual que la distribución de víveres entre Oriente y Occidente, habría de suponer para los cretenses un punto de fusión de la cultura occidental y la bizantina. Fueron, no obstante, numerosos los conatos de rebelión por parte de los naturales cretenses contra la soberanía extranjera, mas con el pasar de los siglos la convivencia entre cretenses y venecianos, entre griegos y latinos, entre católicos y ortodoxos, se fue apaciguando otorgando entonces a la isla la posibilidad de desplegar un desarrollo comercial y económico propios.

La sociedad cretense de estos siglos⁴³, como también ocurría en la sociedad occidental, empezó a experimentar la decadencia del feudalismo a causa, entre otras cosas, de las grandes deudas de nobles y terratenientes, quienes se vieron obligados a vender, traspasar o repartir sus extensas posesiones, dejando a un gran número de estos campesinos en la pobreza. La desintegración del sistema feudal

⁴² Vid. Teresa Sempere, “Presencia veneciana en Creta”, *Πιο κοντά στην Ελλάδα*, *op. cit.*, pp. 27-38. Una visión muy completa la encontramos en N. Panayiotakis (ed.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός* I-II, Heraklio, 1988. Asimismo interesante es el artículo de D. Holton, “The Cretan Renaissance” en D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge, 1991, pp. 1-16, libro del que existe edición revisada en griego, *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Iraklio, 1999².

⁴³ Vid. el estudio sobre la sociedad cretense en los últimos siglos de dominación veneciana editado por St. Alexíu en 1954 y ahora en su libro *Η κρητική λογοτεχνία... op. cit.*, pp. 45-78, así como el estudio de Jrisa Maltesu, “The historical and social context” en D. Holton (ed.), *Literature and society...*, *op. cit.*, pp. 17-46.

obligó a muchos a dejar el campo y a dirigirse a las ciudades, Candía, Canea, Rétimno, Sitía, cual centros de los cuatro distritos administrativos, serán el destino elegido por muchos en su busca de una vida más fácil, también para los campesinos, a los que las autoridades venecianas obligaban a pagar gravosos impuestos feudales así como a prestar servicios en las galeras y fortalezas. En la sociedad cretense encontramos distintos estatus o clases sociales: la nobleza veneciana (*nobili Veneti*), colonos o hijos de colonos y católicos, es decir, los descendientes de las antiguas familias que había enviado Venecia a Creta tras su conquista en el s. XIII, quienes mantenían en sus manos la mayor parte de las tierras; la nobleza cretense (*nobili Cretensi*), que doblaba en número a los anteriores pero eran considerados como una aristocracia de segunda categoría y, bien poseían feudos, bien se dedicaban al comercio; la clase burguesa (*cittadini*), en su mayoría comerciantes o artesanos, pero también empleados públicos, notarios, artistas, abogados y doctores; y el pueblo llano (*plebe*) que ocupaban principalmente las profesiones de marineros y campesinos (*contadini*), divididos a su vez, en “no registrados” (*ágrafi*), hombres libres (*franchi*) y *paroiki* (*villani, parici*).

Los griegos propiamente dichos pertenecían a las dos últimas clases, sin embargo, el proceso de helenización fue rápido tanto entre los colonos como entre la nobleza cretense, iniciándose principalmente en el uso y aprendizaje de la

lengua griega del lugar⁴⁴. En cambio, la próspera clase media dedicada al comercio y a los oficios liberales así como la nobleza cretense, adoptando claramente las costumbres italianas, desarrollan su formación en italiano y sus estudios en Padua y no pierden el contacto con la metrópoli Venecia, de donde asumen todo tipo de innovaciones, entre las cuales se encuentran las literarias.

Los fuertes lazos con la península itálica tienen como consecuencia primordial en esta época la introducción del humanismo y el renacimiento italianos en territorio de habla griega. Así pues los cretenses, herederos de una rica tradición artística e intelectual, asimilaron y dieron nueva forma a las influencias extranjeras, introduciendo en la tradición bizantina los préstamos culturales que llegaron del Renacimiento occidental. En la tradición poética existente en la isla, basada en la tradición oral de los versificadores nativos⁴⁵, fue penetrando progresivamente el gusto por los motivos y las formas de la cultura occidental, enriqueciéndose con nuevos elementos, todo lo cual posibilitó la aparición del movimiento renacentista occidental, italiano, en la tradición griega y con él, la nueva concepción y valoración del mundo de este nuevo y viejo pensamiento.

Para este movimiento el hombre constituye el eje central de la creación artística. Un hombre inmerso en un nuevo equilibrio vital, y la literatura, como es natural, se hace eco de dichos cambios.

⁴⁴ La helenización de los venecianos es un hecho que señalan también muchos de los viajeros extranjeros que pasaron por la isla durante este periodo: Enrique Castela (1600), Hans Schürp (1498), Melchior Sendlitz (1556), entre otros.

⁴⁵ Cf. I. García Gálvez, "Métrica neogriega y poesía oral", *Erytheia* 19 (1998), pp. 163-191 y N. Vayenás, "Αρχείο Νεοελληνικής Μετρικής", *Μαντατοφόρος* 32 (dic. 1990), pp. 70-71 así como el libro N. Vayenás (ed.), *Νεοελληνικά μετρικά*, Retimno, 1991.

La vida literaria, pues, organizada a semejanza de la italiana, precisaba de ciertas asociaciones denominadas *Academias*⁴⁶, fundadas en los grandes centros urbanos de Creta, donde se respiraba un ambiente culto y refinado, aportando las condiciones necesarias para la creación y representación de obras teatrales, al gusto italiano.

Al desequilibrio renacentista sobreviene la inseguridad de un mundo que se apaga, donde la posibilidad de otras formas de vida, el choque entre el ser y el parecer y la fugacidad de la vida y la verdad hace que los escritores insistan en la temática relativa al implacable curso del tiempo, la muerte o la inconstancia del azar, obligándolos a esa angustiosa búsqueda de lo nuevo, a una suerte de extrema perfección, al excentricismo y afectación de la lengua literaria en la que se habrían de convertir las lenguas vernáculas o dialectos.

El artista indaga en la forma de mayor expresividad al exponer esta situación intensificando de este modo su eficacia. Sabido es que en literatura, un medio idóneo con que presentar tales sentimientos es el teatro, órgano a su vez de expiación moral y de lucha contra el mal o el pecado, deudor de la política religiosa de la Contrarreforma europea.

⁴⁶ La *Accademia dei Vivi* fue fundada en Rétimno por Francesco Barotti el año 1561, la *Accademia degli Stravaganti* en Candía en torno a 1590, o tal vez mucho antes como sostiene el estudioso M. Maylender, y la de los *Sterili* en Canea en 1632. Sobre el tema de las academias cretenses y las personas relacionadas con ellas resultan de sumo interés los artículos de N. M. Panayiotakis “*Ἰταλικὲς Ἀκαδημίαι καὶ Θέατρο. Οἱ Stravaganti τοῦ Χάνδακα*” y “*Ο Francesco Barozzi καὶ ἡ Ἀκαδημία τῶν Vivi τοῦ Ρεθύμνου*”, reeditados ahora en el tomo recopilatorio *Κρητικὸ θέατρο. Μελέτες*, Atenas, 1998, pp. 11-64 y 65-90 respectivamente.

En este contexto comienza en lengua y territorios griegos la creación y representación dramáticas desde finales del s. XVI, si bien su desarrollo queda restringido sólo al marco insular cretense y a las regiones en contacto estrecho. Ciertamente, la aparición de la *Ερωφίλη* de Yeoryios Jortatsis a inicios del siglo XVII⁴⁷, tragedia con un lenguaje poético elaborado y de elevado nivel dramático superando con mucho al modelo original en que se inspiró, nos lleva a pensar en la existencia previa en la isla de alguna forma de organización teatral capaz de permitir a la población local familiarizarse con este arte y de elaborar, a su vez, creaciones de tal grado de madurez. No obstante, las informaciones que hasta el momento se han obtenido sobre los inicios de esta literatura dramática en Creta son ciertamente escasas y en su mayor parte han sido extraídas de testimonios de la época ciertamente heterogéneos.

Así, pese a no haberse salvado ningún ejemplar de la tragedia compuesta por el cretense Ioannis Kassimatis (ca.1527-1571) se conserva el permiso de publicación que fue concedido por la censura veneciana en 1574, años después de

⁴⁷ Cf. O. Omatos Sáenz, “*Ερωφίλη*, primera obra dramática del teatro neohelénico”, *Erytheia*, 10.1 (1989), pp. 113-131, y también A. Aguilera Vita, “Cuatro fragmentos de *Erofili* (Notas de un texto cretense del siglo XVII)”, *Cervantes* 2-3 (1987-1988), pp. 168-185, cuya traducción de la obra, aún inedita, fue presentada en la Universidad de Granada como Memoria de Licenciatura el año 1986.

su muerte⁴⁸. Esta tragedia, posiblemente escrita en italiano, griego o tal vez latín, es sin duda la primera obra dramática escrita por un autor cretense de la que se tenga conocimiento hasta el momento⁴⁹. Sin embargo, la importancia de este autor en la historia del teatro cretense radica principalmente en el enriquecedor bagaje cultural adquirido tras su estancia en Ferrara, ciudad que en aquella época disfrutaba de una significativa actividad teatral.

Encontramos una segunda fuente de información en un manuscrito del Museo Cívico Correr de Venecia, en donde aparece un catálogo de las Academias de Venecia así como de sus regiones compuesto en el s. XVIII por Pietro Gradenigo (1695-1776)⁵⁰ y en cuyo apartado sobre la Academia de los *Stravaganti* en Candía, al describir a uno de sus miembros, Giovanni Aquila (o dall' Aquila), señala su maestría en el arte de recitar dramas añadiendo que era ésta una actividad a la que se dedicaban muchas veces en dicha sede⁵¹, lo cual es indicativo

⁴⁸ Cf. N.M. Panayiotakis, “Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο”, *Αριάδνη* 1 (1983), pp. 86-102, y ahora en el libro *Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, pp. 124-140. Si bien es esta la primera obra escrita por un escritor natural de la isla de Creta, no obstante, la primera edición conservada de un drama escrito por cretense es *Fedra* (1578) de Frankiskos Botsa, escrita en italiano en 1575, según cuenta el propio autor, cf. Puchner, *Μελετήματα θεάτρον. Το Κρητικό θέατρο*, Atenas, 1991, pp. 523-533, así como Y.Z. Soras, *Μία ιταλική τραγωδία κρητὸς συγγραφέως, ἡ Fedra τοῦ Francesco Bozza*, Atenas, 1972. El neohelenista italiano Cristiano Luciani ha editado la obra junto con una amplia e interesante introducción, *Francesco Bozza. Fedra*. A cura di Cristiano Luciani, Manziana (Roma), 1996.

⁴⁹ La primera obra dramática de época moderna escrita por un griego es la comedia humanista *Νέαυρα* (1475) de Dimitrios Mosjos, representada en Mantua en la corte de Ludovico de Gonzaga y compuesta a imitación de la comedia antigua. Se edita muy posteriormente, en el siglo XIX, cf. Valsas, *Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο...*, *op. cit.*, p. 57-78 y Puchner, *Theatrum Mundi...* *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ Cf. Panayiotakis, *Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, pp. 152-155.

⁵¹ “*infatti assai franco et erudito sempre compariva nel discorrere e perorare, si anche nel recitare opere e drammi, che per esercizio onorato spesse volte si facevano nella sede degli Estravaganti*”, *ibidem*, p. 153.

de la importancia que tuvieron estos centros literarios y culturales en la consolidación de una vida teatral más o menos estable y en la creación, por tanto, de las condiciones favorables capaces de generar la composición de obras dramáticas y de representaciones también fuera de sus puertas.

Esto queda patente no sólo en la producción posterior que ha quedado y que debe ser ínfima en relación con lo que tuvo que producirse entonces, sino también en testimonios como el de Ioannis Papadópolos, refugiado cretense en Padua, en cuyas memorias inéditas (1696) redactadas en italiano, entre otras muchas e interesantes informaciones sobre la vida en la ciudad de Candía durante la primera mitad del s. XVII, nos cuenta que durante los carnavales, al igual que en otras ocasiones al caso, se representaban comedias en lengua griega, espectáculo situado ya en plazas y lugares abiertos de las ciudades y dirigido a un público más amplio.

Lo cierto es que en la Creta del s. XVII se experimenta un intenso movimiento teatral del que actualmente podemos disfrutar una pequeña muestra, a juzgar por lo que en ese siglo se hubo de haber producido. Estas obras tienen un alto valor literario y dramático si comprobamos que todas, a excepción de *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, fueron escritas con la intención de ser llevadas al escenario⁵²,

⁵² Sobre las representaciones en concreto son escasos los datos que se manejan, pues las fuentes directas con que se cuentan son casi inexistentes, cf. Panayiotakis, “Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο”, en la edición *post mortem* de sus estudios, *Κρητικό Θέατρο... op. cit.*, pp. 141-157. Datos relacionados con el público asistente tenemos en el artículo de P. Vasilíu, “Το κοινό των παραστάσεων του Κρητικού θεάτρου (ff 1590-1669)”, *Ελληνικά* 39 (1988), pp. 323-346. De gran interés es asimismo el análisis que sobre las acotaciones, los mecanismos escénicos y la música de estas obras expone W. Puchner en su libro *Μελετήματα θεάτρου... op. cit.*

dato de vital interés a la hora de analizar este teatro y de comprender la importancia que tiene en el conjunto de la historia del teatro neohelénico. De hecho, se mantendrá vivo dentro del teatro neohelénico durante otros dos siglos más, pues tras desaparecer esta tradición en la isla de Creta una vez conquistada por los turcos en 1669, sobrevivió asimismo en toda la producción griega posterior, configurándose como prototipo de la dramaturgia que le sucedió⁵³, e incluso en la literatura griega en general⁵⁴. Esto nos da idea de su importancia ya no sólo por el hecho de ser el primer teatro de la época moderna de Grecia⁵⁵, sino por su exquisita calidad.

Del variado corpus teatral cretense compuesto entre finales del siglo XVI y mediados del XVII han llegado hasta nosotros ocho obras completas, todas ellas divididas en cinco actos, con prólogo y entremeses. De ellas se conservan tres tragedias⁵⁶, que además de presentar las características antes enumeradas, cuentan con coros en tercetos encadenados a diferencia del teatro español o inglés de la época. La mayor parte de estas tragedias, por influencia italiana y en especial de la poesía pastoril, están compuestas en endecasílabos, abandonando así el metro de la

⁵³ Vid. “Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου “ en W. Puchner, *Ανιχνεύοντας...* *op. cit.*, pp. 178-196, así como los trabajos de E. Polimeru-Kamilaki sobre las representaciones populares y reelaboraciones de la *Ερωφίλη* recogidos en su libro *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το Κρητικό Θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής Αποκριάς*, Atenas, 1998.

⁵⁴ Cf. el estudio sobre la influencia de la *Ερωφίλη* en la literatura griega presentado por W. Puchner en el VIII Congreso Internacional sobre Creta (Iraklio, 1996), editado ahora en *Κείμενα και αντικείμενα...* *op. cit.*, pp. 251-286.

⁵⁵ Estas ideas ya las compartía Palamás, cf. W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Atenas, 1995, pp. 223 y ss., 643 y ss., pues como hemos referido al comienzo de este estudio, en un principio los estudiosos no incluían este teatro dentro de la historia del teatro neohelénico. En cuanto a la visión de la literatura cretense como modelo panhelénico interesante es, sin duda, el ensayo escrito por el premio nobel Y. Seferis en su libro *Δοκιμές*, I, Atenas, 19845, pp. 268-319.

Edad Media tardía, el decapentasilabo, presente en otras composiciones de esta literatura cretense. La más conocida, publicada y representada es la *Ερωφίλη* de Yeoryios Jortatsis⁵⁷, compuesta a finales del s. XVI y editada en Venecia el año 1637 por el chipriota Mateos Kigalás⁵⁸. Entre las creaciones más tardías tenemos *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, obra de Ioannis Andreas Troilos editada en Venecia en 1647⁵⁹, que tiene como rasgo singular el que algunos de sus coros estén compuestos en sonetos⁶⁰. Asimismo, una obra que proviene del teatro jesuita y sigue la línea de las obras de mártires del barroco, *Ζήνων*⁶¹, de autor y fecha desconocidos⁶², compuesta a imitación del prototipo latino del inglés Joseph Simons.

⁵⁶ Vid. Marisa Longueira, “La tragedia cretense”, *Πιο κοντά...*, *op. cit.*, pp. 63-74.

⁵⁷ La traducción al español de algunos fragmentos del acto tercero se puede consultar en el señalado tomo de *Πιο κοντά στην Ελλάδα*, *op. cit.*, pp. 160-179.

⁵⁸ La segunda edición de la obra, realizada por Ambrosios Gradenigos en 1676, estaba mucho más cuidada y sirvió para las múltiples reediciones que se harían posteriormente: 1746, 1772, 1804, etc., *cf.* M.I. Manúsakas, *Κριτική βιβλιογραφία του Κρητικού Θεάτρου*, Atenas, 1964² (ed. ampl.), p. 19 y ss. La más reciente es la elaborada por Alexíu y Aposkiti, *Ερωφίλη, τραγωδία του Γεωργίου Χορτάση*. Επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκήτη, Atenas, 1996.

⁵⁹ La única copia que se tiene de esta obra fue encontrada en 1910 por Y. Yennadios, de la que se hizo la edición de 1976, *vid.* Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*. Τραγωδία, Βενετία παρά Ιωάννη τω Ιουλιανώ 1647, prólogo de Francis R. Walton, introducción de M.I. Manúsakas, Atenas, 1976. Para los últimos editores de este texto la fecha de composición más probable sería en torno a 1640, *cf.* *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ου αιώνα)*. Πρόλογος Στ. Αλεξίου, επιμέλεια Μ. Αποσκήτη, Atenas, 1987, p. 17.

⁶⁰ Una pequeña muestra de estos coros con su traducción al español realizada por M. Longueira, así como algunos fragmentos del primero y cuarto acto en versión de M. A. Nieto Lorite, se encuentran en la revista *Πιο κοντά στην Ελλάδα*, *op. cit.*, pp. 180-189.

⁶¹ El texto bilingüe de el acto II-escena 8 (vv. 299-326) a cargo de M. Sánchez Guadarrama y una breve muestra de un coro por M. Longueira, *ibidem*, pp. 190-193.

Pese a que debió de existir una gran producción de comedias, hasta la fecha sólo tres se nos han conservado⁶³. Estas comedias si bien no siguen ningún original italiano en concreto, no obstante presentan ciertos rasgos generales de la *commedia erudita* del renacimiento italiano, de la que se apropian los personajes tipo y el nudo argumentativo⁶⁴. *Κατζούρμπος*, la más antigua de entre las que se han salvado y la que presenta una más amplia gama de caracteres, fue escrita por Jortatsis posiblemente poco antes de 1600⁶⁵. De *Στάθης* no se conoce autor ni

⁶² A lo largo de muchos años ha habido dudas sobre si la obra pertenece al teatro cretense o heptanesiota, al igual que no ha existido una total conformidad en cuanto a la fecha de composición. Los estudiosos creían que la obra se había escrito en Creta entre 1648, año de la primera edición del original latino en Roma y 1669, toma de Jándaka. N. Panayiotakis dice que el *terminus post quem* no debe ser 1648 sino 1634 dado que ese año existen datos de que se representó el original en Roma, mientras que W. Puchner cree firmemente en el año 1631, por considerarlo el año de composición del original así como el de la primera representación en un colegio jesuita de St. Omer, en el Canal de la Mancha. Por su parte Evanguelatos considera como *terminus ante quem* el año 1682, al sostener que el encomio del prólogo es auténtico, además de que cree que el autor desconocido era de Cefalonia. Con el último estudio lingüístico de Alexíu, en el que se llega a la conclusión de que fue escrito por cretense en el Heptáneso, el *terminus ante quem* lo coloca en 1683, año de su representación en Zante. Para esto último cf. *Ζήνων, κρητοεπιφανειακή τραγωδία (17^ο αιώνα)*. Επιμέλεια Στ. Αλεξίου-Μ. Αποσκήτη, Atenas, 1991, pp. 78 y ss., y para toda la problemática en general W. Puchner “Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του Ζηνώνα“, *Θησαυρίσματα* 17 (1980), pp. 206-284, y asimismo “Εισαγωγή στα προβλήματα του Ζηνώνα” en el libro intitolado *Μελετήματα θεάτρου... op. cit.*, pp. 503-523.

⁶³ Vid. A. Vincent, “Comedy”, en D. Holton (ed.), *Literature and society...*, *op. cit.*, pp. 121 y ss. También M^a D. Maeso Fernández, *art. cit.* en *Πιο κοντά...*, *op. cit.* En este mismo tomo se pueden consultar algunos fragmentos de las tres obras traducidos al español, pp. 194-217.

⁶⁴ Vid. T. Markomijelaki, “Μυστικά και ψέμματα: ξανακοιτάζοντας την πλοκή των Κρητικών αναγεννησιακών κωμωδιών”, en *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Atenas, 2002, pp. 57-68.

⁶⁵ La obra se ha salvado en un único manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Atenas, y fue editada en 1964 por Linos Politis, *vid.* Γεώργιος Χορτάτσης, *Κατζούρμπος. Κωμωδία*, Iraklio, 1964.

fecha⁶⁶, pero también se atribuye su autoría a Jortatsis en torno al 1600 y del poeta Marco Antonio Fóskolo, *Φορτουνάτος*, compuesta en 1655.

Junto a las comedias, se cuenta asimismo con un drama pastoril intitulado, según el último manuscrito encontrado⁶⁷, *Πανώρια*⁶⁸, aunque conocido hasta la fecha como *Γύπαρις* adoptando en el título el nombre del personaje protagonista. Esta obra de Jortatsis escrita poco antes de 1600 no imita obra italiana alguna (al igual que las comedias antes referidas) aunque está claro que sigue la moda de los idilios bucólicos iniciada en el teatro italiano con la *Aminta* (1573) de Torcuato Tasso y que alcanzó su mayor esplendor con el *Pastor Fido* de Giambattista

⁶⁶ Vid. la edición crítica realizada por L. Martini, *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, Tesalónica, 1976.

⁶⁷ De esta obra se han encontrado tres manuscritos procedentes todos ellos del Heptáneso que presentan grandes diferencias entre sí principalmente en las acotaciones (es claro que estas copias debían haber sido realizadas con la finalidad de su puesta en escena), aunque también constan de diferentes prólogos e *intermedia*, cf. W. Puchner, *Μελετήμα θεάτρον... op.cit.*, pp. 19-20 para el catálogo de los manuscritos; en las pp. 363-444 se trata en general el tema de las acotaciones en las obras cretenses, para ésta en particular pp. 384-394.

⁶⁸ Γεώργιος Χορτάτσης, *Πανώρια*, Tesalónica, 1975. Edición crítica con introducción, notas y léxico de Emmanuël Kriarás.

Guarini, editada en 1590 y traducida a todas las lenguas europeas⁶⁹, y que apareció en griego bajo el título *Ο πιστικός βοσκός*⁷⁰.

Por último, encontramos un drama religioso *Η θυσία του Αβραάμ*⁷¹, para cuya autoría y cronología no hay aún consenso entre los investigadores, si bien la crítica lo ha atribuido tradicionalmente a Vitsentsos Kornaros datándolo en torno al 1600 o bien en 1635, de acuerdo con la noticia aparecida en el manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia, en donde la fecha aparecida no se sabe con exactitud si hace referencia al año de composición o al año en que se hizo la

⁶⁹ La primera traducción al francés la realiza Roland Brisset, *Le Berger fidelle, pastorale*. De l'italien du seigneur Baptiste Guarini chevalier, Tours, 1593, cf. Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e*, París, 1905, p. 499. Para el caso de Inglaterra vid. Neri Nicoletta, *Giambattista Guarini, Il pastor Fido in Inghilterra*, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe, Turín, G. Giappichelli (pubblicazione della Facolta' di Magisterio, 21), 1963. Una visión general sobre el género en España nos la da F. López Estrada, "La comedia pastoril en España", en M. Chiabs-F. Doglio (eds.), *Origini del dramma pastorale in Europa*, Viterbo, 1995, pp. 235-256.

⁷⁰ Una traducción de principios del siglo XVII realizada posiblemente por algún cretense residente en Venecia, vino a ser publicada muy tardamente, ya en nuestra era, cf. P. Ioannu, *Ο Πιστικός Βοσκός*. Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G.B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt, Berlin, 1962. Una nueva edición prepara Rosemary Bancroft-Marcus, quien está convencida de que el hasta ahora desconocido traductor es Jortatsis, cf. D. Holton (ed.), *Literature and society...*, op. cit., pp. 108-116. Otras traducciones de este drama de Guarini son las realizadas por el heptanesiota Mijaíl Summakis (Venecia, 1658) y por Yeoryios Sutsos (Venecia 1804), cf. E. Kriarás, "Η μετάφραση τοῦ *Pastor Fido* ἀπὸ τὸ Ζακυνθινὸ Μιχαήλ Σουμμάκη", *Νέα Εστία* vol. 76, nº 899 (navidad 1964), pp. 273-297, donde se comparan fragmentos de estas tres traducciones.

⁷¹ Muy interesante el extenso estudio y la edición crítica de W.F. Bakker-A.F. Van Gemert, *Η Θυσία του Αβραάμ. Κριτική Έκδοση*, Creta, 1996. La traducción íntegra de la obra al español se encuentra en el tomo de *Πιο κοντά...*, op. cit., pp. 218-279. Asimismo se puede consultar la edición bilingüe de M. González Rincón, *El Sacrificio de Abraham de Vincenzo Cornaro*, Sevilla, 1998.

copia. Se publicó en 1696 aunque la primera edición que se conserva es de 1713⁷². Representa una muestra del drama religioso humanístico aunque las peculiaridades que ofrece lo diferencia no sólo del original que lo inspira sino de la restante producción cretense al igual que de la producción bíblica teatral de la Europa del momento⁷³; así, esta pieza no cuenta con el didacticismo teológico del género europeo, tampoco presenta el acostumbrado esquema en cinco actos, no incluye coros y su estilo narrativo obliga a los personajes a un movimiento continuo durante tres días, no manteniendo las unidades de tiempo y espacio. Sin embargo, no se pone en duda que su originalidad recaiga en el perfil humano que adquieren los personajes ya que se centra exclusivamente en el conflicto interior de los protagonistas, teniendo como eje la angustia de los padres, sus dudas y su dolor⁷⁴.

Por otra parte, sabemos que en los entreactos se representaban unas pequeñas piezas cuyo tema no solía tener relación con el de la obra principal, a las cuales se denominaba con el nombre italiano de *intermedio*⁷⁵, lo equivalente a los entremeses del teatro español. Del repertorio cretense se conservan dieciocho

⁷² Obra muy leída durante todo el s. XVIII e incluso el XIX como se comprueba por las muchas reediciones que se conocen de esta edición de 1713: 1745, 1754, 1755, 1760, etc, cf. Y. Ladoyiannis, *Αρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Atenas, 1996², pp. 31-32.

⁷³ Vid. Elena Cuadrado, “Devoción popular y teatro en *El Sacrificio de Abraham*”, *Πιο κοντά... op. cit.*, pp. 99-105.

⁷⁴ Vid. A. Sajinis, “Κριτικές παρατηρήσεις στη Θυσία του Αβραάμ”, en el libro *Μελέτες για την Κρητική λογοτεχνία*, Atenas, 1995, pp. 67-132.

⁷⁵ Cf. A. Solomós, *Τό Κρητικό Θέατρο. Άπο τή φιλολογία στη σκηνή*, Atenas, 1973, pp. 147-182, R. Bancroft-Marcus, “Interludes”, D. Holton (ed.), *Literature and society... op. cit.*, pp. 159-178 y los estudios de W. Puchner que aparecen en su libro *Μελετήματα θεάτρου... op. cit.* y en *Κείμενα... op. cit.*, pp. 231-250.

entremeses⁷⁶ (unos 2.500 versos en total) con temas entresacados principalmente de las historias de amor de la mitología⁷⁷, de la guerra de Troya⁷⁸ y de las cruzadas⁷⁹. No se conoce con exactitud su autoría ni siquiera a qué obra o representación acompañaban puesto que el orden y agrupación ciertamente aleatorios con los que han llegado hasta nosotros en manuscritos y ediciones, hace sospechar que sea resultado de posteriores copias de los manuscritos o incluso del gusto del propio copista. Se caracterizan por contar con un argumento breve, la presencia de escenas bélicas y bailes guerreros (“moresca⁸⁰”), música y canto, así como su gran espectacularidad y elaborada escenografía.

Como la angustia, la desorientación y las nuevas inquietudes que van inundando toda Europa entran en Grecia a través de Italia, no es de extrañar que las obras más representativas de esta época renacentista pasaran a la producción

⁷⁶ Los que aparecen en las obras *Πανώρια* y *Κατζούρμπος* han sido publicados por M.I. Manúsakas, “Ανέκδοτα ιντερμέδια τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου”, *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), pp. 525-580, y “Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικοῦ Θεάτρου”, *Πεπραγμένα του ΣΤ’ Διεθνούς Κρητολογικῆ Συνεδρίου*, vol. II, Janiá, 1991, pp. 317-342. Los entremeses de la *Ερωφίλη* por St. Alexíu-M. Aposkiti, *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλή (Τα Ιντερμέδια της «Ερωφίλης»)*, Atenas, 1992, y el resto aparece en las propias ediciones de las obras *Φορτουνάτος* y *Στάθης*, a cargo de Vincent y Martini respectivamente, *op. cit.*

⁷⁷ *Γλαύκος και Σίλα, Περσεύς και Ανδρομέδα, Μήδεια και Ιάσων, Πύραμος και Θίσβη, Πολίταρχος και Νέρινα.*

⁷⁸ *Το μῆλο της έριδος*, dos bajo el título de *Η κρίση του Πάρη, Η αρπαγή της Ελένης, Η απόφαση του Πρίαμο, Δούρειος Ίππος, Η θυσία της Πολυξένης.*

⁷⁹ *Σωφρόνια και Ολίντος, Ο κήπος της Αρμίδας, Το ζῦπνημα του Ρινάλδου, Σολιμάνος και Γοφρέδος, Η κατάκτηση της Ιερουσαλήμ, Μορέσκα.*

⁸⁰ Acerca del origen de estos bailes nos cuenta A. Solomós, *op. cit.*, p. 147, que ya desde la Edad Media en Italia solían representarse entre los actos de las obras “luchas entre soldados cristianos” y “bailes de negros, hombres salvajes y locos...”, a los cuales se les denominó *morescas* dado su origen mauritano.

griega y en muchos casos fueran imitadas. De hecho, hoy podemos conocer los títulos de los originales italianos que inspiraron algunas de las tragedias cretenses: la *Ερωφίλη* de Y. Jortatsis sigue el argumento de la obra que Giambattista Giraldi, conocido como Cinthio, escribió en 1547 bajo el título de *Orbecche* y también encontramos en ella ciertos fragmentos de *Il Re Torrismondo* (1587) de Torcuato Tasso. Esta última es el modelo que toma el escritor de Retimno Ioannis Andreas Troilos a la hora de componer su segunda tragedia, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*. El drama *Lo Isach* de Luigi Groto (1541-1585), poeta veneciano poco relevante hoy pero muy estimado y conocido en su época, fue el prototipo de *Η Θυσία του Αβραάμ*⁸¹, y otra obra suya, la intitulada *La Calisto* inspiró el drama pastoril *Πανώρια* también conocido bajo la denominación de *Γόπαρης*⁸².

En todas estas obras, como hemos apuntado más arriba, los cretenses ciertamente imitaron la dramaturgia italiana y por supuesto traspasaron con ella las concepciones estéticas que la originaron y fueron representativas de la época renacentista y barroca a la que pertenecían, sin embargo, no es menos cierto que en su adaptación griega sufrieron un proceso de transformación, el escritor las adecua a su entorno y cultura hasta el punto de que en muchas ocasiones superan al prototipo, se podría casi decir que la imitación es más bien externa, en cuanto a la forma y no en cuanto al fondo.

⁸¹ El primer estudioso que descubrió cual era el original italiano fue John Mavrogordato, *vid.* “The Greek Drama in Crete in the Seventeenth Century”, pp. 75-96 y “The Cretan drama: a postscript”, pp. 243-246 en *The Journal of Hellenic Studies* 48 (1928). Una detallada comparación entre el original y la obra griega lo encontramos en el monográfico de Soras, *Περί τὰς πηγὰς τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ*, Atenas, 1945, pp. 3-78.

⁸² Sobre la problemática de la existencia de un original concreto en el que se inspirara el autor y las diferentes teorías *vid.* A. Sajinis, *Γύρο στο κρητικό θέατρο*, Tesalónica, 1980, pp. 9-28.

Es fácil observar pues cómo las tragedias cretenses aparecen menos sobrecargadas de atrocidades y matanzas tan del gusto de la época⁸³; ni el drama pastoril cuenta con afectadas reflexiones, fríos suspiros o metáforas exageradas, y además, sus comedias tampoco descuidan del todo el esbozo de las costumbres. Todas las obras se proponen tratar temas inspirados en la vida griega y, si es necesario, las ubican en Grecia. Si bien la *Ερωφίλη* se desarrolla en Egipto, no obstante los egipcios que aparecen en ella son tan griegos como los bizantinos de *Ζηνών* o los habitantes de Jándaka en *Στάθης* y *Πανώρια*. Tienen nombres griegos, piensan como griegos a pesar de las acciones absurdas a las que a veces les obliga el argumento. La acción de *Στάθης* y *Φορτουνάτος* tiene lugar en Creta y asimismo *Πανώρια*, en contra de las exigencias del drama pastoril, no se desarrolla en la dulce y rosada Arcadia, sino en el monte Ida tan familiar a todos los espectadores, obra en la que no se recrea un ambiente mítico lleno de sátiros y ninfas sino que trata el tema con una concepción bastante realista.

Sin duda, uno de los rasgos más interesantes de esta dramaturgia es la lengua utilizada, el dialecto cretense hablado, lengua vernácula armoniosamente desarrollada a partir de la koiné medieval que llegó a alcanzar en Creta un grado de homogeneidad, de riqueza y naturalidad tales que logró constituirse de modo innegable en el elemento primordial del florecimiento de esta literatura de tan alto nivel. Pese a ser una lengua de un elevado nivel poético está libre de toda artificialidad, es una lengua sencilla y espontánea lo que naturalmente la hace más “escénica”, en la que los espectadores, al oír expresarse a los personajes, pueden

⁸³ Vid. Ana Martínez Arancón, “Lo truculento en el teatro renacentista”, *Πιο κοντα... op. cit.*, pp. 75-80.

reconocerse fácilmente y estos, a su vez, logran ganarse al público. Esta intencionalidad en la utilización de la lengua hablada, en una expresión más demótica, si bien es necesaria dada la orientación social del género, no obstante es deudora del movimiento renacentista de la época que impulsa el cultivo consciente y metódico de las lenguas nacionales y el enriquecimiento expresivo de las lenguas vernáculas.

La lengua cretense a su vez se fortalece en esta expresión literaria con un gran número de vocablos italianos. En la mayoría de los textos de la época se encuentran italianismos en los tipos fraseológicos y en los neologismos adaptados a la declinación de acuerdo con las normas de la lengua griega. En ocasiones se utiliza el alfabeto latino para escribirlas, el llamado *frankojiótiko*⁸⁴, como es el caso del manuscrito de la obra *Φορτουνάτος* o la misma *Ερωφίλη*.

2. Egeo (ss. XVII- XVIII)

Las islas del Egeo durante la dominación otomana ofrecían algunas ventajas con respecto al resto del territorio ocupado de habla griega, pues pese a su continua amenaza de peligro ante los piratas (especialmente en lo que atañía al tráfico del comercio internacional) y en muchas ocasiones, pese al alistamiento obligatorio de los isleños en la marina turca, no es menos cierto que consiguieron

⁸⁴ Era de uso común escribir las obras utilizando los caracteres latinos de acuerdo con la pronunciación italiana. El *frankojiótiko* parece ser que tiene su origen en el s. XVI, cuando Vicente Castañola escribe en dialecto quiota el libro *Doctrina cristiana* del jesuita español Diego de Ledesma, *vid.* T.I. Papadópuos, “Ο Βικέντιος Καστανιόλας καὶ ἡ διερευνητικὴ ἀποστολή (1592) τῆς πρώτης ἐγκαταστάσεως Ἰησουιτῶν στή Χίο”, *Χιακά Χρονικά*, t. IX, (1977).

disfrutar de ciertos privilegios⁸⁵ otorgados por el gobierno turco una vez fueron tomadas de manos de las dinastías occidentales que las ocupaban. La retirada veneciana a su vez, dio la oportunidad a franceses, ingleses y holandeses de expandirse económica y políticamente en el marco del Imperio otomano.

La mayor parte de estas islas se mantenían de las relaciones comerciales establecidas tanto con Constantinopla como con Italia, a las que vendían productos agrícolas, los producidos por sus pequeñas empresas familiares y objetos intercambiados con los piratas y mercaderes. No obstante, ha de apuntarse que el régimen que disfrutaban las islas en toda la extensión del Egeo no presentaba rasgos uniformes. Por lo general, disfrutaban de una relativa libertad de culto, los impuestos no eran excesivos y los turcos apenas intervenían en la vida cotidiana pues era bastante reducido el número de representantes del poder otomano residentes en ellas, dejando en muchos casos lugar a formas semejantes a un autogobierno paralelo al del poder central. Entre las islas más prósperas se encontraban Limnos, Quíos, Naxos, y otras tantas.

Así pues, al igual que la literatura cretense debe su origen a la existencia de determinadas condiciones que, gracias al fecundo y duradero cruce de los elementos isleños griegos con los occidentales, conformaron una adecuada infraestructura, es lógico pensar que en el resto de dicho territorio, presentando condiciones semejantes se alcanzasen resultados similares. Tal es el caso de Quíos (1124-1566), Rodas (1097-

⁸⁵ Los *προνομιακοί ορισμοί* son los escritos del sultán por medio de los cuales se otorgan algunos privilegios a los griegos de determinadas zonas, creándose así unas condiciones favorables para los subyugados con las que se ayuda a superar los problemas que les provocaba el dominio turco. Los primeros de los que se tiene noticia fueron los otorgados a los griegos del Epiro, cuando fue tomado por los turcos en 1430. A las islas del Egeo se le concedieron en 1580, 1629 y 1646.

1522) y Chipre (1189-1570). Si bien, la gran diferencia estriba en que Creta fue conquistada a Venecia por los otomanos casi un siglo más tarde que el resto de las islas, de modo que las intensas influencias del invasor veneciano gozaron de la necesaria estabilidad social y cronológica capaz de dotar a la expresión literaria insular de mayor desarrollo y madurez y, de este modo, la literatura cretense llegó a ejercer una notable influencia en el resto de la literatura del Egeo.

La vida cultural estaba representada por colegios y centros de estudios que habían fundado las compañías religiosas, hecho de suma importancia si tenemos en cuenta que en el siglo XVII la organización educativa en el territorio heleno era poco menos que inexistente⁸⁶. Los colegios jesuitas, extendidos desde el s. XVI por Europa central y del sur de la mano de los dominadores católicos, se instalaron en las islas del Egeo, en Esmirna y Constantinopla⁸⁷, a principios del XVII: en Naxos (1627), Paros (1641), Santorini y Tinos (1642). En Quíos, isla que durante el dominio turco se conformó en uno de los centros griegos orientales más importantes en cuanto a foco de educación y cultura, debido fundamentalmente a que desde mediados del s. XVI empezó a tener en sus manos gran parte del comercio oriental, se instalaron en 1592 los jesuitas pertenecientes a la misión italiana de Sicilia,

⁸⁶ Vid. los tratados de M.K. Paranikas, *Σχεδιάσμα περί της ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ἔθνει καταστάσεως τῶν γραμμιάτων ἀπὸ ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453 μ.Χ.) μέχρι τῶν ἀρχῶν τῆς Ἑνεστώσεως (ΙΘ')* ἑκατονταετηρίδος, Constantinopla, 1867, y de T. Evanguelidis, *Ἡ παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας*, t. II: Ἑλληνικά σχολεῖα ἀπὸ τῆς ἀλώσεως μέχρι Καποδιστριαίου, Atenas, 1936.

⁸⁷ En esta ciudad se tiene conocimiento de representaciones teatrales organizadas por jesuitas desde principios del s. XVII, *vid.* W. Puchner, “Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ ἰησοῦτικῆς θεάτροῦ στὴν Ὑψηλὴ Πύλη 1612-1615”, en *Theatrum Mundi... op. cit.*, pp. 31-39, y también “Θεατρικὴ παράσταση στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1623 με ἔργο γιὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Χρυσόστομο”, en su libro *Ἀνιχνεύοντας... op. cit.*, pp. 197-240.

adoptando a partir de entonces un nuevo rumbo la educación en la zona. En el resto de las islas se instalaron principalmente los jesuitas de la misión francesa⁸⁸.

Se conoce en la actualidad que en el programa escolar impartido por estos monjes las representaciones teatrales componían una asignatura más dentro del programa de clases de retórica⁸⁹.

Así pues, este teatro, que aparece en el territorio de habla griega gracias a la actividad pedagógica de las compañías religiosas, percibe la influencia de la dramaturgia cretense y del teatro religioso occidental fruto del teatro barroco. Estos monjes jesuitas, franceses e italianos, conocedores del latín y el griego antiguo pero sin suficientes conocimientos de la lengua griega hablada, naturalmente escribían sus obras en latín. Posteriormente, algunos de sus alumnos que por lo general continuaban sus estudios en Italia, al regresar como enseñantes a sus islas natales⁹⁰ componían en griego moderno las obras teatrales que se

⁸⁸ Vid. M.N. Russos-Milidonis, *Ιησουίτης στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*, Atenas, 1991 así como, *Έλληνες ιησουίτες (1560-1773)*, Atenas, 1993. La propaganda católica en las islas del Egeo no se encontraba sólo en manos de la orden de los jesuitas, junto con ellos también estaban presentes las órdenes de los franciscanos y los capuchinos, vid. A. Vakalópulos, *Ιστορία του Νέου Έλληνισμού*, t. IV, Tesalónica, 1973, pp. 112-157, y más recientemente el estudio de Russos-Milidonis, *Φραγκισκανοί-Καπουκίνοι. 400 Χρόνια Προσφορά στους Έλληνες 1585-1995*, Atenas, 1996.

⁸⁹ Vid. Edward Joseph Lynch, *The Origin and Development of Rhetoric in the Plan of Studies of 1599 of the Society of Jesus* (tesis doctoral inédita), Northwestern University, Evanston, Illinois, 1968; V.R. Yanitelli, "Jesuit Education and the Jesuit Theatre", *Jesuit Education Quarterly* 11 (1949), pp. 131-145 y J. Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, 1995, pp. 31-38.

⁹⁰ Sobre profesores ortodoxos en las escuelas jesuitas de Quíos, cf. T. Papadópuλος "Δραστηριότητες Ίησουϊτών στη Χίο τὸν 17^ο αἰῶνα", *Παρνασσός* 32 (1990), pp. 309-328, y especialmente 320 y ss.

representaban en las funciones escolares⁹¹, pues no ha de olvidarse que el objetivo primordial de dichas actividades teatrales radicaba en el proselitismo y, el hecho de que los textos estuvieran en griego ayudaba aún más a tal fin. De este modo, la Iglesia ortodoxa griega, con el objeto de frenar esta intensa propaganda católica, se sirvió de la misma estrategia cultural inculcando en clérigos y maestros ortodoxos la composición de obras dramáticas de índole religioso similares a las de los jesuitas, dato de sumo interés si se tiene en cuenta que es la primera vez que la Iglesia ortodoxa y el cristianismo oriental, desde sus inicios en la época bizantina, abandonarán su hostil posicionamiento ante la práctica teatral.

Hasta el momento se tiene conocimiento de diez obras teatrales de estas características, ocho de ellas completas⁹², en la zona del mar Egeo, concretamente en las Cícladas y en la isla de Quíos, si bien contamos con múltiples referencias a representaciones teatrales en el territorio insular⁹³.

2.1. Quíos

A la producción de Quíos pertenecen siete obras, cinco de las cuales datan de la segunda mitad del siglo XVII y fueron escritas por tres monjes ortodoxos

⁹¹ Durante el siglo XVII en Quíos, además de los cuatro colegios de jesuitas, existían por lo menos dos Academias greco-ortodoxas, las denominadas Άγιοι Ανάργυροι y Άγιος Βίκτωρος, cf. Π.Κ. Serlentis, “Περί τῶν ἐν Χίῳ φροντιστηρίων“, Άθηνᾶ 29 (1917), pp. 231-254.

⁹² Cf. W. Puchner, “Τό Ἰησουϊτικό θέατρο στό Αἰγαῖο τοῦ 17^{ου} αἰῶνα” capítulo del tomo Ἑλληνική θεατρολογία... *op. cit.*, pp. 299-327, así como “Θρησκευτικό θέατρο στό Αἰγαῖο τοῦ 17^{ου} καί 18^{ου} αἰῶνα μιά ἀναπλήρωση“, en el libro *Τό θέατρο στήν Ελλάδα... op. cit.*, pp. 145-168 y “Το ελληνικό θρησκευτικό θέατρο του Αιγαίου πελάγους”, en AA. VV., *Νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Atenas, 1997, pp. 21-36.

⁹³ Además de los estudios referidos *vid.* W. Puchner, “Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιᾶς Νάξου” en *Κείμενα... op. cit.*, pp. 149-197.

profesores en la isla. Aparecieron en una antología manuscrita de Ioannis Mavrokordatos que se conserva tan sólo en fotocopia y que contiene otros muchos textos e informaciones principalmente relativas a Quíos⁹⁴. En el prólogo del mismo se habla extensamente del quiota Mijaíl Vestarjis⁹⁵, autor de tres de estas obras, hecho que lo coloca, junto al cretense Jortatsis, entre los dramaturgos neohelénicos con más composiciones de los primeros siglos.

Este Vestarjis, conecedor del teatro escolar de los jesuitas, escribió, a su vez, obras dramáticas que impulsaron la producción teatral de otros religiosos ortodoxos de la isla. Su primera obra, la primera que aparece en el manuscrito, *Ὁ Πρόλογος τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, puede catalogarse como poema dialogado sobre la Presentación de la Virgen⁹⁶, dejando patente su gran conocimiento de la

⁹⁴ Vid. M.I. Manúsakas, “Πέντε ἄγνωστα στιχουργήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τῆ Χίο (17^{ου} αἰώνα) ξαναφευγμένα σὺ φῶς ἀπὸ ἀφανισμένο χειρόγραφο.”, *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 64 (1989), pp. 316-334. Recientemente se ha publicado una nueva edición crítica de estas obras, M.I. Manúsakas-W. Puchner, *Ἀνέκδοτα στιχουργήματα τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου τοῦ 17^{ου} αἰώνα*. Ἔργα τῶν ὀρθόδοξων Χίων κληρικῶν Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψᾶ, Atenas, 2000.

⁹⁵ Los datos que se han podido recabar sobre este autor se encuentran en Papadópulos-Puchner, “Νέα στοιχεία για το Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη († 1662)”, *Παράβασις* 3 (2000), pp. 63-122, y en forma más sucinta en el capítulo tres del libro de W. Puchner, *Theatrum Mundi... op. cit.*, pp. 41-75.

⁹⁶ Vestarjis pertenecía a una hermandad dedicada a este culto. La fiesta de la Presentación de la Santísima Virgen María en el Templo, de gran importancia para la iglesia ortodoxa, es una tradición cuyos orígenes surgen del escrito apócrifo llamado Protoevangelio de Santiago, la cual se venía conmemorando en Oriente desde el s. VI y fue introducida en Occidente por el canciller francés de la corte del rey de Chipre, Philippe de Mézières, en la segunda mitad del s. XIV. Sobre el tema vid. W. Puchner, “Ἡ *Repraesentatio figurata* τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου του Philippe de Mézières (Avignon 1372) και η κυπριακή τῆς προέλευση” en *Ανιχνεύοντας... op. cit.*, pp. 114-177.

tradición eclesiástica ortodoxa y de la iconografía bizantina⁹⁷, ya que su fuente principal se encuentra en la himnografía de las fiestas marianas ortodoxas al igual que en las profecías aparecidas en el Antiguo Testamento. Es apreciable su inexperiencia aún en este género y ciertamente sus 440 versos decapentasilabos pareados, compuestos en lengua demótica con algunos vestigios del habla quiota, no alcanzan un alto nivel literario. Se cree que su composición obedece a la posible representación de la misma con motivo de los actos que acompañaron la llegada del episcopo católico Andreas Sofianós a la isla de Quíos, acaecidos en noviembre de 1642, mes en el que se celebran estas fiestas de la Virgen.

Su segunda obra versa sobre la Pasión de Cristo, *Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, compuesta por un total de 616 versos decapentasilabos. En ella se cita incluso a Homero⁹⁸, y las acotaciones y los logrados diálogos dan clara muestra de su mejora en la práctica teatral.

⁹⁷ Vid. W. Puchner, “Εικονογραφικές πηγές σε έργα της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η περίπτωση του ανέκδοτου διαλογικού στιχουργήματος του Χιώτη ιερέα Μιχαήλ Βεστάρχη για τα *Εισόδια της Θεοτόκου*”, en *Φαινόμενα... op. cit.*, pp. 123-146.

⁹⁸ En efecto, en el prólogo de esta obra que desgraciadamente no se conserva entero, encontramos versos de la *Iliada* y la *Odisea*. Asimismo existen referencias mitológicas en sus obras, principalmente en la tercera, y de escritores como Platón, Hipócrates, etc. De sumo interés resulta este dato, pues el ambiente cristiano no era el idóneo para plasmar estos temas, *vid.* W. Puchner, “Ο Όμηρος στην χιώτικη θρησκευτική δραματουργία του 17ου αιώνα”, en *Ανιχνεύοντας... op. cit.*, pp. 241-247.

Pero sin duda, la mejor de sus obras y la más espectacular es *Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τὸν Ἐλεάζαρον καὶ τοὺς ἑπτὰ παῖδας τοὺς Μακκαβαίους καὶ τῆς μητρὸς αὐτῶν [sic] μετὰ τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ καὶ ἐτέρων*, la más extensa pues cuenta con 1.607 versos decapentasilabos, donde se representan en escena las torturas de los niños, a la que restan cierto dramatismo los pequeños diablillos que aparecen en escena. Asimismo cómico es el entremés que aparece al final de la obra. Otro entremés sobre el recurrente tema del Sacrificio de Abraham lo conforma enteramente el cuarto acto, que pese a su motivo no ofrece ninguna relación con la homónima obra cretense. Es ésta una obra de carácter retórico y didáctico, claro ejemplo del teatro religioso barroco desarrollado en Grecia⁹⁹.

El tema central, extraído del apócrifo libro cuarto de los Macabeos, es el mismo que desarrolla una de las obras representadas en Constantinopla a principios del siglo¹⁰⁰, obra que con toda probabilidad fue escrita por el también quiota Domínikos Mavrikios, el único griego de la misión francesa jesuita en Constantinopla (1612-1629). Mavrikios se encontraba en la isla de Quíos desde 1630 y es sabido que mantenía relaciones amistosas con Vestarjis, por lo que probablemente fuera éste quien le sugiriera el tema y las fuentes¹⁰¹.

⁹⁹ Vid. el apartado intitolado *Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό* en el estudio de W. Puchner, “Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα” en su libro *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Atenas, 1995, pp. 141-344.

¹⁰⁰ Cf. nota 87.

¹⁰¹ Sobre este personaje y su relación con el desarrollo cultural y teatral en el archipiélago *vid.* W. Puchner, “Ματθαῖος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος: μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σημάδια για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου” en *Κείμενα... op. cit.*, pp. 113-148.

Escrita por Grigorios Kontaratos y con una extensión de 1.118 versos tenemos una obra inspirada en las profecías de David denominada *Στίχοι πολιτικοὶ εἰς διαλόγου μέρος ἐβγαλμένοι καὶ ποιημένοι εἰς τοὺς τρεῖς παῖδας παρὰ Ναβουχοδονόσωρ βασιλέως βαλθεῖσιν [sic] εἰς τὴν κάμινον ἐν χώρᾳ Βαβυλώνα [sic] παρὰ Γληγορίου διδασκάλου τοῦ Κονταράτου*, composición que se podría ubicar en una fase tardía, ya en las últimas décadas del XVII, próximo al período rococó, como se constata en el abundante uso de canciones y salmos, además de los graciosos diablillos y la variedad métrica que presenta. En su argumento se observa una mejor eficacia en el armazón estructural y una mayor teatralidad que en las obras del autor anterior.

Compuesta en tres actos y con dos intermedios, los 956 versos inspirados en un episodio del evangelio de San Juan de la pieza *Δρᾶμα περὶ τοῦ γεννηθέντος τυφλοῦ μὲ μίαν ἱστορίαν τοῦ Δαρείου Βασιλέως ὑπὸ Γαβριήλ Προσοψᾶ*, cuyo autor, Gabriél Prosopsás (o Rodokanakis), tras ordenarse pope y ejercer de profesor en el Patriarcado de Constantinopla, regresó a principios de la década de 1660 a su tierra natal para entrar al servicio de la iglesia de Ayios Víktoros en Aplotariá, donde entonces se instituye un colegio en el que ejercerá de profesor hasta principios ya del s. XVIII. Su estructura teatral es la más cuidada y se acerca un poco más a las características clasicistas del drama. A diferencia de las anteriores, presenta un repertorio de personajes mucho más reducido y una versificación más cuidada.

Las otras dos obras pertenecientes a la dramaturgia quiota de las que se tiene conocimiento fueron halladas entre los manuscritos de la colección de León

Allatius, en la Biblioteca Vallicelliana de Roma¹⁰². Entre ellas existe una cierta relación, pues además de encontrarse en esta colección y de pertenecer a la misma zona, coinciden en muchos de sus elementos lingüísticos, estéticos y temáticos: sus motivos remiten al catolicismo de los dramas jesuitas, las dos muestran elementos estéticos del barroco tardío de la Contrarreforma e incluso del rococó, además se encuentran paralelismos en su léxico, sus personajes, su estructura, etc. Estas obras son la intitulada *Δαβίδ*, cuyos 629 versos aparecen escritos en caracteres latinos (*frankojiótika*¹⁰³), en su mayor parte decapentasílabos, y divididos en cinco actos¹⁰⁴. No se conoce con certeza quién pudo ser su autor ni si en verdad pertenece a la primera mitad ya del siglo XVIII, como asegura su editor¹⁰⁵. Esta obra, conservada en una copia manuscrita realizada en Roma por Rafael Vernatsa¹⁰⁶, cuenta con marcados elementos dialectales y un tono popular, y a su vez tiende a utilizar elementos rococó, como los citados diablillos cual elemento cómico así como la abundancia de música y canciones. Interesante es el

¹⁰² Cf. W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα... op.cit.*, p. 392.

¹⁰³ Práctica que encontramos también en el teatro cretense, cf. nota 84.

¹⁰⁴ Cf. Sp. Evanguelatos, “Φιλολογικές παρατηρήσεις στον *Δαβίδ*”, *Παράβασις* 1 (1995), pp. 113-121.

¹⁰⁵ T.I. Papadópulos, *Άγνωστων Χίου Ποιητή, Δαβίδ. Άνέκδοτο διαλογικό στιχούργημα. Άνεύρεση-κρητική έκδοση* Θ.Ι. Παπαδόπουλου, Atenas, 1979, sostiene la hipótesis de que el *David* haya sido escrita por Tomás Stanislao Velastis (1717-ca. 1780), al igual que N. Vayenás, “Θωμάς Βελάστης” en *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Atenas, 1994, p. 165. En cuanto a su cronología, otros estudiosos barajan asimismo la posibilidad de que pertenezca a los últimos años del s. XVII, *vid.* Evanguelatos, Puchner, *ibidem*.

¹⁰⁶ Papadópulos, *ibidem*, pp. 19 y ss.

hecho de que las tres acotaciones que tiene este texto teatral están escritas en italiano, es decir, en la lengua de los organizadores de la representación que no del público¹⁰⁷.

De la obra teatral que trata sobre el martirio de San Isidoro, patrón de la isla de Quíos, conocida bajo el título convencional de *Σύνθεμα ἐστί Ρωμαίεικον*¹⁰⁸, se conserva tan sólo un bosquejo. Su autor asimismo se desconoce. Es probable que se hubiera escrito en caracteres latinos (*frankojiotika*) aunque el texto conservado está en griego. Pese a encontrarse en estado de elaboración, razón por la que muchas partes aparecen aún escritas en prosa, en ella se observa una gran abundancia de fragmentos líricos y rasgos de una variedad versificadora. Tal vez lo más interesante es que dado que el tema versa sobre un personaje afín a la isla, son constantes las referencias a la situación política y religiosa en Quíos.

2.2. Cícladas

De la zona de las Cícladas se conservan, gracias a dos manuscritos encontrados en el monasterio jesuita de Ano Siros, dos obras de teatro religioso y

¹⁰⁷ Vid. W. Puchner, “Ιταλικές (και λατινικές) διδασκαλίες σε ελληνικά δραματικά έργα του θρησκευτικού θεάτρου των ιησουιτών στον αγαιοπελαγίτικο χώρο, την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης” en *Κείμενα και αντικείμενα... op. cit.*, pp. 199-229.

¹⁰⁸ La edición crítica ha sido realizada por W. Puchner, “Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο”, *Θησαυρίσματα* 28 (1998), pp. 357-431 y también en su libro *Φαινόμενα και Νοούμενα... op. cit.*, pp. 147-219.

un fragmento. La más excelsa es sin duda, *Τραγεδία [sic] τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*¹⁰⁹, asimismo la de mayor extensión de este teatro religioso insular con sus 2.087 versos decapentasilabos. De escritor desconocido, clara muestra de los dramas de mártires, pertenece estéticamente a la tragicomedia de la época barroca y a la intención didáctica del drama de la Contrarreforma. La obra fue representada en Naxos en la navidad de 1723, conservándose una lista con los nombres de quienes actuaron, pertenecientes a familias nobles de la isla¹¹⁰. Compuesta en cinco actos introducidos cada uno de ellos por un prólogo, cuenta con una parte cómica al final conformada por cuatro entremeses, *διλούδια*¹¹¹, probablemente representados entre los actos y que imitan tanto la tradición cómica italiana como la de las comedias cretenses.

La segunda obra, de la que no se conoce el título al haberse perdido la primera hoja del manuscrito así como la última, nos presenta un drama religioso

¹⁰⁹ La primera edición de esta obra ha salido en estos últimos años bajo el cuidado de los profesores Panayiotakis y Puchner, *Τραγεδία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*. Θεσηκευτικὸ δρᾶμα μὲ κωμικὰ ἰντερομέδια ἄγνωστου ποιητῆ ποὺ παραστάθηκε στῆς 29 Δεκεμβρίου 1723 στὴ Νάξια. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης καὶ Βάλτερ Πούχνερ, Iraklio, 1999.

¹¹⁰ Dato curioso dado que refleja el carácter más ampliamente social de esta representación, pues es sabido que en las habidas en esta isla hasta 1643 actuaron sólo alumnos de los colegios jesuitas, cf. W. Puchner, “Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου” en *Κείμενα... op. cit.*, pp. 149-198. Sobre esta representación de 1723 *vid.* G. Varselioti-W. Puchner, “Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του «Αγίου Δημητρίου» στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της”, *Παράβασις* 3 (2000), pp. 123-166 y en formato más reducido en el libro de W. Puchner, *Theatrum Mundi... op. cit.*, pp. 77-101.

¹¹¹ Es la única vez que se encontrará en el teatro griego esta denominación de origen latino (*diludium*<*dis ludus*) para referirse a los entremeses, cf. W. Puchner, “Δραματική και σκηνική ορολογία στο ελληνικό θέατρο πριν από το 1821”, en *Ο μίτος της Αριάδνης... op. cit.*, p. 212.

navideño que trata sobre la matanza de los niños por Herodes¹¹². De escritor y fecha desconocidos, fue compuesta en cinco actos y sin intermedios. Se trata de la primera obra dramática griega escrita en prosa. Sus muchas acotaciones, la mayoría escritas en italiano y algunas en latín, la convierte en la obra teatral con el mayor número de acotaciones de toda la dramaturgia neohelénica hasta 1800, además de que ello viene a demostrar, por primera vez en la historia del teatro neohelénico, la existencia de una persona que cuida de la representación a modo de director teatral¹¹³.

Asimismo, ha llegado hasta nosotros un pequeño fragmento de 90 versos de una obra que trata sobre la figura de San Jorge con las palabras de uno de los personajes secundarios, Anatóleo. Este dato ampara la hipótesis de que cada actor poseía una copia con el texto y entradas de su personaje.

Una de las aportaciones más importantes que ha sacado a la luz el descubrimiento de esta dramaturgia religiosa en el Egeo durante el siglo XVII y mitad del XVIII, consiste en que otorga una imagen distinta a la existente hasta la fecha en torno a la evolución del teatro neohelénico. En efecto, se puede observar en primer lugar, que la dramaturgia cretense no sólo contará como sucesora a la

¹¹² Recientemente ha salido la edición crítica de esta obra, cuya introducción nos revela esclarecedores datos, además de contar con un interesante aparato crítico y un glosario que facilitan al lector el acercamiento al texto, *vid. Ἡρώδης ἢ ἡ σφαγή τῶν νήπιων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικὸ δράμα ἀγνώτου ποιητῆ σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρυθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγὴ, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο Βάλτερ Πούχγεο, Atenas, (Παράβασις. Παράρτημα: Κείμενα 1), 1998.*

¹¹³ *Ibidem*, pp. 46-50 y también nota 107.

heptanesiota sino también a la que surge en la zona del Egeo. Es tal la influencia que ejercerá la literatura cretense en el ámbito insular, que sus dramaturgos insertarán trozos completos en sus propias creaciones, como es el caso de los *δι-λούδια*, donde se escriben casi con las mismas palabras dos de las escenas de la obra cretense *Κατζούρμπος*; así también en la producción de Quíos, por ejemplo, en la obra de Mijaíl Vestarjis *Ἐλεάζαρος καί τούς ἑπτά παῖδας Μακκαβαίους*, donde el escritor, al escribir la escena en que la madre intenta reconocer los descuartizados miembros de sus hijos, recuerda los versos del quinto acto de *Ερωφίλη*, donde la protagonista reconoce los miembros del asesinado Panareto, e inserta esos mismos versos; del mismo modo, Gabriél Prosopsás copia en su obra el prólogo de *Ερωφίλη* y sólo lo modifica allí donde debe adecuarlo a su argumento si bien su dedicatoria es la misma que aparece en *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*¹¹⁴.

Todo ello, además, sirve de indicador de la diferencia existente entre la forma de escribir de estos escritores de teatro religioso y los dramaturgos cretenses o heptanesiotas, ya que los jesuitas utilizaban de forma inconsciente en algunos casos, pero intencionadamente en muchos otros, antiguos textos teatrales tomando de ellos tan sólo lo que les interesaba, y a diferencia de los creto-heptanesiotas, no parecen escribir sus obras a partir de algún original italiano del que se inspiran, sino que las obras normalmente se trabajaban a partir de las fuentes, que suelen ser el Antiguo y Nuevo Testamento. Debemos resaltar aquí

¹¹⁴ Cf. W. Puchner, “Η κληρονομιά του κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17^{ος}/πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα”, así como “Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου” en el libro *Ανι-σχεύοντας... op. cit.*, pp. 248-255 y pp. 178-196 respectivamente.

que en estas obras prima la representación en lugar del texto dramático, de ahí que su lengua y sus versos no lleguen a la calidad que se encuentra en las obras cretenses y del Heptáneso.

En segundo lugar, y tal vez el rasgo más importante, es el hecho de que este teatro religioso, ya presente con obras cretenses y heptanesiotas (*Η θυσία του Αβραάμ, Ο Ζήνων, Ευγένια*), al igual que ocurre en el teatro del Egeo, presentará importantes divergencias en relación a los preceptos estéticos de la dramaturgia clasicista, es decir, estas obras son deudoras de la estética barroca y su posterior desarrollo, el rococó, como es el caso de *Δαβίδ*. Podemos afirmar que constituyen la primera muestra del teatro barroco neohelénico.

Al tener estas obras como finalidad la representación escolar, suelen contar con un elevado número de personajes para poder así participar el mayor número de estudiantes posible, además adecuan la temática allí donde los niños ejerzan un papel relevante. Típico de este tipo de teatro es a su vez la clara antítesis entre el Bien y el Mal, los creyentes y los no creyentes, clara influencia de la visión cristiana del mundo; la abundancia de sacrificios como purificación, dado que la muerte del héroe se ve como una victoria en la tierra; el fuerte didacticismo; el uso de música y elementos aptos para el espectáculo; la alternancia de momentos cómicos y emotivos, etc. Por supuesto, su nivel teatral y lingüístico no alcanza el logrado por el teatro cretense.

Si bien estas son las características comunes, no obstante se puede observar entre las obras quiotas y las cicladíticas ciertas diferencias. En las obras de Quíos es característica la presencia de cómicos diablillos, tanto en las católicas como en las ortodoxas, cosa que no aparece en las obras de Naxos y Paros. En

éstas encontramos menos elementos retóricos, una mayor intensidad en la acción y mejor capacidad escénica pero menor cuidado en el elemento poético y el virtuosismo de la rima.

3. *Heptáneso (ss. XVII – XVIII)*

Como hemos ido viendo hasta ahora, los venecianos a partir de la cuarta Cruzada se establecieron como soberanos en algunas zonas griegas: Cícladas y Chipre hasta mediados del s. XVI, Creta hasta 1669 y el Heptáneso hasta 1797, su última posesión en territorio griego tras la pérdida de Creta y el fin de la soberanía en el Peloponeso (1715). La conquista otomana de Creta representó para los venecianos un duro golpe pues significaba la pérdida de su colonia más importante y el consecuente menoscabo de su influencia en Oriente, hecho que tuvo como consecuencia el que desde entonces las islas jónicas comenzaran a adquirir una mayor importancia para la Serenísima, convertidas ya en el puente entre el Imperio otomano y la península itálica.

La soberanía veneciana fue bastante flexible en su política administrativa en las islas, lo que se tradujo en que reconoció antiguos privilegios, adoptó algunas de las instituciones ya existentes y permitió el nacimiento de una aristocracia local y gran autonomía, si bien, la creación de estos marcos políticos, sociales y económicos no fue igual en todas las islas, dependiendo de las

condiciones a que se había de enfrentar la Serenísima en cada una de ellas, y de ahí que presenten sustanciales diferencias entre sí¹¹⁵.

A partir del siglo XVII se instala un gran número de cretenses en estas islas, prueba de ello son los abundantes antropónimos y apellidos originarios de Creta, la toponimia cretense y las similitudes lingüísticas, contribuyendo a la renovación de la población de estas islas y, por supuesto, a la introducción en ellas de valores culturales, artísticos, así como las tradiciones y nuevas corrientes ideológicas que influyeron tanto en la estructura social como en la creación intelectual del Heptáneso.

Las autoridades venecianas siempre apoyaron la difusión de la cultura y la enseñanza logrando que un gran número de los habitantes de estas islas se formara y hablara perfectamente el italiano, por lo que les fue fácil seguir el renacimiento literario que conoció Italia durante los siglos XVI y XVII.

Desde antes de la toma de Jándaka por los otomanos la cultura heptanesiota estuvo directamente relacionada con la cultura cretense. De allí procedían las nuevas corrientes culturales junto a las renovadoras ideas artísticas que, en muchos casos, les sirvieron como fuentes de inspiración. Por otro lado, la dilatada soberanía extranjera consiguió establecer puentes culturales con el espíritu europeo, apropiándose así de los valores de la cultura occidental, eso sí, sin perder nunca de vista la tradición griega, el espíritu nacional, la lengua y la religión.

¹¹⁵ La presencia veneciana en cada una de las islas no tiene la misma duración temporal y de ahí también la diferente influencia. Primeramente se instalan en Corfú en 1386, luego en Zante el año 1484, a continuación toman Cefalonia en 1500 para pasar a Leukade en 1684.

Tras aceptar las influencias y asimilar los valores intelectuales de la escuela cretense y las corrientes culturales europeas, consiguieron liberarse paulatinamente de esta tutela hasta lograr crear su propia escuela, expresión de su entonces identidad cultural. No obstante, en lo que respecta al teatro en las islas jónicas, se verá ciertamente muy influenciado por el teatro cretense hasta el punto de que los dramaturgos heptanesiotas se servían del dialecto cretense a la hora de escribir sus obras, pues era considerado el medio literario teatral por excelencia. Y de ahí que algunas obras teatrales, como *Ζήνων*, susciten grandes controversias a la hora de concretar su lugar de origen o incluso su creador¹¹⁶. Estas circunstancias llevaron a creer durante algún tiempo que el teatro en el Heptáneso no empezaría hasta después de la toma de Creta por los turcos, gracias a los manuscritos que llevaron consigo los refugiados. Hecho que, como bien mantiene Dionisis Romas¹¹⁷, deja de tener validez en el momento en que se encuentra un libro editado en Venecia en 1646 que contenía la obra teatral *Εὐγένια*¹¹⁸ escrita por Teódoros Montselese, natural de Zante, demostrando con ello la existencia de teatro neohelénico, además en lengua vernácula, ya desde mediados del siglo XVII. Pues si bien se tenía conocimiento de la existencia de cierta vida teatral gracias a las informaciones recogidas en los archivos por Spiridon De Viasis,

¹¹⁶ Sobre esta problemática *vid.* nota 62 y especialmente sobre el hecho de si es cretense o heptanesiota además *vid.* L. Martini, “Considerazione e proposte sullo *Zenone*”, *Miscellanea* 1 (1978), pp. 35-51, así como Sp. Evanguelatos “Χρονολόγηση, τόπος συγγραφῆς τοῦ Ζήνωνος καί ἔρευνα γιά τόν ποιητή του”, *Θησαυρίσματα* 5 (1968), pp. 177-203.

¹¹⁷ *Cf.* D. Romas, “Τὸ Ἑπτανησιακὸ θέατρο”, *Νέα Ἑστία* vol. 76-nº 899 (navidad 1964), pp. 105-107.

¹¹⁸ Ahora en nueva edición de M. Vitti, *Teodoro Montselese, Ευγένια*. A cura di Mario Vitti, Nápoles, 1965, y en griego *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε 1646*. Παρουσίαση Mario Vitti, φιλολογική επιμέλεια Giuseppe Spadaro, Atenas, 1995.

quien nos informa sobre una representación de los *Persas* de Esquilo en Zante para celebrar el importante acontecimiento de la Batalla de Lepanto, así como de una comedia escrita “en dialecto veneciano” en 1671¹¹⁹, no obstante se carecía de noticias relativas a los comienzos del teatro en Zante y de su propuesta de datación con anterioridad al siglo XVIII¹²⁰.

Y es así que hoy en día, los estudiosos no dudan en afirmar que en el Heptaneso existía una tradición teatral que se remontaba hasta el siglo XVI, como confirman no sólo lo referido por De Viasis sobre una representación en Corfú durante los carnavales de 1532¹²¹, sino asimismo las posibles actuaciones en esa misma isla de Antonio Molino algo después de 1526¹²² y la representación de la comedia italiana *La fanciulla* de Giovanni Battista Marzi el año 1583¹²³, ya en el siglo XVII, la subida a escena en Zante del *Zήνων* en 1683¹²⁴, etc.; la mayoría de ellas indicios de una vida teatral que posteriormente se consolidará en una creación local del género.

¹¹⁹ Representación que se hizo con motivo de la salvación de la isla de una gran epidemia de peste que la había aquejado en ese año, información que recoge De Viasis en un artículo publicado en la revista *Όλυμπία* nº 10 (13-1-1896), pp. 76-77, *ref.* en Romas, *art. cit.*, p. 104, nota 9.

¹²⁰ *Cf.* la tesis doctoral realizada por Protopapá-Bubulidu, *Τὸ θέατρον ἐν Ζακύνθῳ ἀπὸ τοῦ ΙΖ' μέχρι τοῦ ΙΘ' αἰῶνος*, Atenas (Univ. de Atenas) 1958, p. 21.

¹²¹ La descripción del acontecimiento hecha por De Viasis aparece en la revista *Άνατολή*, nº 12, según *ref.* en M. Valsas, *Τό Νεοελληνικό Θέατρο... op. cit.*, p. 243. Es la única información hasta el momento, y dado que no han aparecido otros datos para cotejarla, tal vez deba cuestionarse su verosimilitud.

¹²² *Cf.* N. Panayiotakis, “Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία”, *Αριάδνη* 5 (1989), pp. 261-278, y ahora en *Κρητικό... op. cit.*, pp. 91-118.

¹²³ *Cf.* St. E. Kaklamanis, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάση*, Iraklio, 1993, p. 36 y ss.

¹²⁴ *Cf.* A. Evangelatos, “Χρονολόγηση, τόπος... *art. cit.*”, pp. 177-203.

Así pues, dejando a un lado el caso de *Zήνων* contamos, como producción dramática originaria del Heptáneso en el siglo XVII con una traducción de la obra *Pastor Fido* de Guarini realizada por Mijaíl Summakis que fue editada por primera vez en Venecia en 1658¹²⁵ además de la citada obra de Montselese, que adapta un tema habitualmente conocido en Occidente y en la propia Grecia, el de la leyenda de la manca a la que la Virgen le devuelve las manos. Esta obra ha de situarse en el marco de la tradición de los dramas religiosos de la época, los cuales como habíamos referido anteriormente, no se someten estrictamente a la tradición clasicista.

Ciertamente, también en el caso de *Ευγένια* tienen cabida pasajes cómicos, al igual que ocurriera en la tragicomedia de la Contrarreforma del siglo XVII en donde, a su vez, el sacrificio adquiere un significado positivo al ser utilizado con un fin didáctico. Sin embargo, es cierto que presenta notables diferencias con respecto a éstos. Podríamos afirmar que se encuentra más cerca de la tradición medieval de narraciones de vidas y milagros que de las normas aristotélicas del teatro del Renacimiento ya que, al no respetar la unidad de lugar y tiempo ni la división en actos, se construye sobre el esquema de una sucesión de escenas casi narrativas, siendo su aporte, en este sentido, menos dramático.

¹²⁵ Vid. E. Kriarás, “Η μετάφραση τοῦ *Pastor Fido* ἀπὸ τὸ Ζακυνθινὸ Μιχαήλ Σουμιμάκη”, *Νέα Ἐστία* 76, nº 899 (navidad 1964), pp. 273-297.

Ya iniciado el siglo XVIII nos encontramos con dos obras inspiradas, según Kriarás¹²⁶, en las homónimas tragedias del italiano Lodovico Dolce. Se trata de *Ιφιγένεια* (1720) y *Θυέστης* (1721), del escritor de Cefalonia Petros Katsaítis¹²⁷. En estas dos tragedias se pueden observar ya algunas diferencias tanto en el estilo como en la ideología remitiéndolas, sin duda, al teatro de las islas jónicas del siglo XVIII, pues si bien presentan influencias de diferentes estéticas teatrales¹²⁸ (ya sean las del teatro cretense, las derivadas de las normas aristotélicas del teatro clasicista del Renacimiento, de la tragicomedia del Barroco, de la *Commedia dell'arte* y posiblemente del teatro popular de las islas, las “homilías”) se ofrecen ya en una fase de independencia que les otorga entidad propia.

En ellas no aparecen ni coros ni intermedios. Existe cierta crítica social y una visión ético-didáctica, además de un intenso sentido religioso, sobre todo, en las escenas de los sacrificios. Muy interesante, por otro lado, resultan la conciencia nacional y el patriotismo que se respiran en la obra *Ιφιγένεια*, donde las causas del sacrificio obedecen a razones político-patrióticas, mientras que en *Θυέστης* se aproxima más al tipo de héroe-martir propio del teatro religioso del s. XVII.

¹²⁶ E. Kriarás, “Τὰ βασικὰ ἰταλικὰ πρότυπα τῶν τραγωδιῶν τοῦ Πέτρου Κατσαίτη”, *Νέα Ἐστία* 69 (1961), pp. 169-171.

¹²⁷ Cf. la edición crítica de E. Kriarás, *Κατσαίτης: Ἰφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμὸς Πελοποννήσου. Κρητικὴ ἐκδόση με Εἰσαγωγή, Σημειώσεις καὶ Γλωσσάρια*, Atenas, 1950. Sobre el autor y su obra *vid.* Sp. Evanguelatos, *Ἱστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνίᾳ 1600-1900*, Atenas, 1970, pp. 50-95 y la introducción de Πέτρος Κατσαίτης. *Ἰφιγένεια [ἐν Ληξουρίῳ]*, Atenas, 1995, pp. 9*-47*.

¹²⁸ *Vid.* W. Puchner, “Ὁ Πέτρος Κατσαίτης καὶ τὸ Κρητικὸ θέατρο” en *Μελετήματα θεάτρου... ὀρ. cit.*, 1991, pp. 261-324. Sobre el autor y su dramatización del mito de Ifigenia hemos presentado la comunicación “Ὁ Πέτρος Κατσαίτης καὶ ὁ σύγχρονος Ἰσπανὸς Cañizares” en el Congreso *Τὸ θέατρο στὴν ἐπάνησο καὶ ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος* (Corfú, 3-4/3/2001).

A pesar de que ambas piezas son tragedias, sorprende el desenlace feliz de la obra *Ιφιγένεια* así como el cambio del tono grave del género por un tono popular y casi cotidiano que se produce en algunos pasajes, pudiéndose caracterizar como verdaderas escenas cómicas¹²⁹.

Efectivamente, será en este aspecto, en el tratamiento de lo cómico, donde se diferenciará realmente este teatro del anterior¹³⁰. Así, frente al tan variado repertorio que presentaba el teatro cretense, en el heptanesiota es fácil observar una predilección por la comedia, como muestran las obras *Μωραίτες*¹³¹ y *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* (1745) escritas por Savoyias Surmelis o Rúsmelis¹³² y la tan significativa *Χάσης*¹³³, escrita a temprana edad por Dimitrios Guselis (1773-1842)¹³⁴.

A diferencia de las cretenses, estas comedias se caracterizan por un fuerte desarrollo del sentido satírico. En ellas lo que encontramos es una inteligente y cáustica burla a la sociedad del momento. Estos escritores sabrán ironizar

¹²⁹ Vid. Grammatás, “Η παρουσία της *Commedia dell’Arte* στο Εφτανησιακό Θέατρο. Η περίπτωση της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαΐτη” en el libro *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματουργία*, Atenas, 1987, pp. 27-41.

¹³⁰ Vid. Grammatás, “Φύση και λειτουργία του κωμικού στην Εφτανησιακή κωμωδία του ΙΗ’ αιώνα”, *ibidem*, pp. 73-80.

¹³¹ Esta comedia se perdió, junto a otros muchos manuscritos, tras desaparecer los archivos de Zante con el terremoto de 1893, pero gracias a los datos que Láskaris obtuvo de De Viasis, se conoce el argumento y algunos detalles, cf. N. Láskaris, *Ίστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, t. I, Atenas, 1938, pp. 298-299 así como “Τὸ θέατρον ἐν Ζακύνθῳ”, *Ἑλληνικό Θεάτρο* 51 (15-10-1927) y 52 (15-11-1927), ref. en Valsas, *op. cit.*, pp. 247-9.

¹³² Vid. Protopará-Bubulidu, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Atenas, 1971.

¹³³ Recientemente ha salido la edición crítica de S.X. Sinodinós, Δημήτριος Γουζέλης. *Ο Χάσης. Τό τζάκωμα καί τό φτιάσιμον*, Atenas, 1997. Sobre los diversos manuscritos de la obra vid. W. Puchner, *Δραματουργικές αναζητήσεις... op. cit.*, pp. 248 y ss.

¹³⁴ Sobre su obra Vid. Grammatás, “Ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό εφτανησιακό θέατρο” en su libro *Νεοελληνικό Θέατρο... op. cit.*, pp. 60-72, especialmente 67 y ss.

sobremanera sobre sus compatriotas con el fin de arrancar la sonrisa del espectador¹³⁵. Y de hecho no hay que olvidar que la disposición hacia la sátira y el humor es, por otro lado, elemento característico de toda la poesía heptanesiota anterior a Solomós¹³⁶.

El amor por el teatro en las islas jónicas es fácil de comprender por las tempranas representaciones de las que se tiene noticia, por ser el lugar donde se erige el primer teatro de época moderna, el teatro de San Giacomo en Corfú¹³⁷, y además, porque no sólo lo disfrutaban las clases aristocráticas sino que también era un espectáculo para las masas populares, como es el caso de las “homilías”, breves escenas teatrales, en general adaptaciones de tragedias, novelas o entremeses, que al aire libre se representaban los días del carnaval¹³⁸. En las plazas y calles, en escenarios improvisados se disfrutaba de estas escenificaciones, llevadas a cabo por actores aficionados, hombres incluso para los papeles

¹³⁵ Se trata casi de comedias de costumbres, con personajes contemporáneos tan bien retratados que se diría que de personajes reales se trata, de hecho nos cuenta Láskaris que en 1798 se dio una paliza al autor de la obra *Μωραίτες* por parte de los que pensaban que la obra los ridiculizaba, *Ίστορία... op. cit.*, t.I, p. 299.

¹³⁶ Sobre la sátira en Solomós *vid.* I. García Gálvez, “Los poemas satíricos de Dionisio Solomós”, *Πιο κοντά στην Ελλάδα* 15 (1999), pp. 215-224 y 496-551, así como E. Tsantsánoglu, “Διονύσιος Σολωμός” en AA.VV., *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, Atenas, 1991², pp. 7-45.

¹³⁷ El edificio, terminado en 1691, se construyó con el fin de servir como lugar de reunión a los aristócratas, era una especie de Ateneo o centro social, que en 1720 se reformó para funcionar como teatro, donde se representaban dramas y comedias italianas. En 1733 se reestructura para dar cabida a melodramas. La primera obra representada en griego por griegos aficionados y escrita por un griego fue la obra de Nerulós *Πολυξένη* en 1817, *cf.* Romas, *art. cit.*, pp. 99, 110, 122.

¹³⁸ *Vid.* Protopapa-Bubulidu, *Το θέατρον εν Ζακύνθω... op. cit.*, pp. 20-22 y las publicaciones de M. Minotú, “Ομιλίες”, *Ίόνιος Ανθολογία*, t. 8, nº 87-88-89 (agosto 1934) y nº 90-91-92 (navidad 1934), pp. 139-160 y 162-172 respectivamente.

femeninos, los cuales ocultando sus rostros tras máscaras y antifaces recitaban de forma cantada textos, bien satíricos como queda patente en *Γαϊδουροκαβάλλα* y *Κεφαλλονίτες*, bien fragmentos adaptados de obras cretenses: *Ερωφίλη*, *Η Θυσία του Αβραάμ*, *Ερωτόκριτος*¹³⁹, o pequeñas obritas originales con motivos erótico-novelescos, cómicos y a veces idílicos, como las aparecidas ya durante la época de dominación inglesa: *Κρίνος*, *Μύρτιλος και Δάφνη*, *Χρυσανγή*¹⁴⁰. Esta expresión de teatro popular, casi la única en Grecia, deudora de la tradición cretense e italiana¹⁴¹, pero asimismo de las condiciones locales y sus costumbres, se continuará en las islas hasta principios del s. XX¹⁴².

En efecto, la tradición dramática en el Heptáneso se mantendrá de forma más o menos regular hasta comienzos del s. XX no sólo con una interesante producción creativa: las tragedias de Ioannis Sambelios¹⁴³, el *Φιλάργγρος* de E. Mutsán-Martinengu¹⁴⁴, la inigualable *Βασιλικός* de A. Mátesis¹⁴⁵ entre otras, sino

¹³⁹ Cf. W. Puchner, “Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου” en *Ανιχνεύοντας... op. cit.*, 1995, pp. 178-196, especialmente pp. 185-6 y 191-2.

¹⁴⁰ Cf. M. Minotú, *art. cit.*

¹⁴¹ Esta es la opinión más extendida entre los estudiosos, aunque también se le ha querido atribuir un origen más remoto, cf. M. Μερακλής “Το πρόβλημα της προελεύσεως των Ομιλιών”, *Φιλολογικά* 5 (1981), pp. 34-38.

¹⁴² Vid. W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο... op. cit.*, pp. 181-186.

¹⁴³ Se pueden encontrar en los dos tomos de *Τραγωδία Ιωάννου Ζαμπελίου*, Zante, 1860.

¹⁴⁴ Esta obra manuscrita se editó por primera vez ya en el s. XX, vid. F. K. Bubulidis, *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου*, Atenas, 1965, pp. 59-112. Interés revierte asimismo el artículo de T. Mavrakí, “Ο Φιλάργγρος της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού”, *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), pp. 61-76.

¹⁴⁵ Vid. D. Spazis, “Ο Βασιλικός του Α. Μάτεση στό εύφορο χόμα του Διαφωτισμού”, *Ο Πολίτης* 100 (1989), pp. 54-63.

asimismo con una importante labor editorial¹⁴⁶, traductora y escénica¹⁴⁷, hecho singular dentro de la característica discontinuidad que presenta la historia del teatro neohelénico y que convierte al teatro heptanesiota en el único vínculo de sucesión entre la dramaturgia de Creta, el Egeo, el teatro de la diáspora y, posteriormente, el de Atenas y otros centros urbanos del territorio griego¹⁴⁸.

4. *La Grecia de la primera mitad del s. XIX*

Lo que denominamos bajo este epígrafe resulta ser una época de vital importancia para el neohelenismo ya que durante este período aparecerán de forma fehaciente las manifestaciones políticas y culturales que lo dotarán paulatinamente de una concienciación nacional y que culminarán con el alzamiento popular de 1821, que otorgará la liberación del poder otomano al pueblo griego. Los griegos, están cada vez más convencidos de que los otomanos, los infieles, han dejado de ser invencibles, además de que, por otro lado, pueden constatar cómo las islas Jónicas,

¹⁴⁶ A modo ilustrativo consultar el tomo de Y. Ladoyianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου... op. cit.*

¹⁴⁷ Los dramaturgos europeos más afamados del momento, principalmente Metastasio, Goldoni, pero asimismo Alfieri, Molière, Shakespeare, etc., serán traducidos y en muchos casos representados en este archipiélago del mar jónico antes de la llegada del s. XX. Para una visión general cf. los trabajos de W. Puchner, “Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόσληψη Ιταλών λιμπρετιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, en *Φαινόμενα... op. cit.*, pp. 241-264 y “Η γαλλική κλασικίζουσα δραματουργία στην ελληνόφωνη Ανατολή (Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος)” en *Η πρόσληψη της Γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας). Μία πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Atenas, 1999, pp. 31-61. Asimismo, durante todo el siglo XVIII existirá un intenso movimiento operístico, *vid.* P. Mavromústakos, “Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο Κέρκυρας (1733-1798)”, *Παράβασις* 1 (1995), pp. 147-192.

¹⁴⁸ *Vid.* W. Puchner, “Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, en *Φαινόμενα... op. cit.*, pp. 221-240.

tras la marcha de los franceses en 1800 se convierten en un protectorado de características pseudo-autónomo y todo ello, a su vez, en el marco de una Europa de los estados y los ciudadanos en donde se multiplican las victorias napoleónicas contra el Antiguo Régimen al tiempo que los principios de la Revolución francesa incitan a los pueblos subyugados a sublevarse.

Al igual que en el resto de Europa, entre los griegos se experimenta un incremento de las ideas del nacionalismo decimonónico primordialmente entre la intelectualidad expatriada¹⁴⁹. Este sentimiento de renaciente helenismo, hizo tomar conciencia a los griegos de su herencia histórica, alentando una obsesión por el pasado que, al igual que en el resto de Europa, tomará forma igualmente en las manifestaciones artísticas y literarias de la época. Pero, si bien el helenismo siempre mantuvo sus lazos con la antigüedad, en este resurgir del interés por la antigüedad griega es fácil observar un nuevo planteamiento basado en los principios de la Ilustración, a saber, la divulgación de la enseñanza, la consolidación de la conciencia nacional, la promoción de las lenguas, en especial de las lenguas nacionales o la tolerancia religiosa, entre otros.

En efecto, pese a la dificultad que conlleva delimitar los períodos de las corrientes intelectuales de un país, lo cierto es que en las últimas décadas del siglo XVIII y especialmente las primeras del XIX, lo que entonces se podría denominar Grecia asumirá de forma severa la influencia de las ideas enciclopedistas e

¹⁴⁹ En septiembre de 1814 los comerciantes N. Skoufás, A. Tsakálof y E. Xansos crean en el puerto ruso de Odessa la *Filikí Etería* (Sociedad Fraternal), organización secreta griega que se encargaría de organizar la Revolución de 1821. *Vid.* Tasos Vurnás, *Φιλική Εταιρεία*, Atenas, 1982, así como el ya clásico tratado de Ioannis Filimon, *Δοκίμιον ιστορικόν περὶ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρείας*, Atenas, 1969r. (Nauplion, 1834).

ilustradas europeas. Esta influencia se apreciará de forma más intensa en los grandes centros comerciales y zonas no ocupadas por los turcos, esto es, las islas jónicas, Odessa, Viena o Trieste y, en especial, los principados danubianos de Moldavia y Valaquia, en donde la Sublime Puerta mantendrá como gobernadores a cristianos fanariotas¹⁵⁰, creándose en torno a ellos círculos intelectuales capaces de absorber las ideas occidentales emanadas del racionalismo y del positivismo, y trasladarlas al pensamiento griego heredero de Bizancio. Serán estos fanariotas griegos, hijos predilectos del Patriarcado de Constantinopla y herederos de la tradición griega escrita, los que se constituirán en una suerte de *intelligentsia* cultural y política capaz de liderar el complicado proceso de transformación de las comunidades griegas en el futuro, e históricamente inexistente hasta la fecha, Estado de Grecia.

Por lo general, las condiciones políticas y sociales de las comunidades cristianas del territorio occidental del Imperio otomano cambiaron radicalmente, sobre todo en la Grecia no ocupada. Como resultado de los acuerdos posteriores a las guerras ruso-turcas el comercio experimentó un considerable dinamismo que repercutió en la consecuente prosperidad económica y el natural ascenso de las

¹⁵⁰ Fanariota es el griego que vivía en el barrio del Fanar, barrio donde finalmente, tras la toma de Constantinopla, se instaló el Patriarcado en 1601. Estos griegos, altos cargos eclesiásticos o laicos que pertenecían a familias nobles, en su mayoría poseedores de una gran cultura y conocedores de lenguas extranjeras, obtuvieron importantes cargos en la administración otomana y crearon las bases de una nueva conciencia política y educativa. Sobre el tema *vid.* AA.VV., *Symposium. L'Époque Phanariote (21-25 octobre 1970)*, Tesalónica, 1974, además la introducción de A. Frantsí, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη*, Atenas, 1993 y D.Y. Apostolóπουλος, “Ο ρόλος των Φαναριωτών στη δημιουργία του έθνους των Ελλήνων”, *Το Βήμα* 12885 (25-3-2000), en el suplemento dominical *Νέες Εποχές*, artículo en versión electrónica en <http://tovima.dolnet.gr>.

clases medias. En estos importantes centros comerciales afloró una nueva clase urbana que mantuvo estrechos lazos comerciales y culturales con Europa así como un espíritu abierto a las nuevas ideologías. Los nuevos intelectuales griegos emanaron entre los mismos círculos de dichos comerciantes afincados en la diáspora y caracterizados por un sublime patriotismo, un gran amor a las letras y un fuerte deseo de formación y liberación.

Esta casta social fanariota, que en numerosos casos ostentaba altos cargos en la administración y la política de los gobiernos danubianos y otomanos, será un elemento fundamental para la reorganización educativa de la población de habla griega, la introducción de las ideas ilustradas, la construcción de la concienciación de la identidad griega diferente de la meramente greco-cristiana, la solución de problemas derivados de la fusión de una corriente política laicista, proveniente en última instancia del cristianismo occidental, y el mantenimiento de la tradición grecocristiana, emanada de la formación ortodoxa y de la conciencia de salvación del patrimonio heredado de la humanidad.

El dominio de lenguas occidentales y orientales así como el deseo de aproximarse a modelos educativos ilustrados por ser éstos coincidentes con las ansias de liberación del oscurantismo obsoleto en que estaban sumidos el Imperio otomano y la Iglesia ortodoxa, les lleva a establecer inestimables contactos con otras naciones. Así pues, dado que la lengua francesa era la lengua de la diplomacia y naturalmente instrumento indispensable para sus fines, con su aprendizaje llegaron a las casas de los fanariotas los profesores, los libros y por supuesto, las nuevas ideas.

Todo ello condujo a un cambio significativo en la educación griega donde, a partir de ahora, se tiende hacia los modelos franceses y hacia los modelos que a través de la lengua francesa aparecen en la intelectualidad europea¹⁵¹.

De relevante importancia es la labor traductora de estos políglotas¹⁵², capaces de verter al griego las grandes obras literarias de Occidente así como una suerte de libros que aportaban información sobre el mundo europeo; tanto de su pasado en las obras de temática histórica, como de su actualidad más reciente con tratados sobre geografía, matemáticas, y otras ciencias positivistas, de modo que pudiera satisfacerse la sed de conocimiento que caracteriza al hombre de esa época, ya que, en la mentalidad ilustrada, el objetivo primordial era el de instruir al pueblo, *εἰς τὸ ὠφέλιμον τοῦ Γένους*, modo con el que puede acceder a su libertad.

Si en un principio este material solía aparecer en forma manuscrita¹⁵³, la situación se torna un tanto más próspera cuando, a principios del siglo XIX el aumento progresivo e imparable de textos escritos en griego se hace eco tanto de los avances en las técnicas de reproducción escrita, con la aparición de la

¹⁵¹ Cf. Dimarás, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atenas, 1993⁶, pp. 7-8.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁵³ Cf. A. Tambaki, *Ο Μολιέρος... op. cit.*, 27-29, y de la misma “Χειρόγραφες μεταφράσεις του Διαφωτισμού. Η πρόσληψη των ευρωπαϊκών αφηγηματικών ειδών” en AA.VV. *Μνήμη Γ.Π. Σαββίδη. Θέματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Γραμματολογικά, Εκδοτικά, Κριτικά*, Atenas, 2001, pp. 38-52.

imprensa¹⁵⁴, como de la financiación de comerciantes griegos establecidos en la diáspora, colaboradores en la subvención para la recuperación y el rescate de los documentos griegos¹⁵⁵. Todo ello se traduce en el vasto porcentaje de publicaciones, reediciones o traducciones así como en la aparición de publicaciones periódicas, las revistas¹⁵⁶, extendiéndose de este modo el conocimiento a otras clases sociales.

De este modo, al experimentarse un cambio gradual en la categoría social de los lectores, pertenecientes en su gran mayoría a la clase media emergente dedicada, a su vez, al comercio internacional, al comercio al por mayor, a la banca, y al modificarse la estratificación social y, por ende, las relaciones entre la oferta y la demanda, se experimenta un cambio en las distintas categorías de las obras editadas, que si bien con anterioridad obedecían a una temática preferentemente religiosa ahora, por influencia de la Ilustración europea,

¹⁵⁴ Vid. E. Kurmantsí, *To βιβλίο στην ακμή του νεοελληνικού διαφωτισμού (1761-1820)*, Atenas, 2001 y además Y. Kejayioglu, “Οι έντυπες νεοελληνικές μεταφράσεις του 18^{ου} αιώνα. Παρατηρήσεις και αποτιμήσεις”, *Akten XVI Internationaler Byzantinistenkongress* (Wien 4-9/10/1981), t. VI, Viena, 1982, pp. 229-237, y del mismo “Νέα στοιχεία για ελληνικά έντυπα του 18^{ου} αιώνα: ενδείξεις του Βενετικού αρχαικού υλικού”, *ΕΕΦΣΠΘ* 22 (1984), pp. 231-250, artículo en versión electrónica en www.nlg.gr/epet/.

¹⁵⁵ Un claro ejemplo de ello tenemos en las numerosas publicaciones de A. Koraís, editadas en su mayor parte gracias a la contribución de sus compatriotas, *vid.* A. Koraís, *Άπαντα*, I-II, Atenas, 1969-1970, y principalmente en los tomos de su *Έλληνική Βιβλιοθήκη*, cuyas interesantes introducciones fueron ampliamente leídas desde entonces y reeditadas, *vid.* A. Koraís, *Προλεγόμενα στους άρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, I-III, Atenas, 1986r. (París, 1833).

¹⁵⁶ Dimarás, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός... op. cit.*, p. 67. Estas revistas son un importante testimonio del espíritu y la conciencia de esta época, ya que la mayoría fueron un órgano al servicio del movimiento ilustrado, *vid.* *Τα Ελληνικά Προεπαναστατικά Περιοδικά. Ευρετήρια*. I-III, Atenas, 1971-1976-1983. Se han vuelto a editar algunas de las más importantes, *Έρμης ὁ Λόγιος*, I-XI, Atenas, 1989-1990r.

atenderán las necesidades de demanda de libros científicos en general, con preferencia hacia aquellas disciplinas propias de la construcción de un estado: la medicina, el derecho, la física, entre otras¹⁵⁷.

Así pues, con la actividad traductora suscitada, se empieza a tomar conciencia de la importancia de utilizar el adecuado medio lingüístico a la hora de expresar y divulgar el conocimiento entre el conjunto de la nación griega¹⁵⁸, y se inicia aquí uno de los temas que ocupará a la mayoría de los intelectuales de este siglo y gran parte del siguiente, el de la cuestión lingüística, ejercido por algunos extremistas intelectuales por estar a favor de mantener el uso normativo de una lengua griega más apegada a las características gramaticales y expresivas del griego antiguo, que habría de culminar con la aparición de una lengua pseudo-artificial de origen culto, elaborada gramaticalmente sobre el esquema de la lengua hablada, una lengua hablada depurada, la kazarevusa, y, en otro extremo, por aquellos que postulaban el uso de una lengua más natural, la hablada por el pueblo griego del momento, la demótica, siendo múltiples y variadas las

¹⁵⁷ Cf. Dimarás, *ibidem*, pp. 28-33. Además Nikolaídis-Dialetis-Azanasíadis, *Τυπολογία τῶν βιβλίων τῶν θετικῶν καί φυσικῶν ἐπιστημῶν τοῦ προεπαναστατικοῦ αἰῶνα (1700-1821)*, Atenas, 1986; I. García Gálvez, “Los primeros tratados científicos de la Grecia moderna: La Física, el Derecho y la Cartografía de Rígas Velestinlís”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 17 (1999), pp. 313-325 y F. Ilíu, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, Atenas, 1983, p. ιε'. Sobre la proporción entre libros religiosos y de otros temas, *vid.* del mismo, *Προσθήκες στην ελληνική βιβλιογραφία. Α: Τα βιβλιογραφικά κατάλοιπα του Ε. Legrand και του Η. Pernot*, Atenas, 1973, p. 30.

¹⁵⁸ Sobre la problemática de las versiones y traducciones del periodo *vid.* Y. Kejayioglu, “Ελληνικές μεταφράσεις στον 18^ο αἰῶνα: 'Μετά-δοτικές ή προδοτικές'. 'Πιστές και άσχημες' - 'Άπιστες και όμορφες” en AA.VV, *Η Γλώσσα της Λογοτεχνίας και η Γλώσσα της Μετάφρασης*, Tesalónica, 1998, pp. 25-46, además se puede consultar el artículo en versión electrónica en www.komvos.edu.gr/diaglossiki/HISTORY/Anakoinoseis_Eisigiseis2/Kechagioglou_3.htm

soluciones y posiciones ideológicas que se desarrollarán en torno a esta compleja situación. En efecto, no les pasaba desapercibido que una de las constantes nacionales la conformaba el uso de la lengua, cuestión, además, ineludible en un momento en que en el conjunto europeo se hacía necesaria la definición del concepto de identidad nacional, dada la disputa histórica y bélica por la nueva delimitación de fronteras¹⁵⁹.

Las comunidades griegas que residían fuera del territorio que en la actualidad se denomina Grecia, solían disfrutar del género dramático tanto en su ejercicio de representación leído, gracias a los numerosos manuscritos y ediciones que circulaban en esos ambientes, como en diversas formas de representación, ya que las compañías extranjeras llegaban hasta esos centros urbanos y, por lo general, presentaban un repertorio de gusto internacional formado por obras francesas e italianas, además de óperas y ballets.

De la mano de las ideas ilustradas, impulsoras del arte de Talía como inmejorable medio de introducción de las nuevas ideas, y haciéndose eco de las demandas sociales y la realidad de la época, se originó entre los propios griegos una cada vez más imperante necesidad de tener teatro en lengua vernácula. Es así como reaparecerá el teatro griego con la representación de obras dramáticas entre las dispersas comunidades griegas al mismo tiempo que se escribían piezas originales o adaptaciones de obras famosas al griego para tal fin.

¹⁵⁹ Cf. I. García Gálvez, “Ilustración griega y pensamiento gramatical”, en *Griego: Lengua y Cultura*, Madrid, 1995, pp. 113-118, y de la misma *El problema de la lengua griega y los teóricos de la gramática*, La Laguna, 1991.

Nos referimos aquí a una reaparición de la dramaturgia neohelénica, dado que el teatro anterior, el que se desarrolló en Creta, en el mar Egeo y en las islas jónicas, no parece ser conocido en el ambiente fanariota o, por lo menos, su lectura¹⁶⁰ no dejó influencias en la dramaturgia que se representará y se creará en estas zonas posteriormente. Por otra parte, no se debe obviar que el teatro de los siglos precedentes respondía a las características de un teatro regional, representativo de una pequeña parte de Grecia, mientras que el teatro que ahora se pretende crear obedece a la concepción de una dramaturgia de carácter panhelénico, un teatro nacional, y de ahí que el teatro desarrollado en este momento, el teatro pre-revolucionario de los principados danubianos y Odessa, estará caracterizado por un fuerte sentimiento patriótico, identificándose con la búsqueda de la identidad nacional del neohelenismo y su despertar ideológico.

En una primera fase, en estos círculos de eruditos griegos se leían, y en ocasiones eran representadas por grupos de aficionados, traducciones al griego de obras teatrales europeas, en su mayoría en forma manuscrita aunque muchas de ellas fueron editadas posteriormente. Los autores europeos más traducidos al

¹⁶⁰ Ciertamente, la dramaturgia griega anterior, y en especial la cretense, que tanta influencia habría de ejercer en el teatro de los siglos venideros, algo que se atestigua en la multitud de expresiones literarias y populares, no parece gozar de aceptación entre los círculos eruditos de esta época. Resulta difícil afirmar que les fuera del todo desconocida, ya que, bien es sabido que los manuscritos de estas obras circularon ampliamente, pero sobre todo resulta difícil creerlo si tenemos en cuenta las múltiples reediciones que algunas de estas obras tuvieron en esos años, ej. *Ἐρωφίλη* (1746, 1772, 1804, 1820), *Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ* cuya edición de 1713 se reimprimió en numerosas ocasiones, y en concreto en estos años que nos ocupan en 1791, 1796, 1798, 1809, 1812, 1817, etc., cf. Ladoyiannis, *Ἀρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου... op. cit.*

principio fueron los italianos Goldoni¹⁶¹ y Metastasio¹⁶², en cuyos dramas de tema clásico y acciones heroicas encontraron los griegos el didacticismo ético-ideológico y la tan deseada conexión con la Antigüedad griega, así como el francés Molière¹⁶³, cuyas comedias ayudaron a recrear el nuevo código ético de esta naciente clase burguesa ansiosa por desprenderse de la asfixiante moral de la sociedad balcánica.

¹⁶¹ Algunas de sus comedias serán editadas en Viena por el famoso editor P. Lambanitsiotis ya desde la última década del s. XVIII. También en Venecia se edita una obra suya en esa misma época, cf. Y. Ladoyiannis, *ibidem*, pp. 62-65. En general sobre el teatro goldoniano en Grecia vid. Sideris, “La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1790-1961)”, *Studi Goldoniani* (1970), pp. 7-48; D. Spazis, “Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο”, en *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 199-244; W. Puchner, “Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα” en *Δραματουργικές αναζητήσεις... op. cit.*, pp. 345-358.

¹⁶² Metastasio es, sin duda, el escritor más traducido ya desde mediados del siglo XVIII, hecho que viene a corroborar el acontecimiento editorial teatral más importante de todo este periodo que estamos analizando: la edición en dos tomos de seis de sus obras, en Venecia, el año 1779, vid. D. Spazis, “Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στον 18^ο αιώνα” en el libro *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 69 y ss.; Y. Ladoyiannis, *Αρχές... op. cit.* Sobre el tema en general vid. W. Puchner, “Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18^ο και 19^ο αιώνα” en el tomo *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Atenas, 1994, pp. 311-319 y del mismo “Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο ελληνικό και βαλκανικό τον 19^ο αιώνα. Μιά σύγκριση” en *Το Θέατρο στην Ελλάδα... op. cit.*, pp. 181-221, en especial 193 y ss.

¹⁶³ Las primeras traducciones de Molière al griego circularían desde antes de la mitad del siglo XVIII, como asegura Loukia Droulia en su comunicación “Molière traduit en Grec, 1741 (Présentation de deux manuscrits)”, *Symposium l'Époque Phanariote... op. cit.*, pp. 413-418 y en griego “Ο πρώτος Μολιέρος ελληνικά. Πριν 233 χρόνια στο Βουκουρέστι”, *Θέατρο* 37 (1974), pp. 47-51. Vid. también el estudio de Tambaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφοι μεταφράσεις*, Atenas, 1988. Sobre la presencia de Molière en el teatro griego vid. entre la amplia bibliografía, Sideris, “«Πεπαίδευκε τὴν Ἑλλάδα». Ὁ Μολιέρος, Δάσκαλος τοῦ θεάτρου μας”, *Θέατρο* 37 (1974), pp. 40-46 y A. Tambaki, “Ο Μολιέρος στην Ελλάδα” y “Ο πρώτος Κατὰ φαντασίαν ασθενής στα νέα ελληνικά (1834)” en *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.). Μία συγκριτική προσέγγιση*, Atenas, 1993, pp. 149-164 y 165-169.

No obstante, a medida que la Ilustración alcanza su cenit, gozarán también de éxito el italiano Alfieri, el francés Voltaire, los alemanes Kotzebue, Frederiko, Goethe, e incluso el *Romeo y Julieta* de Shakespeare o el *Ayax* de Sófocles¹⁶⁴, en especial, cuando hacen su aparición en el campo dramático las compañías griegas de teatro de aficionados y precisan obras para ser representadas, lo que hará que se amplie el repertorio a elegir y mejore la calidad de las traducciones.

Este interés despertado por un teatro escrito y representado en lengua vernácula al igual que la aparición de las nacientes compañías teatrales, ayudará, por supuesto, a que surjan obras originales griegas. El primer escritor que compondrá una obra dramática original en lengua griega fue Atanasios Jristópulos, obra editada en Viena el año 1805 en el tomo intitulado *Γραμματική τῆς Αἰολοδωρικῆς* bajo el título *Δραῶμα ἠρωϊκὸν*. A este autor, le seguirán Iákovos Risos Nerulós con una comedia, *Τὰ Κορακιστικὰ*, de las pocas comedias originales de este periodo¹⁶⁵, conocida desde 1811 aunque se editó en 1813, la cual

¹⁶⁴ Una expositiva relación de obras traducidas, autores y fechas en Sideris, “Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο, ἥτοι πῶς γεννήθηκε ἡ νέα ἐλληνικὴ σκηνή”, *Νέα Ἑστία* 43 (1970), pp. 155-159. La bibliografía sobre el tema es bastante amplia, como obras de referencia acudir a las anteriormente citadas y además, W. Puchner, *Η πρόσληψη τῆς γαλλικῆς... ὀρ. cit.*

¹⁶⁵ En efecto, la comedia durante este periodo, conocida en general a través de la lectura y traducción principalmente de Molière y Goldoni, no gozaba de gran aceptación en la sociedad, siendo por ello escasas las comedias originales. Se tiene conocimiento de otra sátira, *Ἀλεξανδροβόδας ὁ ἀσυνείδητος*, escrita por el también fanariota Y.N. Sutsos en 1785, en prosa y lengua demótica, que no llegó a publicarse, y la cual es una encarnizada crítica a Aléxandros Mavrokordatos, cf. D. Spazis, *Γεωργιος Ν. Σούτσος: Ἀλεξανδροβόδας ὁ ἀσυνείδητος. Κωμωδία συντεθεισα ἐν ἔτι ‘αψπε’: 1785*, Atenas, 1995. Información sobre otras dos sátiras manuscritas, *Χαρακτήρ τῆς Βλαχίας* y *Νέα Κωμωδία τῆς Βλαχίας*, encontramos en el artículo de la estudiosa Cornelia Papacostea-Danielopolu, “La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784-1830)”, *Revue des Études Sud-Est Europeennes*, I.XV (1977), pp. 75-92.

satiriza el tan acuciante problema de la cuestión lingüística¹⁶⁶. Además de su exitosa comedia, escribirá dos tragedias, *Ἀσπασία* (1813) y *Πολυξένη* (1814).

En 1816 aparecerá un drama escrito en prosa del que aún se desconoce el escritor *Ὁ Λεωνίδας ἐν Θερμοπύλαις* y años más tarde, en 1818, otras dos tragedias en las que se puede observar un mayor grado de madurez en el desarrollo del género dramático griego, se trata de *Τιμολέων* de Ioánnis Sambelios, editada en Viena, y de la obra *Ὁ θάνατος τοῦ Δημοσθένους* de N. Píkkolos, que en griego no llegó a editarse, pero sí lo hizo su traducción al inglés¹⁶⁷.

Y para terminar con el repertorio original en estas dos primeras décadas del s. XIX, referimos a las dos obras de Y. Lassanis, *Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων* (1819) y *Ἑλλάς καὶ ὁ Ξένος* (Moscú, 1820).

Las obras de estos tres últimos dramaturgos tienen en común, además de la temática referida a la Antigüedad griega y de pertenecer propiamente a un teatro político, el hecho de que sus compositores no pertenecen al círculo fanariota ni a dicho estatus.

Tras la publicación de estas obras tardarán en pasar algunos años hasta que encontremos nuevos dramas originales o traducciones y una vida teatral rica e intensa como la experimentada en estas ciudades pues, en 1821 estalla la Revolución griega y, como era de esperar, la actividad cultural e intelectual se ven mermadas; las

¹⁶⁶ Vid. I. García Gálvez, “I.R. Nerulós: La comedia griega en el ámbito fanariota”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 15 (1997), pp. 59-69.

¹⁶⁷ *The Death of Demosthenes*. A tragedy in four acts. In prose. Translated from the Modern Greek by Gregorios Palaeologus, of Constantinople, Cambridge, 1824.

escuelas se cierran, alumnos y maestros se entregan a la lucha¹⁶⁸ o engrosan las filas de la política, las editoriales dejan de funcionar y los intelectuales, o bien participan activamente en la lucha o bien aceptando responsabilidades gubernamentales.

Al Levantamiento siguieron años de continuas guerras en la reconquista de territorio griego pareja a una grave desestabilización política y económica, pues el dinero para mantener las luchas de liberación era cada vez más escaso y la organización central requerida para llevarlas a buen fin no fue del todo efectiva, hasta el punto de desembocar en una guerra civil. Esta guerra civil de 1824, que estallaría a causa de la diferente visión política de los partidos¹⁶⁹ y los intereses encontrados de los combatientes y el pueblo, no sólo fue la causante de grandes pérdidas humanas sino que se erigirá en una de las más graves amenazas para la Revolución, de modo que los griegos, pese a las circunstancias adversas, lograron constituir una vez más la Asamblea Nacional¹⁷⁰, y de ese nuevo intento por instaurar las bases del futuro Estado libre de Grecia, salió como gobernante Ioannis Kapodistas.

¹⁶⁸ Referir aquí que en Odessa hubo una representación en 1822 en recuerdo de Spiros Drakulis muerto en Dragatsani, asimismo participaron activamente en las luchas Y. Lassanis, K. Kiriakos-Aristías, T. Alkeos y Avramiotis.

¹⁶⁹ La política griega estará tan influenciada por las grandes potencias extranjeras que, cuando se conforman los partidos políticos del país en torno al 1826, se hará de acuerdo con esta realidad y así aparecerán: el partido “inglés”, el “ruso” y el “francés”. *Vid. Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, op. cit.*, t. XIII, pp. 434 y ss.

¹⁷⁰ En la primera Asamblea Nacional (20-12-1822) se votó una Constitución provisional de Grecia, modificada posteriormente en la segunda Asamblea (marzo de 1823). Esta tercera Asamblea Nacional se realizó en dos periodos, pues la primera reunión (6/16-4-1826) se interrumpió a causa de la toma de Mesolongui. En el segundo periodo (17-3/ 3-4-18) se eligió a Ioannis Kapodistrias como gobernador del país durante los siguientes siete años junto con un comité de tres miembros, y lo más importante, se votó la Constitución griega, la cual destaca por el liberalismo de sus principios, *ibidem*, t. XII, pp. 199, 297-299 y 434-440.

Cuando Kapodistrias llegó al poder a principios de 1828 se encontró con el país en una situación trágica, casi sin medios económicos, con pueblos y ciudades asoladas, campos sin cultivar y miles de refugiados. No obstante, se encomienda a la labor de preparar al país para el momento de su plena liberación, llevando a cabo grandes reformas tanto en el terreno político y militar como en el sistema administrativo, económico, educativo y judicial. Encomiable fue realmente su labor en el terreno diplomático, consiguiendo para el nuevo Estado griego unas fronteras más en consonancia con sus apetencias, lo cual vino a cumplirse en su totalidad cuando, a pesar de haber fallecido ya, con la llegada del rey Otón a Grecia, las “naciones protectoras” obligan a que los otomanos acepten las nuevas fronteras¹⁷¹: Peloponeso y Grecia continental, Eubea, las islas cícladas, las esporadas y las argosarónicas.

El nuevo rey de Grecia, Otón I, se instaló en Nauplion¹⁷², la entonces capital del país, a principios de 1833, aunque a causa de su minoría de edad no accedería al poder hasta mayo de 1835. Tanto en la Regencia como en su reinado, Otón estuvo siempre rodeado de ayudantes y ministros extranjeros. Pese a que consiguiera fundar instituciones capaces de mejorar la situación en algunos sectores, su forma de actuar al estilo europeo (esto es, un sistema centralizador, la suplantación de los políticos y los líderes de la Revolución, la separación

¹⁷¹ En efecto, tras el asesinato de Kapodistrias y con el temor de que empezara una nueva guerra civil, las llamadas “naciones protectoras”, es decir, Inglaterra, Francia y Rusia, eligieron como rey de Grecia a Otón, hijo de Luis I de Baviera, cf. A.E. Vakalópulos, *Historia de Grecia Moderna 1204-1985*, Santiago de Chile, 1995, pp. 173-174.

¹⁷² Nauplion fue, ciertamente, la primera capital del Estado libre griego, hasta que en 1835, poco antes de que terminara la regencia por la minoría de edad de Otón, se decidió trasladar la capital a Atenas (1-12-1834). cf. *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, op. cit., t. XIII, p. 58.

administrativa de la Iglesia griega del Patriarcado de Constantinopla, los nuevos impuestos, entre otras circunstancias) originó un gran malestar entre el pueblo griego conduciéndolo a la sublevación del 3 de septiembre de 1843, donde se solicitó la creación de un nuevo gobierno y una nueva Constitución.

La nueva Constitución votada en marzo de 1844, se implanta junto con un nuevo sistema parlamentario que, pese a ser bastante adelantado para la época, nunca funcionó en la práctica¹⁷³, de modo que la situación del pueblo griego no experimentó ninguna mejora ni su política cambió de orientación. De hecho, será en esta época cuando, con el fin de alimentar falsas ilusiones en un pueblo ya desencantado por la situación, empieza a hablarse de la política de la “Gran Idea”¹⁷⁴.

¹⁷³ El rey seguía manteniendo el derecho a nombrar al primer ministro, a los ministros y a los miembros del Senado, dejando tan sólo al pueblo la elección de los parlamentarios y así, el juego político se mantenía entre la Corte y las grandes potencias que representaban los partidos políticos, los cuales utilizaban todos los medios a su alcance para obtener la mayoría y luego, ejercían una política que no ofrecía soluciones a los graves problemas a los que se enfrentaba el país, principalmente su organización y desarrollo, cf. *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους... op. cit.*, t. XIII, p. 107 y ss.

¹⁷⁴ Este término lo utilizó por primera vez el político Ioannis Kolettis, en la Asamblea Nacional de 1843, para expresar como primer fin de la política exterior griega la ampliación de sus fronteras. Defendía que era necesario para la organización y desarrollo del país, que el reino dominara de nuevo los territorios del Imperio bizantino donde todavía existía helenismo subyugado, con capital otra vez en Constantinopla. Un plan sin la menor posibilidad de realización, que explotaba la expansión nacionalista y funcionaba como un mecanismo propagandístico, pero que sin embargo, consiguió desviar el interés popular por los problemas reales que existían en la economía y en la sociedad, y que provocaban un descontento general, *ibidem*, pp. 467-8.

Como hemos visto anteriormente, la geografía de la nación griega se va transformando y ampliando a lo largo del siglo XIX¹⁷⁵, acompañada asimismo de su reestructuración interna, pues a pesar de que la economía se sustentara principalmente en la agricultura y la ganadería, los centros de población más importantes se encontraban en las zonas de montaña dado que la mayor parte de las tierras de las llanuras había estado gobernada por el poder otomano, y así, cuando empezaron a liberarse estas zonas con la Revolución, hubo un cambio de población hacia estos lugares y empezaron a adquirir importancia las pequeñas poblaciones urbanas, desarrollando sobre todo funciones administrativas y comerciales.

Nos encontramos, pues, con una sociedad griega que comienza a emigrar del campo a la ciudad, se va transformando en una sociedad urbana, donde hará su aparición la clase burguesa. Podemos observar un claro ejemplo de este suceso en Atenas, que pasará a ser el centro político, comercial, administrativo y de consumo del país. En efecto, es destacable el amplio desarrollo que experimentará la nueva capital del Estado, Atenas, una vez concentrados en ella todos los servicios administrativos del Gobierno y convertida en el centro de movilización del capital llegado de las provincias, originando con ello la aparición de una nueva clase social que estará dedicada al sector servicios.

¹⁷⁵ En 1830 Grecia estaba constituida solamente por el Peloponeso, la isla de Evia y los archipiélagos de las Hidriotas y el de las Cícladas. En 1864 creció territorialmente con la anexión de las islas jónicas. En 1884 Grecia consigue Tesalia. A lo largo de la primera mitad del s. XX se termina de conformar el mapa político del actual Estado griego, pues gracias a sus victorias en las Guerras Balcánicas así como al hecho de encontrarse entre los vencedores de la Primera Guerra Mundial, consigue además parte del Epiro, el sur de Macedonia (con capital Tesalónica), la isla de Creta, la mayoría de las islas del Egeo y Tracia, perdiendo no obstante la Tracia oriental durante la guerra greco-turca de 1921-1922. El último territorio anexionado será el de las islas del Dodecaneso en 1945.

Si bien a la capital del nuevo Estado libre arriban ciudadanos de las más diversas regiones con la esperanza de un mejor futuro y dispuestos a contribuir en la construcción del nuevo Estado, los puestos de mayor responsabilidad recaerán principalmente en los fanariotas también emigrados a la nueva capital, dada la experiencia que poseían en la administración y la diplomacia.

Estos fanariotas aportan al Estado griego no sólo su buen saber político, sino asimismo su cultura y su gusto artístico, hecho que sin duda marcará el desarrollo de la literatura griega hasta casi finales de siglo. De hecho serán los principales responsables de la introducción de las ideas del romanticismo francés, empezando a traducir y a dar a conocer, a partir de 1840, a los más importantes escritores románticos: Goethe, Schiller, Shakespeare y, sobre todo, Victor Hugo. Ahora bien, en un país que aún no ha sido unificado ni siquiera geográficamente, tampoco serán sus propuestas y sus gustos literarios los únicos.

Puede observarse con facilidad los distintos niveles culturales existentes entre la metrópoli y otras zonas del país, como es el caso del Heptáneso, donde reina en esta época otra gran corriente literaria liderada por Solomós y Kalvos, defensora de una poesía patriótica y sentimentalista que fija su atención en la tradición lingüística popular¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Postulados que ya se aprecian en el romanticismo alemán, *vid.* Veludís, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, I-II, Amsterdam, 1983.

Por otra parte, con la fundación del nuevo Estado se reestructura el sistema educativo. El propio Kapodístrias puso mucho interés en la organización de la enseñanza y se creó un gran número de colegios nuevos. Posteriormente, durante el reinado de Otón, se fundará la primera Universidad griega en Atenas (1837), primer organismo de enseñanza superior de toda la península balcánica. Los estudios científicos asimismo experimentan un gran desarrollo, particularmente el historicismo y más tarde la etnografía. Esto obedece a que tras la guerra de liberación, el movimiento filohelénico europeo inicia su declive y los griegos, necesitados de afirmar su identidad histórica, orientaron su interés en redescubrir el periodo medieval en esa necesidad por afirmar la unidad y la continuidad del helenismo entre la Antigüedad y los nuevos tiempos. No se debe olvidar que estamos en la época de apogeo de la Gran Idea, corriente ideológica que marcará todo este periodo¹⁷⁷.

En cuanto a la producción dramática original tras las guerras de independencia, se puede observar que muchas de estas obras plasman el nuevo material gestado en la Revolución, si bien en el fondo obedecen a valores ideológicos comunes a los anteriormente expuestos. Los héroes que ahora aparecen en las obras serán los mismos héroes del Levantamiento, los personajes se identificarán con los hombres y las hazañas del momento, dado que los

¹⁷⁷ Deudora de estos ideales es sin duda la obra que edita Paparrigópulos en 1853, el considerado padre de la historiografía moderna en Grecia, *vid.* K. Paparrigópulos, *Ίστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. [Ἡ πρώτη μορφή: 1853]*, Atenas, 1970. Sobre las encontradas opiniones que surgen en Europa y su relación con el nacimiento de estos estudios en Grecia *vid.* Y. Veludís, *Ὁ Jacob Philipp Fallmerayer καὶ ἡ γέννηση τοῦ ἐλληνικοῦ ἱστορισμοῦ*, Atenas, 1982, versión en griego de “Jakob Philipp Fallmerayer und die Entstehung des neugriechischen Historismus”, *Südostforschungen* 29 (1970), pp. 43-90.

escritores sienten el deber de “dramatizar” los célebres acontecimientos de la Lucha como, a su vez, ya habían hecho los autores antiguos. Así contamos, entre otros escritores que escribieron obras inspiradas por el Levantamiento, a Evanzía Kaíri cuyo drama histórico *Νικήρατος*¹⁷⁸, escrito en prosa y en lengua culta nos narra el infausto acontecimiento de la toma de Mesolongui, así como a Teódoros Alkeos, conocido sobre todo por sus actuaciones teatrales, aunque también escribió algunas obras dramáticas, en su mayoría inspiradas por la Revolución, donde participaría activamente: *Ο Θάνατος του Καποδιστρίου*, *Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, *Άλωσις των Ψαρών*, editadas todas ellas después de su muerte¹⁷⁹.

Otro claro ejemplo lo encontramos sin duda en Ioannis Sambelios quien, tras sus primeras obras escritas antes de la Revolución, *Τιμολέων*, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, pasará a escribir un gran número de tragedias históricas que tendrán como protagonistas a los héroes del momento: *Ρήγας ο Θεσσαλός*, *Μάρκος Βόσσαρις*, *Ιωάννης Καποδίστριας*, *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, *Αθανάσιος Διάκος*, *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος*, *Οδυσσεύς Ανδρουσσος*. Su obra es representativa del cambio experimentado a medida que avanza el siglo, en el que ya se tiende a una “tragedia nacional”, pues, si bien el teatro prerrevolucionario se identifica con la búsqueda de esa identidad nacional y su despertar ideológico con el fin de

¹⁷⁸ Este libro presenta la peculiaridad de ser el primer texto literario editado en la Grecia libre, en una editorial griega del país. Circuló con autor anónimo en Nauplion el año 1826, siendo descubierta posteriormente la autora por Aléxandros Sutsos, quien publicó un estudio crítico en el periódico *Φίλος του Νόμου* del 7 de febrero de 1827. La obra se representó en Siros ese mismo año de su edición.

¹⁷⁹ Sobre esta importante figura del teatro ha escrito Valetas un estudio monográfico en el que se analizan éstas y otras obras del dramaturgo, *vid.* Y. Valetas, *Θεόδωρος Αλκαίος. Ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα*, Atenas, 1980³.

preparar intelectual y sentimentalmente el momento de la liberación, ahora que ya la liberación de Grecia es una realidad, ahora que ya existe una Nación, se tiende a consolidar la escena en el nuevo Estado y a proceder a la necesaria identificación ideológica con el cultivo de la “mitología” nacional, buscando asimismo una nueva forma de expresión, la cual viene dada por la mezcla de elementos neoclásicos y románticos, un cambio estético del que llegará a ser deudor Sambelios, quien irá alejándose paulatinamente de las normas del clasicismo por la influencia que en él ejerce el Romanticismo¹⁸⁰. Otros, por su parte, intentaron aplicar las nuevas ideas en sus escritos, principalmente los fanariotas ya asentados en el organigrama de la nueva nación, como A. Risos Rangavís en sus dramas *Φροσύνη* (1828-9) y *Η παραμονή της Έλληνικής Έπαναστάσεως*, o Panayiotis Sutsos con su *Όδοιπόρος*.

Si bien en un principio imperan los dramas historico-patrióticos y las tragedias neoclásicas, no es menos cierto que a medida que avanza el siglo XIX la comedia adquiere relevancia. Así, si en las primeras décadas contábamos principalmente con traducciones, *Έξηνταβελώνης* de K. Ikonómos, el *Ταρτούφο* de K. Kokkinakis entre otras muchas, y paráfrasis del género, como la *Κορακιστικά* del fanariota Iak. Risos Nerulós, ya a partir de la época de la regencia de Otón el género experimentará un florecimiento considerable, aumentando el número de comediógrafos que expresarán las necesidades sociales e ideológicas de la época,

¹⁸⁰ Vid. A. Tambaki, “Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου” en *Η νεοελληνική δραματουργία... op. cit.*, pp. 91-107.

realizando una caricatura grotesca de la vida pública y privada del momento, contribuyendo de este modo a la función política e ideológica del teatro.

Entre las comedias originales que se componen durante los primeros años posteriores a la liberación, principalmente sátiras políticas y sociales, destacamos las obras de Aléxandros Sutsos¹⁸¹, algunas escritas por A. Risos Rangaví¹⁸², las primeras comedias de M. Jurmusis¹⁸³, la tantas veces subida a escena *Βαβυλωνία* (Nauplion, 1836)¹⁸⁴ de D.K. Visantios o las comedias de Iákovos Risos Nerulós¹⁸⁵.

¹⁸¹ *Ὁ ἄσωτος* (Nauplion, 1830), *Ὁ Πρωθυπουργός* y *Ὁ Ἀτίθασος ποιητής* (Bruselas, 1843).

¹⁸² *Γάμος ἄνευ νύμφης* (Nauplion, 1832), *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος* (1845).

¹⁸³ *Ὁ Λεπρέντης* (1835), *Ὁ Τυχοδιώκτης* (1835), *Ὁ Υπάλληλος* (1836).

¹⁸⁴ Hasta hoy día, una de las más ampliamente conocidas entre la dramaturgia de los inicios del teatro neohelénico, de las pocas cuya teatralidad ha podido superar el paso del tiempo, *vid.* D.K. Visantios, *Ἡ Βαβυλωνία*, Atenas, 1990.

¹⁸⁵ *Ἡ Ἐρωτηματικὴ οἰκογένεια*, *Ὁ Ἐφημεριδόφορος*, editadas ambas en 1837.

CAPÍTULO II

LA CUESTIÓN DEL TEATRO EN LA GRECIA MODERNA

El objetivo primordial de este trabajo consiste en analizar la función de la mitología clásica, concretamente la homérica, en la composición y desarrollo del teatro neohelénico de la primera mitad del s. XIX. A este respecto, y con el objeto de definir con mayor rigor el marco de acción en el que se desarrolla nuestro análisis se ha elaborado una primera parte en la que se expone la evolución de la dramaturgia en lengua griega, de este modo se ha querido ofrecer una visión esférica del fenómeno teatral. Presentados estos preliminares, deseamos ahora profundizar en el arte dramático de la época que nos ocupa, con el objeto de acceder a un entendimiento preciso de la peculiar idiosincrasia y de los elementos característicos que aparecen con dicho teatro así como de la ideología en que su temática se inspira.

En efecto, sabemos que la mitología, y en este caso concreto el mito dramático, supone una suerte de prolongación cultural, social e incluso ética del texto en el que el motivo mítico aparece, alterando continuamente su significación al hacerlas depender de las concepciones estéticas e ideológicas del momento. Por ello se hace indispensable estudiar en detalle, primeramente el teatro en el que esta mitología se desarrolla, para pasar después a analizar su función en la obra escrita.

EL TEATRO DE LA ILUSTRACIÓN GRIEGA

El periodo de la historia griega que nos ocupa, el que transcurre desde finales del s. XVIII y se extiende hasta después de la mitad del s. XIX, se encuentra en gran manera marcado por las acciones revolucionarias que culminarían con el Levantamiento de 1821 al igual que por los grandes cambios que tras esa fecha se experimentarán en todos los sectores de la vida griega. Es por ello que normalmente al estudiar este periodo se divide en dos épocas diferentes, la pre-revolucionaria y la post-revolucionaria, pues no cabe duda de que la Revolución del 21 significó un momento culminante y decisivo para la fundación del Estado griego y el desarrollo del nuevo concepto de la Grecia moderna.

Este acontecimiento, sin duda, conllevó grandes cambios en la economía, la geografía, la política, y los demás aspectos claves del país, pero aún así, no todos los sectores experimentaron la misma dinámica de evolución, ya que el corte con el pasado no se produjo de forma rotunda ni mucho menos pareja en las distintas formas de expresión de la sociedad griega. La transición de un esquema de valores a otro se realizó de forma paulatina en las conciencias y las mentes, necesitándose tiempo para que lo nuevo sea admitido y adaptado, por lo que tras el Levantamiento, el corte con lo anterior tanto en lo referente a la ideología como en lo concerniente a la producción creativa de los intelectuales, será más bien convencional. Es por ello que los conceptos y valores ilustrados tendrán vigencia en Grecia durante un

largo periodo de tiempo, casi un siglo, es decir entre 1750 y 1850¹⁸⁶, durante el cual a su vez irán penetrando poco a poco los nuevos valores que en Europa han empezado a regir desde mucho antes, los que emanan del Romanticismo¹⁸⁷.

Refiriéndonos concretamente a las circunstancias que rodean en esta época el desarrollo de la escena, observamos que nos encontramos ante un periodo cuyas características distintivas son bastante uniformes en cuanto al punto de vista ideológico, temático y estilístico, en donde ni la epopeya de 1821 ni la fundación del nuevo Estado supusieron un corte decisivo en su desarrollo, ni un cambio importante en las preferencias de la actividad teatral. Efectivamente, ni los conceptos estéticos y técnicos cambiaron de golpe ni asimismo los gustos del público, que casi invariables pues, siguieron influyendo e inspirando a los dramaturgos de las décadas posteriores al Levantamiento.

Podemos observar que las obras que se traducen siguen perteneciendo principalmente a la dramaturgia francesa e italiana. Se insiste en los mismos temas heroicos y patrióticos, que por supuesto remiten a la Antigüedad, a igual que a la Edad Media y la época de dominación otomana, desarrollando en sus temáticas la vida de caudillos y reyes sin un gran rigor histórico y acudiendo a menudo a leyendas y mitos, pues lo que se persigue es mostrar los sentimientos nobles, las

¹⁸⁶ La periodización de las corrientes literarias griegas no encuentra siempre consenso entre los estudiosos, así si bien Y. Veludís propone como fecha incipiente del movimiento ilustrado el año 1750, no obstante asegura que la escuela romántica hace su entrada en el territorio griego no con la escuela ateniense (1830-1880), sino mucho antes, de manos de la literatura heptanesiota, *cf.* Y. Veludís, *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, pp. 97-123.

¹⁸⁷ Manuales ya clásicos en lo referente a estas corrientes intelectuales y artísticas para el caso de Grecia son las obras de Dimarás, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atenas, 1977 y *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Atenas, 1982.

muerres trágicas de sus protagonistas, los crueles dilemas con el fin de presentar a los espectadores el glorioso pasado e infundirles sentimientos de confraternidad, de entusiasmo nacionalista.

Dado que estas obras teatrales pretenden una función didáctica de la “mitología” nacional, la elección de la lengua juega un papel fundamental, máxime cuando en Grecia la situación lingüística está aún por definir y se busca un vehículo literario nacional, por lo que la actualidad de esta temática patriótica reside asimismo en el uso de la lengua, elemento de controversia en muchos casos.

Por su parte, la comedia, que a medida que avanza el siglo irá tomando relevancia, expresará la contrapartida del momento en ese despertar de la ideología nacionalista pues se conformará en elemento de crítica social y política, poniendo en tela de juicio la realidad de estas nuevas sociedades urbanas.

Las normas estéticas continúan respetando las determinaciones de la dramaturgia clasicista. Por otra parte, el movimiento ideológico que prima en este largo periodo es el de la Ilustración, heredera de los ideales de la Revolución francesa y la ideología burguesa, en neto desfase con el resto de Europa donde ya desde principios de siglo había empezado a reinar dentro de las expresiones literarias e intelectuales el espíritu románticista.

En el desarrollo de este teatro podemos observar que se busca la creación de un Teatro Nacional que, si bien en Grecia no tendrá cabida hasta principios ya

del siglo XX cuando en 1901 se crea el Teatro Real¹⁸⁸, lo cierto es que representaciones con carácter de escena nacional se dan ya antes de la Revolución en los principados danubianos de Moldavia y Valaquia y en Odessa. Pasaremos pues a exponer el desarrollo de las representaciones teatrales habidas en las comunidades de habla griega durante la primera mitad del s. XIX junto a su repertorio conocido hasta el momento.

REPRESENTACIONES

La representación teatral, además del texto escrito, es el resultado de diversos elementos y una expresión global de trabajo. A partir de una labor personal como puede ser el estadio de la creación el teatro se convierte en una técnica totalmente comunitaria, social y, como tal, influenciado directamente por las condiciones políticas, sociales y económicas del lugar donde se habrá de llevar a cabo la representación.

¹⁸⁸ A principios del s. XX se crea el Βασιλικό Θέατρο que tras siete años cerrará para abrir nuevamente sus puertas ya bajo la denominación de Εθνικό Θέατρο, en 1932. Atenas se encuentra entre las últimas capitales europeas en erigir su Teatro Nacional, *vid.* Fessa-Emmanuél, *Η Αρχιτεχτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, Atenas, 1994, pp. 302-317. Para una rápida visión de la historia de esta institución *vid.* www.n-t.gr/gr.htm/αρχεία/ιστορικό_του_Εθνικού_θεάτρου. Asimismo, en los últimos años se han editado monográficos como el de A. Solomós, *60 χρόνια Εθνικό θέατρο (1932-1992)*, Atenas, 1992; A.N. Fotópulos, *Σταθμοί και προσπάθειες του νεοελληνικού θεάτρου. Βασιλικό θέατρο*, Atenas, 1992 y V. Kanakis, *Εθνικό θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Atenas, 1999.

Estudiaremos, pues, las representaciones ubicándolas tanto cronológica como geográficamente, ya que ello nos dará la posibilidad de entender las diferentes causas que impulsaron el desarrollo de las representaciones teatrales en este periodo de la Grecia moderna y, por ende, del teatro en sí, además de permitirnos apreciar con más claridad las diferencias, similitudes y particularidades que imprime la situación local a la práctica teatral, pues no debemos olvidar que el helenismo en este periodo se expande más allá de sus estrechos márgenes territoriales: existían importantes colonias griegas en la Europa centro-occidental (Venecia, Viena, Trieste), en ciudades de los Balcanes (Bucarest, Iasi), en las costas de Asia Menor (Esmirna, Kidonías) y del Ponto Euxino (Odessa). De hecho, será en estos focos del helenismo de la diáspora donde se fragüen y revivan las expresiones teatrales hasta bien entrado el s. XIX¹⁸⁹ cuando, tras la Revolución Atenas empiece a conformarse poco a poco en centro cultural del reino griego y los dictámenes de su hegemonía sean cada vez más homogeneizadores.

Asimismo, siempre que exista constancia, presentaremos en nuestro estudio información sobre las salas donde se llevaron a cabo esas representaciones, los actores, el repertorio, la lengua, etc., con el objeto de formar una imagen completa de la cuestión.

Tal como hemos mencionado, a inicios del s. XIX se experimenta un cambio en el haber teatral. Este teatro, importado de Occidente durante el siglo

¹⁸⁹ *Vid.* el interesante trabajo de Spazis donde se trata de forma específica la cuestión del teatro griego dentro del marco de la Ilustración, y en especial, el apartado sobre las representaciones, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 47-68.

XVIII, era en un principio, un género literario destinado a la lectura constituido en su mayoría por traducciones y elaboraciones de obras extranjeras¹⁹⁰, el cual necesitaría un periodo de madurez de casi cincuenta años para llegar a disfrutar de obras originales y de representaciones teatrales públicas en la lengua hablada. Será así pues, a partir de esta fecha cuando esta realidad empiece a cambiar, observándose ya un gran interés porque las obras lleguen a escena y, de igual modo, por la creación de obras teatrales griegas originales. Es decir, si bien ya desde 1784 se tiene noticia de una representación en griego moderno en la corte de Mijaíl Sutsos¹⁹¹, obra traducida del italiano y una de las primeras representaciones en la zona, será mucho más tarde cuando llegue a las tablas del escenario la primera tragedia original escrita en griego moderno, la obra de A. Jristópulos *Aquiles*, representada en 1805 en la corte de Alejandro Murusi en Iasi. Sólo a partir de entonces se experimentará de forma generalizada una profusión de las actuaciones griegas en los teatros y colegios de la diáspora, representaciones

¹⁹⁰ Vid. Spazis, *O Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 16-23.

¹⁹¹ La información de Sulzer de que en la corte del príncipe Mijaíl Sutsos se representaron en 1784 comedias italianas, se recoge en N. Iorga, *Istoria literaturii Române în secolul al XVIII-lea*, t. II, Bucarest, 1901, p. 27-28.

que hasta entonces habían tenido lugar principalmente en mansiones de embajadores y casas particulares¹⁹².

Pero observemos analíticamente el tema de las representaciones griegas durante el periodo que nos ocupa en los centros griegos:

1. Marco griego

Durante la primera mitad del siglo XIX en suelo heleno no tuvieron lugar actividades culturales o relacionadas con las artes en general, debido a la situación que atravesaba el pueblo o, por lo menos, eso es lo que se suele afirmar hasta el momento a causa de las escasas noticias que de ellas se tienen. Concretamente en

¹⁹² Antoine Galland nos refiere en su diario una amplia relación de representaciones en francés (sobre todo Molière) acaecidas en el consulado francés de Constantinopla durante los primeros meses de 1763, cf. *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673), publié et annoté par Charles Schefer*, París, 1881, t. II, pp. 5-36 (1976r.), versión electrónica en <http://gallica.bnf.fr>. Sobre esto mismo cf. A. Tambaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία...* op. cit., p. 30, así como W. Puchner, *Η πρόσληψη...* op. cit., pp. 26-28. En esta misma ciudad nos cuenta Rangaví que de pequeño improvisaban representaciones con su padre y que en su juventud junto con sus amigos representaron el *Mahomet* de Voltaire, cf. A.R. Rangaví, *Άπομνημονεύματα*, Atenas, 1999r. (1894), t. I, pp. 27 y 130. Asimismo, en la casa de A. Sutsos se representan tragedias y en la del cónsul ruso Zaharoff en torno a 1815 jóvenes griegos representaron escenas de las tragedias de Nerulós *Ασπασία* y *Πολυζένη*, cf. A. Camariano “Le théâtre grec...” art. cit., p. 385. También se tiene conocimiento de un teatro religioso-propagandístico a manos de los jesuitas en Constantinopla durante la primera mitad del s. XVII, cf. Y. Valetas, *Οι άρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, Atenas, 1953, p. ια' y Puchner, *Ανιχνεύοντας...* op. cit., pp. 197-240, así como *Theatrum...* op. cit., pp. 31-39. En Esmirna durante el siglo XVII testifica Laurente d' Arvieux una escenificación de la obra de Corneille *Nicomède* en la casa de un comerciante inglés además de obras italianas y francesas en un lugar preparado para representaciones en el consulado francés, en el año 1657, cf. *Mémoires du chevalier d'Arvieux*, París, 1735, t. I, pp. 125-127, versión electrónica del libro en <http://gallica.bnf.fr>, además Puchner, *Η πρόσληψη...* op. cit., p. 25, como asimismo el libro de Solomonidis, *Τό θέατρο στη Σύμρνη (1657-1922)*, Atenas, 1954, p. 33, donde también hace referencia a unas representaciones públicas en 1775.

cuanto al teatro, se tiene conocimiento de que en el ámbito escolar, como de hecho ocurría en la mayoría de las representaciones que se realizaron en esta época, en un pueblo de Tesalia llamado Ambelakia se representó en 1803 la obra de Kotzebue titulada *Μισανθρωπία και Μετάνοια*¹⁹³. Es la obra que tradujo del alemán el estudiante de derecho Konstantinos Kokkinakis y que fue editada en Viena en 1801¹⁹⁴.

Tras esta primera representación en suelo griego no tuvieron lugar más intentos teatrales hasta después ya de la Revolución, aunque igualmente aislados y sin grandes consecuencias para la vida teatral de la Grecia ocupada. En la isla de Tinos se representó durante los carnavales de 1822 el *Filoctetes* en la traducción de Píkkolos y en 1825 las obras *Μάρκος Μπότσαρης* y *Μεγακλής*¹⁹⁵, la traducción

¹⁹³ Cf. Sideris, “Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο... *op. cit.*, p. 174, artículo en el que se nos refiere la fuente de la que se saca la información, *vid.* J.L.S. Bartholdy, *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*, traduit de l’allemand par A. du C., París, 1807, t. I, p. 212, ahora también en griego F. Kondili, J.L.S. Bartholdy, *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803-1804*, Atenas, 1993. En efecto, Kotzebue se encuentra entre los dramaturgos más representados en los escenarios europeos de la primera mitad del s. XIX, además de que sus obras de fácil representación y escenografía resultaban aptas para ser subidas a escena por los grupos de aficionados que iban surgiendo en regiones que no contaban aún con una tradición teatral estable, *vid.* Puchner, “Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης” en *Βαλκανική θεατρολογία... op. cit.*, pp. 311-319.

¹⁹⁴ Este quiota tradujo y editó ese mismo año además del referido drama, otras tres obras de Kotzebue: *Η εκούσιος θυσία*, *Οι Κόρσαι* y la comedia *Πτώχεια και Ανδρεία*. Cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου... op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁹⁵ Cf. A.E. Vakalópulos, *Ιστορία του Νέου Έλληνισμού*, t. VI, Tesalónica, 1982, pp. 914 y ss.

de la *Olimpia* de Metastasio realizada por Rigas¹⁹⁶. En otra isla de las Cícladas, en Santorini, también en la época del carnaval, se representaron dos comedias italianas traducidas y una tragedia de Metastasio en italiano el año 1827¹⁹⁷. De esta misma época datan los comienzos de la actividad teatral en Siros, pues según parece T. Kaíris subió a escena en 1826 la obra de su hermana¹⁹⁸ intitulada *Νικήρατος*¹⁹⁹, con un grupo de aficionados. Pocos años después, con la llegada de T. Alkeos a la isla²⁰⁰ se darán en Ermúpolis representaciones durante algunos meses de la primavera de 1829, para ya contar en 1830 con las actuaciones de una

¹⁹⁶ Esta traducción en verso de Rigas se editó en Viena el año 1797 en su libro *Ηθικός Τρίπους*, aunque desde mucho antes circulaba en forma manuscrita. También se conserva la primera traducción que hizo en prosa, sobre estos datos *vid.* L.I. Vranusis, “Ο Ρήγας και το θέατρο. Η μετάφραση των *Ολυμπίων* του Μεταστασίου”, *Θέατρο* 5 (sept.-oct. 1962), pp. 25-29. Una segunda edición hecha en Pest data de 1815, mientras que la tercera, ésta vez ya de forma autónoma, se imprime en Moscú en 1820, *cf.* Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, pp. 64-65. Sobre la figura de Rigas y su aportación al teatro, interesante es la breve comunicación presentada por el profesor W. Puchner en el II Congreso de Estudios Tesálicos (septiembre 1980), publicada en su libro *Ιστορικά... op. cit.*, pp. 109-119. Esta obra será asimismo de las primeras que suban a las tablas de los teatros atenienses, *vid.* más adelante.

¹⁹⁷ *Cf.* D. Siatópulos, *Τό Θέατρο της Ρωμοσύνης. Ἡ Νεοελληνική Σκηνή στίς Πηγές της*, Atenas, 1984, p. 212.

¹⁹⁸ *Cf.* Drakakis, “Η Ευανθία Καίρι στη Σύρα, 1824-1839”, *Συριανά Γράμματα* 1/2 (1988), pp. 95-109, así como “Τὸ ξεκίνημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (Ἐρμούπολις-Σύρα 1826-1861)”, *Δελτίον τῆς Ἱστορικήσ καὶ Ἐθνολογικήσ Ἐταιρείας τῆς Ἑλλάδος* 22 (1979), pp. 23-81.

¹⁹⁹ Libro que se había editado ese mismo año en Nauplion, la primera obra teatral impresa de la ya liberada Grecia, *cf.* nota 178.

²⁰⁰ Su familia se encontraba en la isla desde 1826, y es así cómo T. Alkeos, tras meses de lucha activa en las lides revolucionarias, se reúne con ella en noviembre de 1828. Junto a su hermano Konstantino, dirigirá a esta primera compañía en sus representaciones del *Αχιλλέως* de Jristópulos y otra pieza escrita por él mismo intitulada *Μάρκος Μπότσαρις*, *cf.* Y.I. Soidis, “Τὸ Θέατρο τῆς Φιλικῆσ Ἐταιρείας”, *Επιθεώρηση Τέχνης*, vol. 17, n° 100 (abril 1963), p. 276.

compañía profesional creada por Y. Mantsouranis y L. Kalognomos donde seguirían contribuyendo con su saber artístico los hermanos Teodoros y Konstantinos Alkeos²⁰¹.

En Atenas a partir de 1836²⁰² se harán intentos de introducir este espectáculo, cuando en el teatro abierto de Skontsópulos durante los meses de verano se dan representaciones semanales con un repertorio similar al que encontramos en los preliminares de la Revolución en las escenas de la diáspora, es decir, obras de dramaturgos europeos como Metastasio, Alfieri, Voltaire, así como las creaciones originales de autores griegos de ese siglo: Jristópulos, Píkkolos, Lassanis, entre otros. Entre las nuevas obras originales representadas se encuentran las tragedias de Sambelios y el *Οδοιπόρος*²⁰³ de Panayiotis Sutsos,

²⁰¹ El repertorio se basaba fundamentalmente en las obras representadas en los principados danubianos, con excepción de la obra de Monti *Αριστόδημος* subida a escena en 1833, posteriormente editada en esta misma isla en 1835. Cf. Spazis, “Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)”, pp. 187-201, en AA. VV., *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Atenas, 1996. Ya a partir de 1840, las veladas estivales se verán amenizadas por las compañías italianas de ópera que arribaban a la isla, cf. N. Bakunakis, *Το φάιντασμα της Νόρμα... op. cit.* El primer teatro que se construye en Siros data de 1836 y luego, en 1863-64, la capital cuenta ya con el teatro municipal Apollon, conservado en la actualidad, cf. Fessa-Emmanuél, *Η Αρχιτεχτονική... op. cit.*, pp. 208-217.

²⁰² Una relación de las obras que se representaron en Atenas así como las críticas aparecidas en los periódicos de la época en N. Bees, “Τὸ πρῶτον νεοαθηναϊκὸν Θεάτρον καὶ αἱ σχετικαὶ μὲ τὸν Ρήγαν Φεραίων παραστάσεις αὐτοῦ”, *Νέα Ἑστία* 24 (1938), pp. 1516-1521 y 1590-1599. También Spazis, “Οἱ πρώτες θεατρικὲς προσπάθειες στὴν Αθήνα τὸ 1836 καὶ 1837” en su libro *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 215-250 y K. Yeorgakaki, “Θέατρο Αθηνῶν: οἱ παραστάσεις στα χρόνια του Ὄθωνα”, *Παράβασις* 2, 1998, pp. 143-180.

²⁰³ Esta obra se publicaría en Nauplion el año 1831, conociendo múltiples ediciones a lo largo del s. XIX, cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, p. 83-84. Pese a ser muy leída, no contó de gran aceptación en la escena, como si ocurrió con otras creaciones suyas, entre ellas el drama religioso *Ο Μεσίας* (1839). Otra de sus obras, *Ο Άγνωστος*, se representó en 1848, más cercana sin duda, al tipo de obra romántica del *Οδοιπόρος*.

drama de gran influencia romántica y clara muestra de las creaciones de la Escuela Ateniense. Hay que mencionar como dato relevante que en la escena ateniense entonces se representó la primera pieza cómica del teatro neohelénico del s. XIX, la comedia *Λεπρέντης* de M. Jurmusis²⁰⁴. En el verano del año siguiente hay que señalar la representación de la *Βαβυλωνία* de Dimitrios Visantios, un éxito destacado del actor T. Orfanidis, obra que se convertirá en una de las piezas más exitosas del repertorio ateniense.

Tras los dos años de intensa actividad teatral de la compañía de Skontsópulos, Atenas sucumbió a un periodo de marasmo en el que la sociedad cortesana apoyará principalmente las representaciones operísticas patrocinadas por el empresario Gaetano Meli²⁰⁵, situación que empezaría a cambiar tras la breve estancia de Aristías a principios de la década de los cuarenta. En efecto, esta importante figura en la vida teatral del neohelenismo instalado en la capital griega desde 1840, en su afán de revivir el teatro fundó la Sociedad Filodramática y, en noviembre de ese mismo año, logró poner en escena en el teatro Búkura²⁰⁶ la obra de Monti *Αριστο-*

²⁰⁴ Entre los principales representantes de la sátira política y costumbrista en los comienzos del género se encuentra el constantinopolitano M. Jurmusis, cuyas primeras comedias ciertamente de escasa teatralidad, se editaron por entonces en Atenas: *Λεπρέντης* (1835), *Τυχοδιώκτης* (1835), *Υπάλληλος* (1836). Vid. T. Lignadis, *Χουρμούζης. Ιστορία-Θέατρο*, Atenas, 1986; D. Spazis, “Μ. Χουρμούζης” en el tomo AA.VV., *Σάτιρα και πολιτική... op. cit.*, pp. 71-97 y también M. Papaioannu, *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801-182)*, Atenas, 1991.

²⁰⁵ Estos aspectos también aparecen recogidos en el trabajo inédito de K. Yeorgakaki, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, Tesis Doctoral, Universidad de Atenas, 1997.

²⁰⁶ Se trata del primer teatro construido ya en piedra que se erigirá en la capital griega, denominado Μπούκουρα por ser éste el nombre del empresario que lo compró en 1844, cf. Fessá-Emmanuíl, *Η Αρχιτεκτονική... op. cit.*, pp. 287-280.

δήμος²⁰⁷, lo que supuso el principio del paulatino resurgir del teatro capitalino²⁰⁸.

Nikolaos Fornaros trae a Atenas en 1840 a la compañía teatral de Siros²⁰⁹. Las representaciones de las obras *Τιμολέων* y *Γεώργιος Καστριώτης* de I. Sambelios ocasionaron un gran entusiasmo en el público, si bien, cuando quisieron representar su tercera obra, tal vez la más revolucionaria, *Ρήγας ο θεσσαλός*, del mismo Sambelios, el gobierno bávaro del momento no lo permitió²¹⁰.

2. Heptάνεσο

En general las islas jónicas mantuvieron una cierta actividad teatral que no sufrió profundos cortes, a diferencia de los demás territorios de habla griega, basada principalmente en representaciones de óperas italianas y, con posterioridad, incluso griegas. Muestra de ello serán las construcciones teatrales que se erigen en las diferentes islas del archipiélago a lo largo del siglo²¹¹.

²⁰⁷ El propio Aristías actuará en el papel protagonista, y será en esta representación cuando por vez primera en la historia de la escena ateniense suba al escenario una actriz griega, Ekaterina Panayiotu, en el papel de Quisiras.

²⁰⁸ Cf. Y.I. Soídis, “Τὸ πρῶτον...”, *art. cit.*, pp. 277-278.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Valsas deja entender que no llegó a representarse ninguna obra de esta compañía de Kastorjis ya que afirma que la obra inaugural sería la de Rigas, cf. Valsas, *Το νεοελληνικό... op. cit.*, pp. 323-324.

²¹¹ El teatro San Giacomo de Corfú (1720-33) sufre remodelaciones en 1815, 1831 y 1888, cf. Fessá-Emmanuíl, *Η Αρχιτεχτονική... op. cit.*, pp. 152 y ss. En 1805 se tiene conocimiento de la existencia de un teatro en Cefalonia, cf. Evanguelatos, “Τὸ Θέατρον τοῦ Σπυρίδωνος Μπερέττα (Κεφαλληνία 1805-ca. 1825)”, *Αθηνά* 73-74 (1973), pp. 458 y ss. En esta misma isla se adecua una sala para espectáculos en 1838 y en 1857 se crea el teatro Kéfalos, cf. Fessá-Emmanuíl, *Η Αρχιτεχτονική... op. cit.* pp. 192-199. En Zante se erige un teatro de madera en 1836 y posteriormente, en 1875, contamos con el teatro Fóskolos, diseñado por Ziller, *ibidem*, pp. 179-186.

Durante el periodo en que las islas se encuentran bajo protectorado inglés tuvieron lugar algunas representaciones teatrales²¹². Se sabe con seguridad que el 22 de enero de 1817 se representó en Corfú la tragedia *Πολυζένη*²¹³ de I. Risos Nerulós y que, dado su éxito, se repitió y provocó de nuevo un gran entusiasmo entre los presentes. Sin embargo, el teatro en lengua griega no tuvo nuevas noches de estreno hasta que el famoso Kiriakos Aristías²¹⁴ se instaló en la isla poco después del estallido de la Revolución griega y, en sus intentos por revivir la vida teatral de la isla, organizó el periodo teatral del año 1825 con un repertorio igual al de Bucarest²¹⁵.

En efecto, tras una estancia en Roma donde conoció a Lord Guilford, quien le ayudó a continuar sus estudios dramáticos, se establece hacia finales de 1824 al lado de su protector en la isla de Corfú. En esta misma, también se

²¹² Estas actuaciones de aficionados tenían lugar en muchos casos en lengua italiana, entre los más representados se encuentra Goldoni, cf. Puchner, *Theatrum mundi...* op. cit., p. 194-195. Sobre el tema vid. el estudio de D. Romas, “Τὸ Ἑπτανησιακὸ θέατρο”, *Νέα Εστία*, vol. 899, nº 76 (Navidad 1964), pp. 122-124, 127-130, 138-139, 143.

²¹³ Cf. Soidis, “Τὸ θέατρο τῆς Φιλικῆς Ἐπαιρείας”, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, t. 17- nº 100 (abril 1963), pp. 266-267.

²¹⁴ Konstantinos Kiriakos, más conocido como Aristías, es una de las personalidades más importantes en la creación del teatro neohelénico y también rumano. En Bucarest actúa en las veladas de aficionados organizadas por Rallu Karatsá, siendo enviado por ésta a París en 1817 para mejorar su técnica junto al famoso actor F.J. Talma (1763-1823). Cuando en 1818 es expulsado el gobernador Karatsá se ve obligado a volver a Bucarest. Participa activamente en las luchas de liberación de 1821 y luego huye a Italia, donde conocerá al inglés Lord Guildford, quien se convertirá en su protector y lo llevará posteriormente a Corfú, cf. D. Ikonmidis, “Ὁ Κωνσταντῖνος Κυριακός-Ἀριστίας μέχρι τῆς ἀφίξεώς του εἰς τὰς Ἀθήνας”, *Ἑλληνικὴ Δημοσιογραφία*, año III, vol. 5, nº 46 (1-1-1950) pp. 43-46.

²¹⁵ Se representaron tragedias del italiano Alfieri, *Orestes*, *Agamenón* y *Antígona*, el *Demofonte* de Metastasio, *Mahomet* de Voltaire y la *Andrómaca* de Racine, Cf. Láskaris, *Ἱστορία...* op. cit., t. II, p. 59-67 y del mismo, “Τὰ πρῶτα ἔτη του ἐν Κέρκυρα θεάτρο”, en la revista *Ἰόνιος Ανθολογία* 7 (1933), pp. 31 y 80.

encontraba desde 1823 el dramaturgo Nikolaos Píkkolos²¹⁶, profesor entonces en la Academia Jónica²¹⁷. Crea Aristías una compañía teatral con actores aficionados y en febrero de 1825 sube a escena la obra de Alfieri *Όρέστης*²¹⁸, volviéndose a representarse por segunda vez dada su buena acogida. Este éxito los llevó a continuar con su intento de revivir el teatro en la isla de modo que Aristías dirigió a sus alumnos en otras obras: *Αγαμέμνων*²¹⁹ y *Αντιγόνη* de Alfieri, *Δημοφών* de Metastasio, *Μωάμεθ* de Voltaire en la traducción de Yeoryios Seruios²²⁰ y la *Ανδρομάχη* de Racine traducida por R. Rangaví²²¹.

²¹⁶ Autor de dos obras teatrales, una adaptación de tragedia antigua y una original, su hacer creativo contribuyó sobremanera a la actividad teatral que se desarrolló en la ciudad rusa de Odessa en los preliminares de la Revolución griega, sobre este personaje y sus obras *vid.* más adelante.

²¹⁷ Cf. Soidis, “Τὸ θέατρο τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας”, *art. cit.*, p. 275. Esta Academia es la primera institución de enseñanza superior que funciona en Grecia, *vid.* Y. Salvanos, *Ἡ Ἰόνιος Ἀκαδημία, ὁ ἴδρυτής αὐτῆς Κόμης Γύλφορδ, οἱ καθηγηταί καὶ σπουδασταί αὐτῆς*, Atenas, 1949 (ἀνάτυπο ἐκ τοῦ πανηγυρικοῦ τεύχους τῆς Ἑλληνικῆς Δημοιοργίας); G. P. Henderson, *The Ionian Academy*, Edinburgh, 1988, libro del que existe la traducción al griego de F.K. Voros, *Ἡ Ἰόνιος Ἀκαδημία*, Corfú, 1980.

²¹⁸ La traducción del *Orestes* de Alfieri había sido editada en Bucarest en 1820, siéndole atribuida su paternidad a I.R. Rangaví, *cf.* Láskaris, *Ἱστορία... op. cit.*, vol I, p. 237. Ese mismo año que se representa en Corfú, sale la segunda edición en dicha isla, *cf.* Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, pp. 69-70.

²¹⁹ La traducción fue realizada por Platón Petridis, editándose en 1826 en Corfú. Es interesante destacar que un año después y en la misma isla se editaría otra traducción de esta obra de Alfieri realizada ahora por Ioannis Peritsópulos, *cf.* Y. Ladoyianni, *op. cit.*, p. 45.

²²⁰ Se había representado primeramente en Bucarest el año 1820, pero saldrá impresa muy posteriormente, cerca de mediados de siglo, bajo el título *Ο Φανατισμός*, *vid.* F. Tomadaki, *Γεώργιος Σερούιος (ἢ Σέρβιος). Βίος καὶ ἔργον*, Atenas, 1977, pp. 84-89. Seruios es sin duda uno de los más importantes traductores de Voltaire, *cf.* A. Tambaki, “Ο Γεώργιος Σερούιος, μεταφραστής του Βολταίρου” en su libro *Ἡ νεοελληνικὴ δραματολογία... op. cit.*, pp. 75-89.

²²¹ Cf. Y.I. Soidis, “Τὸ θέατρο τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας”, *art. cit.*, p. 275.

No obstante, este movimiento teatral que empezaba con tanta fuerza, se desvaneció tras la marcha de Aristías a Bucarest en 1827 y tendremos que esperar a 1832 para volver a encontrarnos con una representación teatral en Corfú.

3. Territorios de la diáspora

Como hemos venido explicando, desde principios del s. XIX la idea del teatro se va modificando, las traducciones de obras teatrales dejan de tener como objetivo al público lector²²² y empiezan ya a centrar su prioridad en la propia representación. Esto es debido fundamentalmente, tanto a los ecos que llegan de la Revolución francesa en las zonas balcánicas dominadas por los turcos como a la fundación de la Filikí Etería, lo cual hace posible la aparición de las representaciones escolares en Odessa y en las Academias griegas de Iasi y Bucarest. Representaciones de carácter político y revolucionario que darán una nueva temática al teatro realizado hasta entonces, pues el repertorio empieza a cambiar apareciendo a partir de ahora en los centros urbanos las tragedias políticas y patrióticas del filósofo de la Revolución francesa Voltaire y del poeta

²²² Un claro ejemplo de estos diálogos dramáticos cuyo fin consistía principalmente en la lectura lo tenemos en la sátira que Y. Sutsos escribe contra A. Mavrokordato el año 1785 bajo el título *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (1785), cuya edición crítica se ha publicado recientemente junto a un interesante estudio del género satírico en la sociedad fanariota, *vid.* Spazis, Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Ἀλεξανδροβόδας ὁ ἀσυνείδητος, κωμωδία συντεθείσα ἐν ἔτει αἰγπε'*, Atenas, 1995. También *vid.* C. Papacostea-Danielopolu, “La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1774-1830)”, *Revue des Études Sud-Est Européennes* XV, 1 (1977), pp. 75-92.

del posterior *risorgimento* italiano, Alfieri, así como la dramaturgia original griega de inspiración nacionalista y patriótica.

Estas representaciones de aficionados de las primeras décadas del s. XIX, primordialmente amparadas en el ámbito escolar²²³, tendrán lugar también en otras ciudades importantes del helenismo del extranjero aunque con menores repercusiones para el posterior desarrollo del género, pues en su mayoría se trata de obras de trágicos griegos en sus versiones originales. Es así cómo encontramos teatro escolar en Kidonías donde, en 1817, se recitan la *Hécuba* de Eurípides y *Filoctetes*²²⁴, dirigidas por Konstantinos Ikonomos ex Ikonomon, quien no obstante dada la presión del poder otomano no pudo subir a escena los *Persas* de Esquilo²²⁵. Asimismo se tiene constancia de que en la entonces austriaca Trieste, el 9 y 16 de febrero de 1820, fue representada *Ο θάνατος του Καίσαρος* por estudiantes del colegio griego²²⁶.

3.1. Principados danubianos

Las representaciones escolares de los Colegios griegos empezaron primeramente en Iasi, en la corte de Aléxandros Murusis, gobernador de Moldavia, donde Teódoros Alkeos junto con sus estudiantes pusieron en escena el año 1805 la

²²³ No debemos olvidar que la dramaturgia antigua se enseñaba en todos los centros educativos, y en muchas ocasiones las clases se tornaban en recitaciones y representaciones de estas obras, por supuesto, en la lengua del original, de ahí que en un principio las representaciones fueran llevadas a cabo por profesores y alumnos de las mismas instituciones.

²²⁴ Vid. S. Doanidu “Η Σχολή τῶν Κυδωνιῶν”, *Παιδεία* 1 (1946), p. 575.

²²⁵ Cf. Spazis, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, p. 49. Posteriormente hizo que esta obra se recitara en una casa en Constantinopla el año 1820, según refiere Comte de Marcellus, cf. A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματουργία... op. cit.*, p. 44.

²²⁶ Cf. *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος* (1820), p. 263.

primera tragedia del s. XIX, la conocida como *Αχιλλεύς* del poeta Atanasios Jristópulos. Más tarde, a partir de 1814 los profesores de los colegios de la ciudad²²⁷ prepararon y representaron fragmentos de tragedias de la Antigüedad, así como obras en francés dirigidas por los enseñantes de esta lengua.

Sin embargo, el mayor desarrollo del teatro de esta zona del helenismo del exterior, tuvo lugar en la ciudad rumana de Bucarest. Algunos estudiosos han referido que la primera representación teatral en griego, en la capital de Valaquia, tuvo lugar en 1810 con la representación de *Φωκίων* por los alumnos de la Academia bajo la dirección de su profesor K. Arguriópulos aunque ya hoy día está casi excluido²²⁸, pues ciertamente, los inicios del teatro griego²²⁹ en esta ciudad datan de finales de la época del gobierno de Ioannis Karatsás²³⁰ (1812-1818), con la interpretación de obras de clásicos de la Antigüedad por los estudiantes del colegio griego.

²²⁷ Entre ellos el colegio privado de Kuriako Ioannu o Papaioannu, cf. A. Camariano-Cioran, *Les Académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Tesalónica, 1974, pp. 488 y ss.

²²⁸ Esta confusión tiene su origen en la equivocada interpretación de la fecha dada en una carta inédita de Konstantino Arguirópulos, cf. Tsokópulos, “ Η πρώτη ελληνική παράσταση εν Βουκουρεστίω. Ἐξ ἀνεκδότων ἐπιστολῶν τοῦ βορνίκου Κωνστ. Ἀργυροπούλου”, *Παναθήναια* 13 (1901), pp. 221-224, que aparecerá en estudiosos posteriores como Láskaris, *op. cit.*, t. I, pp. 185 y ss.; Valsas, *op. cit.*, p. 269, nota 4, sobre el tema *vid.* A. Camariano, “Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle”, *Balkanica* 6 (1943), pp. 390-394 y Puchner, *Ιστορικά... op. cit.*, pp. 40-42.

²²⁹ Se tiene conocimiento de que en los primeros años del siglo XIX se encontraban en la ciudad compañías de diversas nacionalidades: una italiana de saltimbanquis, una polaca que al parecer representó un *Don Juan*, y posteriormente una alemana, cf. A. Camariano, “Le théâtre grec...”, *art. cit.* pp. 382-383.

²³⁰ Amante de las letras y las artes, y también literato, aunque no se han salvado sus obras originales, fue verdaderamente importante su contribución a la introducción de Goldoni en Grecia, llegando sus traducciones a la imprenta primeramente en Nauplion, el año 1834, y luego en Atenas en 1838, cf. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματουργία... op. cit.*, p. 132, así como Spazis, *Ο Διαφορισμός... op. cit.*, pp. 203-204.

En efecto, en un principio se recitaron fragmentos de las epopeyas homéricas dentro del ámbito escolar, según se comprende del prólogo de Stéfanos Kommitás²³¹, para posteriormente escenificar piezas tanto de los trágicos clásicos como de la dramaturgia europea, pues estos jóvenes griegos, deseosos de consolidar un verdadero teatro, se encomiendan a la labor de crear una compañía capaz de ofrecer representaciones de forma más abierta

Sin duda, la vida teatral griega en esta ciudad vino impulsada por la figura de Rallú Karatsá, hija del entonces gobernador Ioannis Karatsá, quien tomó a su cargo la preparación de este grupo de aficionados al teatro²³² que, en una parte acondicionada del palacio, se encomendaron a los ensayos de las obras que habían de representar en el verano y el otoño de 1817: la *Hécuba* de Eurípides, el *Ajax* de Sófocles, el *Bruto* de Voltaire, el *Orestes* de Alfieri así como una adaptación de la novela pastoril de Longo, *Dafne y Cloe*. En la idea de que este teatro no fuera disfrutado tan sólo por un pequeño grupo de espectadores, mandó restaurar una sala donde se darían posteriormente las representaciones, en la zona conocida

²³¹ El manuscrito del prólogo no cuenta con fecha alguna, pero es sabido que Kommitás ejerció como profesor del colegio griego de esta ciudad entre los años 1816-1818. El texto completo de este prólogo en lengua arcaizante dirigido al público de la representación, ha sido editado por Y.S. Soras en su artículo “Τὸ ἐν Βουκουρεστίῳ Ἑλληνικὸν θεάτρον...”, *art. cit.*, pp. 501-510.

²³² Nos han llegado los nombres de muchos de los estudiantes que conformaron esta primera compañía teatral de aficionados, entre otros, los conocidos por su posterior contribución a la actividad teatral en Grecia, Konstantinos Kiriakos (Aristías) y Teodoros Alkeos, así como Ioannis Somakis y Ioannis Vasilú.

como la Fuente Roja²³³; también se preocupó de la formación técnica de sus actores para lo cual envía a uno de sus alumnos más aventajados, a Aristías, a la capital francesa con el fin estudiar junto al famoso actor François Joseph Talma (1763-1826), al tiempo que invitó a venir a Bucarest a la compañía vienesa Gerger, para que estos actores aficionados pudieran asimilar mejor la técnica interpretativa²³⁴.

Cuando la familia Karatsá se vio obligada a abandonar el país en noviembre de 1818, este teatro no cesó su actividad sino que con el nuevo gobernador Aléxandros Sutsos siguió desarrollándolo ahora bajo el timón de los profesores de la Academia griega²³⁵. Se representaron las obras de la incipiente dramaturgia griega, el *Τιμολέων* de Sambelios, el *Αχιλλεύς* de Jristópulos ahora bajo la denominación *Θάνατος του Πατρόκλου* así como las tragedias de Nerulós *Ασπασία* y *Πολυξένη*, además de piezas del teatro heroico occidental, principalmente Voltaire, con su *Ιούλιος Βρούτος*, *Θάνατος του Καίσαρος* y *Μερό-*

²³³ Sobre la descripción de esta sala *vid.* D.C. Ollanescu, *Treatrul la Români*, Bucarest, 1899, t. I, pp. 34 y ss., además de Filimón, *Δοκίμιον ιστορικόν περὶ τῆς Φιλικῆς Ἑταιρείας*, Atenas, 1969r. (Nauplion, 1834), pp. 200 y ss., también en Láskaris junto con una amplia información sobre la actividad de la compañía, *Ἱστορία..... op. cit.*, t. I, pp. 178-254.

²³⁴ La actividad de esta compañía es suficientemente conocida gracias a las referencias que aparecen en diversos libros de la época, *vid.* Filimón, *Δοκίμιον... op. cit.*, pp. 167 y ss.; A. Risos Rangaví, *Ἀπομνημονεύματα... op. cit.*, t. I, p. 80; François Recordon, *Lettres sur la Valachie, ou Observations sur cette province et ses habitants écrites de 1815 à 1821... par F... R...*, París, 1821, p. 91; F.G. Laurençon, *Nouvelles observations sur la Valachie*, París, 1822, p. 36; William Wilkinson, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia, with various political observations relating to them*, London, 1820, pp. 140 y ss.

²³⁵ El director de esta nueva compañía conformada principalmente por estudiantes, será el director del Colegio de Bucarest, Konstantino Iatrópulos. Entre los componentes de la misma, se encuentra nuevamente Aristías, que había ya vuelto de París, Teodoros Alkeos, Ioannis Somakis, Mijaíl Argirópulos, Teodoros Gasis, Stéfanos Formión, Yeoryios Manos, etc.

πη, así como la *Φαίδρα* de Racine, el *Θεμιστοκλής* de Metastasio y las obras de Alfieri *Ορέστης* y *Φίλιππος Β΄*. El repertorio parece ser algo más conservador²³⁶ que el de Iasi, menos revolucionario, de hecho en esta ciudad se había fundado un consejo supervisor del teatro que en cierto modo se preocupaba de que no se perturbaran las relaciones con el gobierno otomano, es decir, existía una cierta censura. Es así que con la obra de Voltaire *La Mort de César*, como su título pareció en principio subversivo y se temía que pudiera provocar altercados, a última hora se pensó incluso en anular la representación. No obstante, el gobernador cambió de opinión y consintió en que se pusiera un título más “suave” y se hicieran algunos cambios, pudiendo finalmente ponerlo en escena a finales de febrero de 1819 con el simple título de *Julio Cesar*.

Es interesante referir que en 1820 se editó en dos tomos un libro con obras que ya habían sido representadas en esta ciudad²³⁷, hecho que manifiesta, primero, que la compañía teatral en un principio de aficionados, tiene ya una conciencia profesional y con este libro constatamos su afán de continuidad y la seriedad de su trabajo y, por otro, en el título aparece ya el término “teatro de Bucarest”, lo que indica que las representaciones no se restringían a un pequeño grupo de conocidos que se reunían en alguna casa de la zona, sino que las obras iban dirigidas a un público mucho más amplio.

²³⁶ Cf. Sideris, “Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο...”, *art. cit.*, p. 173.

²³⁷ Estos libros que aparecen bajo el título *Συλλογή διαφόρων τραγωδιῶν ὅσαι παρεστάθησαν εἰς τὸ θέατρον τοῦ Βουκουρεστίου*, contienen, el primero, las tragedias *Βρούτος*, *Φίλιππος*, *Ορέστης*, el segundo sólo *Μερόπη*, cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, pp. 69-70. Es la primera vez que estas obras acceden a representaciones públicas en lengua griega.

Entre 1821 y 1826 no parece existir movimiento teatral en Rumanía. Las esporádicas representaciones en griego tuvieron lugar gracias a la figura de Aristías quien, tras su estancia en las islas jónicas y trabajando ahora como profesor en Bucarest, montó un escenario en una de las salas de la residencia del gobernador Gkika y representó en griego fragmentos de *Orestes*, *Brutos* y algunos idilios de Florián. Posteriormente, cuando en 1827 se funda la “Sociedad Filológica”, en cuyos objetivos contaba con la creación de un Teatro Nacional, entre las actuaciones dadas en una sala alquilada para tal menester se observa cómo los alumnos de Aristías si bien suben a las tablas principalmente obras en rumano, escenifican también en griego el *Ιούλιος Βρούτος* y *Ορέστης* de Alfieri y la *Zaira* en francés²³⁸.

3.2. Odessa

Esta ciudad rusa donde se fundó la Filikí Etería, disfrutó de una actividad teatral sin grandes altibajos desde principios del s. XIX. Se tiene noticia de que durante el gobierno del duque de Richelieu (1803-14) cuando la ciudad experimentó un verdadero florecimiento económico y cultural²³⁹, ya existía una

²³⁸ Cf. Y.I. Soidis, “Τὸ Θέατρο...”, *art. cit.*, pp. 278-279.

²³⁹ Sobre los logros económicos y culturales de los griegos en la ciudad de Odessa durante estos años es interesante la exposición que se da en “Διατριβὴ φιλογενοῦς τινὸς Γραικοῦ περὶ τῆς καταστάσεως τῶν ἐν Ὀδησσῶ οἰκούντων Γραικῶν κατὰ τὸ ἔτος 1816”, *Παράρτημα εἰς τὸν Α'. Ἄρ. τοῦ Λογίου Ἐρμοῦ*, Ἰαν. α'. 1817, *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος*, Atenas, t. 7, (1989 r.), pp. 7-10.

sala de espectáculos²⁴⁰. Su sucesor, el conde de Langeron, siguió apoyando al parecer este tipo de actividades, al igual que las incipientes iniciativas culturales y teatrales de los griegos de esta comunidad²⁴¹.

El repertorio de las compañías teatrales que en sus giras por centroeuropa y Moldo-Valaquia llegaban hasta esta ciudad del sur de Rusia, provenía de la producción italiana y francesa del momento, sobre todo óperas, pero igualmente se representaban obras en otras lenguas, principalmente ruso, además de alemán y polaco²⁴².

K. Kumas, director del Colegio de Esmirna que se encontraba de visita en la ciudad durante el verano 1817, en una carta que dirige a K. Ikonomos le habló de la existencia de vida teatral en Odessa y del gran interés que por ella sentían los políglotas griegos. En ella también refería que las primeras representaciones en lengua griega habían tenido lugar tres años antes (es decir, en 1814) y que se trataba de obras italianas traducidas²⁴³. Lo cual vendría a completar, en cierto modo, la información que A. L. Millin contaba en el periódico *Annales*

²⁴⁰ Cf. Ion Horia Radulescu, *Le Théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, París, 1965, pp. 69-70, libro donde se hace referencia al artículo de M.S. “Sur les travaux administratifs de M. le duc de Richelieu dans la Russie méridionale”, *Le Journal Asiatique* 1 (julio-dic. 1822), pp. 89-97, consulta del texto en la red, <http://gallica.bnf.fr>.

²⁴¹ Cf. “Επιστολή Κ.Μ. Κούμα ἐξ Ὀδησοῦ πρὸς τὸν ἐν Σμύρνῃ Κ. Οἰκονόμου περὶ τῆς Ὀδησινῆς σχολῆς”, *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος* 23-24 (diciembre 1817), *op. cit.*, pp. 604-607, y en especial p. 606.

²⁴² Cf. I. H. Radulescu, *Le Théâtre français... op. cit.*, pp. 70, 80 y ss.

²⁴³ “*Los griegos de aquí, sobre todo cuantos comparten conocimientos de lenguas europeas, son grandes amigos del teatro; no obstante, siempre han deseado oír sobre la escena nuestra lengua patria; es así que hace tres años empezaron a representar algunas traducciones del italiano en nuestra lengua hablada*”, cf. “Επιστολή Κ.Μ. Κούμα...”, *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος* (1817), *art. cit.*, p. 606.

Encyclopédiques, cuando en 1818 escribe que, años antes, se habían representado algunos dramas escritos en lengua griega moderna, los cuales habían gustado muchísimo no sólo a los propios griegos sino también a personas de otras nacionalidades²⁴⁴. Pero, sin duda, la información más fiable e indiscutible es la que aparece en la revista *Ἑλληνικός Τηλέγραφος*, donde se informa de una representación de la obra de Metastasio *Temístocles en Persia* en lengua griega²⁴⁵.

La actividad teatral de los griegos de la ciudad de Odessa no se desarrollará ya ante el público primordialmente griego de los reducidos círculos escolares o privados, sino que estos jóvenes aficionados representarán sus obras en el teatro de la ciudad²⁴⁶, en presencia de las más diversas nacionalidades y altas personalidades del momento, lo que da muestra de la seriedad y rigor que va adquiriendo el teatro en estos años²⁴⁷. Es así que el año 1816 con ocasión de la

²⁴⁴ A.L. Millin, *Annales Encyclopédiques*, IV (1818), pp. 132-133, donde en la columna sobre *Nouvelles Littéraires* escribe lo siguiente: “on a représenté depuis quelques années sur le théâtre d’Odessa plusieurs drames écrits en grec moderne, et qui ont obtenu non seulement les applaudissements des grecs mais aussi des étrangers de toutes les nations que le commerce attire dans cette ville”.

²⁴⁵ Con fecha 12 de noviembre de 1814 se refiere: “RUSIA. En Odessa se ha celebrado la paz en estos días con la representación en el teatro de una comedia en lengua griega, intitulada “Temístocles en Persia”, la cual es traducción de la italiana del famoso Metastasio”, *Ἑλληνικός Τηλέγραφος* (1814), pp. 574-575.

²⁴⁶ Este teatro diseñado por el francés Thomas de Thomon se construyó en la ciudad en los primeros años del s. XIX. Fue inaugurado en 1810 con la actuación de una compañía rusa, pero su actividad se verá mermada en los años de la guerra ruso-turca (1812-1814), para reencontrar una rica afluencia de compañías y representaciones ya a partir de 1815.

²⁴⁷ La compañía no contaba con el beneplácito de toda la comunidad, como se deja ver en el escrito publicado a principios de 1817 en el *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος* “Διατριβὴ φιλογενοῦς...” *art. cit.*, pp. 7-9, reacción que estuvo a punto de hacer disolver el grupo además, claro está, de otras dificultades que encontraban estos jóvenes a la hora de poner en práctica su entusiasta iniciativa, como es el hecho de no contar con los suficientes medios económicos y estructurales, *ibidem*, pp. 9-10.

visita a la ciudad del Gran Duque Nikolao (después Zar) se escenificó la obra *Σουλιώτες*²⁴⁸. También disfrutaron de varias representaciones del *Θεμιστοκλής*²⁴⁹, según noticias de un griego de la comunidad de Odessa²⁵⁰. El propio Kumas nos cuenta cómo a finales de agosto de 1817 presencié dos representaciones del drama de Metastasio *Temístocles*, el cual había sido traducido al griego moderno por griegos aficionados al teatro²⁵¹.

A mediados de octubre del mismo año, con la llegada a la ciudad del Gran Duque de Rusia Miguel, tenemos conocimiento de que se representó la obra *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις*²⁵², creación original de autor desconocido que fue editada un año antes y contó con una gran aceptación en estos años previos a la Revolución. El prólogo a esta representación teatral fue escrito por N. Píkkolos, publicándose posteriormente en París en su obra *Φιλομούσου Παρέργα* (1838), donde, no

²⁴⁸ “Hasta los griegos (*Ρωμαίοι*) representaron en griego (*ρωμαϊκά*) el famoso drama *Suliotas*”, cf. Fenerlí-Panagiotopulu, “Τὸ θεατρικὸ ἔργο Σουλιῶτες, 1809- 1827”, *Ὁ Ἑραμιστής* 3 (1965), p. 160.

²⁴⁹ Este drama heroico inspirado en la Antigüedad griega se tradujo por primera vez en 1785, fue editado en Viena el año 1796 en otra traducción de autor desconocido, cf. Y. Ladoyianni, *Ἀρχές... op. cit.*, p. 64, y se representó en Odessa y Bucarest posiblemente en una tercera o cuarta traducción, cf. Spazis, *Ὁ Διαφωτισμός... op. cit.*, p. 13 y Valsa, *Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο... op. cit.*, pp. 277-278.

²⁵⁰ “He dicho que hasta aquí se acercan personas importantes para ver nuestra ciudad. Incluso algunos de ellos han visto con gran placer en nuestro teatro representaciones griegas, que aunque no han sido más que dos, esto es *Suliotas* y *Temístocles*, sólo pocas veces han tenido lugar. Cuantos estuvieron presentes no olvidarán jamás el enorme júbilo y el gran aplauso de los espectadores, de lo cual sabemos que hasta los periódicos rusos y alemanes proclamaron con grandes alabanzas”, cf. “Διατριβὴ φιλογενοῦς...”, *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* (1817), *art. cit.*, p. 7.

²⁵¹ Cf. “Ἐπιστολὴ Κ.Μ. Κούμα...”, *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* (1817), *art. cit.*, p. 606.

²⁵² “se representaron en el teatro diversos dramas y comedias en dialecto italiano, ruso y francés, en griego el *Leonidas*”, cf. *Ἑλληνικὸς Τηλεγράφος*, (18-12-1817), p. 802. La misma información aparece en los periódicos rusos de la época, cf. A. Tambaki, *Ἡ νεοελληνικὴ δραματολογία... op. cit.*, pp. 48-49, nota 37. Sobre esta obra *vid.* Spazis, *Ὁ Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 32-34.

obstante, el autor prefirió eliminar el encomio a la figura de la nobleza a la que según costumbre solían dedicarse estos versos preliminares²⁵³.

Píkkolos, que parece ser ya se encontraba en Rusia desde 1817, se aplicó de lleno a la actividad creadora probando su suerte en el género dramático con una recreación del *Filoctetes* de Sófocles, la primera adaptación de una tragedia antigua al griego moderno²⁵⁴, y una obra original intitulada *Θάνατος του Δημοσθένους*²⁵⁵, las cuales fueron representadas en 1818.

Esta figura será de relevante importancia en la consolidación de la actividad teatral. De hecho, los griegos comerciantes de Odessa, además de la creación y mantenimiento de un colegio griego y de las acciones para poner en funcionamiento una imprenta, tuvieron la idea de tomar bajo su cargo una compañía teatral para así poder asistir cada día a ver representaciones²⁵⁶, deseo

²⁵³ *Ibidem*, pp. 151-154.

²⁵⁴ Esta obra es una muestra de las influencias que los movimientos europeos traen a la realidad griega pues el autor, haciéndose eco de las prácticas del género occidental, no duda en escribir su obra en prosa, en suprimir los coros y asimismo utilizar una estructura tripartita. Un estudio sobre el autor y la obra, así como la edición del texto en base al manuscrito de Claude Fauriel *vid.* Spazis, “Ο Φικλοκτήτης του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίκκολο. Η πρώτη παρουσίαση αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο”, *Ό Έραμιστής* 15 (1978/79), pp. 265-320, así como en su libro *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 145-198.

²⁵⁵ Conocemos el argumento del drama gracias a la publicación de una carta de Lassanis en una importante revista de la época, donde habla extensamente de la obra, *cf.* *Έρμης ό Λόγιος* (1818), *op. cit.*, pp. 575-582, texto que aparece también en el tratado de Láskaris, *Ίστορία... op. cit.*, t. I, pp. 158-165. Se conoce que hubo una traducción inglesa de la misma, *The Death of Demosthenes. A tragedy in four acts. In prose. Translated from the Modern Greek by Gregorios Palaeologus, of Constantinople, Cambridge, 1824.* Sobre esta obra *vid.* el artículo de S.Y. Gkinis, “Ο Θάνατος του Δημοσθένους του Νικολάου Πικκόλου”, *Νέα Έστία* 32 (1942), pp. 991-992, asimismo Spazis, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 39-44.

²⁵⁶ *Cf.* Lassanis, “Όδησός”, *Έρμης ό Λόγιος* 21 (nov. 1818), p. 582. Y también *Φιλολογικός Τηλέγραφος* (1819), pp. 2-4.

que según Y. Lassanis nació del entusiasmo provocado por la representación en septiembre de 1818 del *Θάνατος του Δημοσθένους* de Píkkolos. Esta obra si bien no llegó a editarse, tuvo gran éxito en sus múltiples representaciones, de hecho sabemos que el dinero recogido en una de las representaciones le fue enviado al autor a París, tratándose así de la primera vez en la historia del teatro neohelénico en que se pagaron derechos de autor.

El año 1819 además de la repetición de las obras de Píkkolos podrán verse las creaciones de Yeoryios Lassanis²⁵⁷, esto es, su alegoría política sobre la revolución *Η Ελλάδα και ο Ξένος* y la intitulada *Αρμόδιος και Αριστογείτων*²⁵⁸ cuyo tema es el tiranicidio, donde se muestra de forma preclara las ideas de pueblo, nación, amor a la patria, etc²⁵⁹.

Estas dos obras de Lassanis de intenso referente ideológico y político son muestra ya de las agitaciones que se van experimentando en los preliminares de la Guerra de la Independencia y de las cuales el teatro se hace eco, y así a partir de 1820 se puede observar cómo las representaciones empezaron a adoptar un fuerte tono político. De hecho subieron a escena dos obras que eran claros exponentes de las

²⁵⁷ Profesor en el colegio griego de la ciudad, participó activamente en la vida cultural no sólo como escritor, sino también como actor en la compañía y colaborador en las ediciones de Y. Yennadios. Fue miembro activo de la Filikí Etería. Su nombre lleva uno de los concursos dramáticos más célebres del s. XIX en Atenas, el *Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό*, *vid.* St. Papadópolos, *Γεώργιος Λασσάνης, ό Κοξανίτης άγωνιστής και λόγιος*, Tesalónica, 1977.

²⁵⁸ Sobre estas obras *cf.* Spazis, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 44-46 y W. Puchner, “Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου” en *Ο μίτος... op. cit.*, pp. 220-289.

²⁵⁹ *Vid.* S.I. Siaflekis, “Όψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα” en su libro *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Atenas, 1988, pp. 100-124.

ideas ilustradas, donde se criticaba el fanatismo religioso y la autarquía, se trata de las piezas de Voltaire *Μαχομέτης* y *Ο θάνατος του Καίσαρα* en la traducción de Yeoryios Seruios, donde además de interpretar un inglés filoheleno lo hará junto a ellos la protagonista de la compañía rusa de la ciudad.

Con el levantamiento de 1821 las representaciones en Odessa dejaron de realizarse. Tan sólo a principios de 1822 hubo una representación en recuerdo de Spiros Drakulis, uno de los actores más destacados de la compañía, el cual había perecido en las luchas de liberación²⁶⁰. Asimismo los estudiantes del colegio de esa misma ciudad ofrecieron dos o tres representaciones entre los años 1823-1824, *Μωάμεθ* y *Ζαΐρα* de Voltaire²⁶¹, lo cual más que la continuación de la anterior vida teatral, tan rica e intensa, quedaba ya en una lejana sombra.

3.3. Constantinopla

Las noticias sobre la vida teatral en Constantinopla antes de la Revolución de 1821 son en verdad escasas y se encuentran principalmente en los tratados de

²⁶⁰ Cf. Spazis, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, p. 60.

²⁶¹ Cf. A.R. Rangaví, *Άπομνημονεύματα... op. cit.*, t. I, p. 130.

los viajeros europeos que visitaron la ciudad en aquella época²⁶², además de referencias en algunas obras de escritores fanariotas.

Información sobre representaciones en lengua griega durante el s. XVIII no se ha encontrado ninguna hasta el momento²⁶³. Esto está en relación con el tipo de vida que debían llevar los súbditos del estado otomano, sin derecho a reuniones y diversiones públicas, un pueblo que debía convivir con las costumbres turcas según las cuales la vida se desarrollaba en el interior de las propias casas. Así pues, los griegos de Constantinopla, y sobre todo los fanariotas, hombres cultos y leídos con plurales intereses y actividades culturales, con ganas de intercambio de ideas, de contactos sociales y diversión, suplían esta dificultad organizando reuniones en sus propias residencias con el objeto de hablar sobre literatura, filología y de las ideas que circulaban en la tan admirada Europa. Este tipo de reuniones debieron producirse a partir ya de mediados del s. XVIII, según nos refiere en una de sus obras A. Rísos Rangaví al decir que “*la casa de la señora Tiannitu, tía paterna de mi padre y materna de Iákovos Rísos Nerulos... era el único centro filológico del entonces subordinado Bizancio*”²⁶⁴. Asimismo nos informa Kallirroí Parrén sobre la casa de Roxandra Mavroyenu (1777-1846) en

²⁶² Sobre teatro propagandístico en lengua francesa en torno a 1643 por parte de los jesuitas de Constantinopla cf. E. Legrand, *Relation de l' établissement des P.P. de la compagnie de Jesus en Levant*, París, 1869, p. 3 y Valetas, *Οί άρχές τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, Atenas, 1953, p. 1α'. Sobre representaciones en lengua francesa de obras de Molière durante los primeros meses de 1673 en una sala acondicionada para tal fin en el consulado francés cf. Antoine Galland, *Journal d' Antoine Galland... op. cit.*, t. II, pp. 5-36 y A. Tambaki, *Ο Μολιέρος... op. cit.*, pp. 29-30. Y para el s. XVIII cf. Gaston Deschamps, *À Constantinople*, París, 1913, pp. 325-327.

²⁶³ El teatro en Constantinopla durante el s. XIX ha sido tratado de forma extensa en la monografía de J. Stamatopulu-Vasilaku, *Το Ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, I-II, Atenas, 1994.

²⁶⁴ Cf. A. Rísos Rangaví, *Άπομνημονεύματα... op. cit.*, t. 1, p. 12.

Terapiá, diciendo que “*era centro de reunión filológico de los más ilustres sabios...*”²⁶⁵. Entre los temas de interés filológico debatidos en estas veladas se incorporó también el teatro, como demuestran las traducciones y el intento de textos originales que compusieron los fanariotas de esta época. Los primeros textos teatrales eran simplemente leídos. Poco a poco, de ir oyendo, se fue acostumbrando el oído a esta nueva forma de expresión y se fueron acostumbrando a su estructura. Con el tiempo se pasó de leer las obras a representarlas, aunque no se sabe con seguridad cuándo tuvo lugar este cambio, pero casi se puede afirmar que no antes de principios del s. XIX. Esto es fácil de imaginar si lo relacionamos con la actividad teatral de las hegemonías danubianas, con las cuales los fanariotas mantenían estrechas relaciones. Y por supuesto, con la actividad teatral de las grandes ciudades europeas donde solían viajar con frecuencia los fanariotas.

Entre 1807-1817 la escasa actividad teatral en esta ciudad tuvo lugar principalmente en las casas de los aristócratas fanariotas. Así se conoce que entre otras obras se representó la *Mélope* de Voltaire (trad. Y. Seruios) en la mansión de Aléxandros Sutsos, en Mega Revma²⁶⁶. Se tienen también noticias sobre la representación de escenas de las obras de Iákovos Risos Nerulós *Ασπασία* (1811)

²⁶⁵ *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*, 1888. *Vid.* También K. Xiradaki, *Γυναίκες στὴ Φιλική Ἑταιρεία: Φαναριώτισσες*, Atenas, 1971, p. 21.

²⁶⁶ *Cf.* A. R. Rangaví, *Ἀπομνημονεύματα...* *op. cit.*, t. 1, pp. 30-31; Láskaris, *Ἱστορία...* *op. cit.*, t. 1, p. 193, t. 2, p. 66; Sideris, *Ἱστορία...* *op. cit.*, p. 18. También *cf.* A. Camariano, “Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle”, *Balkanica* 6 (1943), p. 385.

y *Πολυζένης* (1813) en la casa del cónsul ruso Zaharoff²⁶⁷.

El francés filoheleno Comte de Marcellus²⁶⁸ informa de que en 1820, en la casa de Dimitrios Manos, ante importantes personalidades de la comunidad griega como Konstantino y Nikolaos Murusi, Ikonomos ex Ikonomon y el obispo metropolitano de Éfeso Dionisios Kalliarji, un estudiante del colegio de Kidonías recitó los *Persas* de Esquilo, en un ambiente totalmente pre-revolucionario.

En el mismo año que estalló la Revolución griega se tiene noticia de otra representación griega en Constantinopla que, a diferencia de las anteriores, se llevó a cabo no en la lujosa casa de algún fanariota sino en la de un simple ciudadano, un farmacéutico, como nos informa el viajero R. Walsh²⁶⁹. Otra originalidad de la velada fue que la obra que se eligió no era ninguna tragedia antigua de Eurípides o Sófocles sino que se representó una obra de la época, escrita por un griego en Viena²⁷⁰, y que presentaba los acontecimientos de la toma de Constantinopla y el asesinato de los griegos que se habían refugiado en Santa

²⁶⁷ Edouard Grasset, *Souvenir de Grèce*, 1838. En cuanto a las fechas existen diferencias entre los estudiosos cf. Láskaris, *Ιστορία...* op. cit. t. 1, pp. 106-107, quien las sitúa en 1815 e igualmente A. Camariano, “Le théâtre grec à Bucarest...”, art. cit., pp. 385-386.

²⁶⁸ Cf. Comte de Marcellus, *Les Grecs anciens et les Grecs modernes*, París, 1861, pp. 227-230, 233, 276, 285-289, vid. asimismo su obra *Une lecture à Constantinople en 1820*, París, 1859, pp. 57 y ss., traducido en griego en el libro de K. Simópulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810-1821*, Atenas, 1975, pp. 420 y ss.

²⁶⁹ Robert Walsh, *Narrative of a journey from Constantinople to England*, London, 1828, pp. 331-333, en griego en el libro de K. Simópulos, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, t. I 1821-1822, Atenas, 1979, p. 127.

²⁷⁰ Es muy probable que se trate de la obra de Sambelios *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, la cual escribió en 1818 aunque no llegó a la imprenta hasta 1833, por lo que el organizador de la representación, Yerásimos Pitsamanos, tuvo que contar con alguna versión manuscrita, cf. Puchner “Το θέμα της Άλωσης στη νεοελληνική δραματουργία” en *Ανιχνεύοντας...* op. cit., pp. 307-309.

Sofía a manos de los turcos. Por supuesto, la noche acabó de forma desgraciada, pues las autoridades entraron en la casa y el dueño fue decapitado.

4. *Compañías, actores, público.*

Como hemos podido apreciar, el movimiento teatral más importante de principios del siglo XIX tendrá lugar en el helenismo del extranjero, es decir, en las ciudades y centros del helenismo de la diáspora, ciudades acostumbradas a las grandes giras de las compañías europeas que llegaban hasta allí²⁷¹. Sabemos que ya desde 1805 llegan a Iasi compañías teatrales de Italia y Alemania. A su vez en Odessa, el hecho de que se representaran obras en italiano, ruso, alemán y polaco, nos da una idea del origen de dichas compañías teatrales²⁷².

El primer teatro griego que se disfruta en estas zonas está íntimamente relacionado con la actividad escolar, los actores suelen ser estudiantes y los directores profesores de retórica o gramática. El dinero que recaudaban con las representaciones lo donaban al colegio y a fines filantrópicos. En Bucarest, es la Academia Griega la principal cantera de estas compañías.

Las compañías teatrales griegas en un principio están todas ellas formadas por estudiantes y actores aficionados, hombres en su totalidad, que viven de otros

²⁷¹ Sobre las giras de compañías teatrales en centroeuropa a partir de la segunda década del siglo XIX cf. I.H. Radulescu, *Le Théâtre français... op. cit.*, pp. 80 y ss., donde se dan interesantes informaciones en relación con las giras teatrales que llegaban a Moldavia (Iasi y Bucarest), a Rusia (Petrogrado, la actual San Petersburgo, Kiev, Odessa) y algunas veces hasta Constantinopla y Asia Menor (Esmirna).

²⁷² Cf. A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματουργία...*, *op. cit.*, p. 42.

trabajos pues no son pagados por su actividad teatral. Las primeras mujeres griegas que se suben a un escenario las encontraremos en la ciudad de Odessa, donde las representaciones, como hemos referido, habían tomado un carácter más profesional. Entre los testimonios de la época encontramos la carta escrita por K. Kumas²⁷³ donde se hace referencia a una representación en la ciudad de Odessa con los siguientes términos “*los actores todos jóvenes aficionados al teatro*”, en un claro intento de traducción del término de origen francés amateurs. Es interesante advertir que el término “actor” no entrará en la lengua griega hasta casi mediados de siglo, lo que nos da una clara idea de la situación²⁷⁴.

Por las críticas recabadas entre los documentos de la época sabemos que en las compañías de los principados danubianos destacaban Aristías y Alkeos, y en Odessa Avramiotis y posteriormente Orfanidis, del que se cuenta fue invitado a actuar en una de las compañías italianas que actuaba en la ciudad de Odessa, lo que nos indica el alto nivel profesional que mostraban estos actores aficionados. Muchos de estos jóvenes participaron activamente en los acontecimientos bélicos que tuvieron lugar con las guerras de Independencia²⁷⁵. Algunos posteriormente seguirían con su pasión por el teatro, como es el caso de Kiriakos Aristías que además de escribir y traducir obras de este género, organizó representaciones en Corfú, Atenas y Bucarest, donde contribuyó sobremanera a la creación del teatro

²⁷³ Cf. *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος* (1817), *op. cit.*, p. 606.

²⁷⁴ Cf. Spazis, *Ὁ Διαφωτισμός...* *op. cit.*, p. 53, nota 45.

²⁷⁵ Sabemos que Sp. Drakulis murió en Dragatsani, que Avramiotis pereció a causa de una epidemia cuando se encontraba en el Peloponeso, tenemos conocimiento también del valor mostrado en las lides por Alkeos y Aristías, entre otros.

nacional de Rumanía²⁷⁶. Asimismo Teodoros Alkeos se acercará a la Grecia liberada, siendo protagonista de los primeros pasos de la vida teatral de la isla de Siros.

REPERTORIO

1. Temática e influencias

El repertorio helénico del s. XIX se conformaba principalmente de dramas históricos con temas patrióticos o de la Antigüedad así como de comedia satírica en la que se criticaba la vida social de la época, siendo en su mayor parte traducciones y adaptaciones a causa de la insuficiencia de obras originales en esta lengua.

Como hemos podido comprobar, hasta mediados del s. XIX las representaciones teatrales griegas, en su mayoría de aficionados, contaban con muy pocos medios y restringidas posibilidades, por lo que es fácil deducir que la producción teatral y, sobre todo, la ingente actividad traductora tenían

²⁷⁶ Vid. Ikonomos, “Ο Κυριακός-Αριστίας...”, *art. cit.* y Puchner, “Τρεις Έλληνες Θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ρορονίς-Δημητρίου-Κυριακός Αριστίας”, *Βαλκανική θεατρολογία... op. cit.*, pp. 214-252.

prioritariamente un fin literario²⁷⁷, es decir, eran consideradas como otra actividad literaria más, dirigida preferentemente a un público lector.

Esta situación empezaría a cambiar cuando, con el aumento del número de representaciones, compañías teatrales, actores y, sobre todo, la mayor aceptación por parte del público, en zonas donde se contaba ya con la base económico-social necesaria para poder dar cabida a una actividad teatral más completa, estas obras tuvieron mayor suerte en los escenarios y entonces los dramaturgos, por supuesto cada vez más familiarizados con el género, comenzaron a cuidar más la estética, el lenguaje, la acción, etc., dado que la finalidad sería entonces la de la representación en sí misma.

El drama clasicista francés del siglo XVII, el cual influenciaría durante más de un siglo la producción europea, se conformó en el modelo estético de la dramaturgia de todo el sudeste europeo hasta incluso el siglo XIX. En el caso concreto de Grecia, esta tradición francesa cuya recepción se deberá principalmente a los círculos fanariotas de Constantinopla, influyó incluso en las concepciones del resurgimiento del drama griego orientado hacia el drama antiguo, lo que supuso un importante corte en la historia del teatro neohelénico, ya que los dramaturgos griegos de principios del s. XIX no continuaron con la

²⁷⁷ Ya desde mediados del s. XVIII las traducciones teatrales tenían sobre todo un carácter cultural con la función de “ilustrar” al público lector, con aquellas excepciones que vieron las luces del escenario. Será más bien a partir de 1860 cuando se empezaron a utilizar las traducciones por compañías de actores profesionales, *cf.* W. Puchner, “Εὐρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις στὸ θέατρο, ἑλληνικὸ καὶ βαλκανικὸ, τὸν 19^ο αἰῶνα: μιὰ σύγκριση” en su libro *Το θέατρο στην Ελλάδα...* *op. cit.*, p. 186.

tradición nacional de la dramaturgia clasicista, esto es, el teatro cretense, sino que recurrieron a Corneille y Racine, a Voltaire, a Metastasio y Alfieri²⁷⁸.

En efecto, la herencia dramática cretense del s. XVII y la heptanesiota del XVIII permanecerá viva sólo en el teatro popular del Heptáneso ya que la tragedia griega dejará los modelos estéticos de la dramaturgia clasicista italiana del Renacimiento, para seguir el clasicismo francés o incluso el mismo drama antiguo. En consecuencia, concluyó la tradición del drama religioso y del drama pastoril como también dejó de interesar la comedia cretense y heptanesiota, tan influenciadas por la *commedia erudita* y la *commedia dell'arte*, pues ahora buscarán sus modelos en Molière y Goldoni, en sus comedias de intriga y caracteres.

Si bien la presencia de Corneille no es tan apreciable, pues se tradujo muy poco y las compañías teatrales griegas no incluían obras de éste en sus repertorios²⁷⁹, la de Racine sin embargo fue ciertamente muy intensa, pues se le consideraba el modelo indiscutible de la dramaturgia clasicista. Así, durante la

²⁷⁸ Vid. Puchner, “Η γαλλική κλασικίζουσα δραματουργία στην ελληνόφωνη Ανατολή (Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος)” en *Η πρόσληψη... op. cit.*, pp. 31-61.

²⁷⁹ Su tragedia *Cinna* (1640-41) fue traducida por Iákovos Risos Rangavís y editada en su libro *Ποιήματα*, t. I, Atenas, 1836, obra en la que aparecen otras dos traducciones de tragedias francesas: la *Fedra* de Racine y *Zaira* de Voltaire, cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, p. 71. Mucho más tarde traducirá un estudiante de derecho llamado Panayí Veilandu *El Cid*, la tragicomedia que hizo célebre a Corneille: Σιδ, Atenas, 1868, *ibidem*, p. 129.

primera mitad del siglo XIX se traducirán y editarán sus obras *Fedra*²⁸⁰, *Ifigenia en Áulide*²⁸¹ y *Andrómaca*²⁸², lo que contribuirá por supuesto a su escenificación²⁸³.

Voltaire, dramaturgo directamente relacionado con la ideología de la Revolución Francesa, se vinculará asimismo en Grecia a la Revolución griega y su preparación. Su recepción en Grecia vino acompañada de una dimensión nacionalista, pues es sabido que en el ámbito de la Ilustración donde se vuelve a descubrir el mundo antiguo, Voltaire intentó con sus dramas crear una nueva dramaturgia clasicista, además de que muchas de estas obras contaron con un fuerte sentimiento democrático como es el caso de *Brutus* y *La mort de César*, representadas en las hegemonías danubianas desde antes del Levantamiento. En esa época serán muy del gusto del momento tanto sus temas relacionados con la realidad histórica como su modelo clasicista. Después de la mitad del s. XIX será difícil encontrar traducciones o representaciones de sus obras.

Todo lo contrario ocurrirá con las comedias del francés Molière, que si bien eran ya conocidas entre los círculos cultos griegos del siglo XVIII²⁸⁴, lo cual

²⁸⁰ La traducción hecha por D. Murusis se editó en Ermúpolis el año 1828, *cf.* Y. Ladoyianni, *Αρχές... op. cit.*, p. 117. La traducción de I. R. Rangavís que aparecía en el libro referido en la nota anterior, si bien era conocida desde antes del Levantamiento de 1821, se editó mucho después, en 1836, *ibidem*, p. 71.

²⁸¹ De autor desconocido es la traducción editada en Esmirna el año 1835, posteriormente, en la ciudad de Lamía saldría en 1837 la traducción de A. Enián y, de nuevo en Esmirna, la de K.P. Yákinzos el año 1844, *ibidem*, pp. 71, 118 y 72.

²⁸² En Esmirna el año 1845 se editará la traducción de K.P. Yákinzos, asimismo traductor de esta obra de Racine fue I.R. Rangavís, la cual edita en su libro *Νέα Ποήματα*, Atenas, 1851, *ibidem*, pp. 72 y 73.

²⁸³ Interesante es referir aquí que la *Fedra* de Racine (trad. I.R. Rangavís) se representó en Bucarest años antes de la Revolución y que el conocido K. Aristias subió al escenario la *Andrómaca* el año 1825 en la isla de Corfú, *cf.* N. Láskaris, *Ίστορία... op. cit.*, t. I, pp. 215-225 y Sideris, “Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο... *art. cit.*, p. 177.

es sin duda realmente precoz para las condiciones de las comunidades griegas sus obras, no obstante, no empezaron a editarse y a apreciarse hasta casi mediados del siglo XIX, y tardaron mucho en ser representadas²⁸⁵. En efecto, el público griego necesitaba aún madurar para poder aceptar los nuevos esquemas sociales y la ética propuesta en las obras de Molière, pero sin duda ejerció una fuerte influencia en toda la comediografía griega del s. XIX, encontrándonos a menudo personajes y nombres procedentes de sus obras, además de imitar incluso su técnica dramática.

La influencia del teatro italiano será asimismo notoria en toda esta época de la Ilustración griega, pues dada la intención etico-didáctica y la pretendida utilidad en las obras dramáticas, ciertamente serán múltiples veces traducidos los éxitos de Goldoni y Metastasio, ya desde mediados del s. XVIII²⁸⁶. En efecto, estos dos escritores del momento, tan ampliamente conocidos en toda Europa, influirán en el teatro griego del s. XIX no sólo por su fama en los escenarios europeos sino asimismo por la temática de sus obras y su base ideológica, tan en consonancia con las necesidades del despertar del helenismo del momento. Si bien

²⁸⁴ Vid. A. Tambaki, *O Μολιέρος... op. cit.* Además, “Ο Μολιέρος στην Ελλάδα” en su libro *Η νεοελληνική δραματουργία... op. cit.*, pp. 149-164 y “«Φαναριώτικες» μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III. 284 της Βιβλιοθήκης «Μ. Eminescu» του Ιασίου”, *Ο Εραμιστής* 21 (1997), pp. 379-382.

²⁸⁵ Efectivamente, en el repertorio teatral de aficionados que llega a representarse antes del Levantamiento no encontramos ninguna obra de Molière. La que gozó de gran éxito, representada ya en la Atenas post-revolucionaria, fue *Εξηνταβελώνη* (Viena, 1816), adaptación que del *Avaro* hiciera K. Ikonomos ex Ikonomon. Las comedias de Molière se representaron intensamente en Atenas y Constantinopla después de 1860, cf. W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής... op. cit.*, pp. 36-61.

²⁸⁶ Cf. Spazis, “Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στον 18ο αιώνα” en *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 69-75.

la puesta en escena de las comedias de Goldoni, a excepción del Heptáneso, tendrían que esperar hasta mediados del s. XIX, no ocurre lo mismo con Metastasio, cuyas obras se representaron con asiduidad ya en el repertorio prerrevolucionario de las hegemonías danubianas y Odessa.

Otro italiano que dejará huella en este teatro griego que se está formando es Alfieri, cuya dramática inspirará grandemente las obras nacionalistas aparecidas en las primeras décadas del siglo, representándose traducciones suyas tanto en Bucarest como posteriormente en la Atenas post-revolucionaria.

Desde finales del s. XVIII se editan traducciones del alemán Kotzebue, que si bien no fue de los autores más traducidos, sin duda su presencia resultó dinámica, contando en su haber con cuatro traducciones y una representación en territorio griego en 1803.

Esta adaptación y préstamo tanto de modelos dramáticos como de obras de renombrados dramaturgos europeos, presenta similitudes asimismo entre los demás pueblos y literaturas de la zona balcánica, ya que la producción y traducción de la vida teatral griega, dada su descentralización y su polifacética peculiaridad, ha de entenderse en el marco de un conjunto político-cultural balcánico para poder llegar a captar por completo su recepción y adaptación²⁸⁷.

2. *Obras originales, versiones y traducciones*

Estimamos necesario detenernos en el tema de la traducción y adaptación de obras teatrales extranjeras dado que marca decisivamente la producción original al ser elemento indispensable en el amplio proceso de recepción y asimilación de las corrientes europeas, en el camino que siguieron los dramaturgos griegos hasta alcanzar la madurez necesaria para la creación propia en este género.

En los primeros siglos del teatro neohelénico, habíamos observado que la gran mayoría de las obras teatrales tenía un original occidental en el que se basaba, del que tomaban el tema, incluso en ocasiones, escenas y versos. Pero todos los estudiosos están de acuerdo en afirmar que si bien con seguridad fueron obras inspiradas en otras anteriores, dada su adaptación del tema y su uso de la lengua así como la creación de personajes y caracteres verdaderamente helénicos, fueron obras que pertenecieron a la producción teatral griega. Los dramaturgos introducían bastante de su propia pluma pues la técnica de la traducción y versión, incluso el concepto de escritura, eran entonces diferentes y venía, a su vez, influenciado por la finalidad que tenían las obras de ser representadas, primaba la rapidez en la producción y al no tener como objeto la impresión, estos

²⁸⁷ Vid. W. Puchner, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Atenas, 1993, así como “Το θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (από την Αναγέννηση στο Μεσοπόλεμο). Μία πρώτη σφαιρική προσέγγιση” en *Ο μίτος... op. cit.*, pp. 94-180.

dramaturgos no dudaban en que el público no podría reconocer cuánto habían recogido de otros escritores²⁸⁸.

Nosotros lo que pretendemos es observar de forma detallada el importante papel que tuvieron las obras dramáticas occidentales en el desarrollo de la dramaturgia griega, cómo fueron utilizadas y por qué. No es lugar aquí para tratar el tema de la traducción y su problemática, ni analizar el fenómeno de la helenización de textos dramáticos intentando definir los límites entre traslación y adaptación, hasta qué punto fueron imitadas o sirvieron como fuente de inspiración, máxime en épocas donde el concepto individualista de autoría no estaba aún definitivamente marcado. Y además, hemos de tener en cuenta que la mayoría de las grandes obras maestras dramáticas del teatro mundial, han sido inspiradas en otras anteriores.

Realmente el gran movimiento traductor comienza en Grecia, de forma sistemática, al tiempo que se desarrolla en el territorio heleno un creciente afán de conocimiento e interés por la vida del mundo exterior, dentro de la incipiente influencia de la Ilustración, esto es, a partir de la mitad del s. XVIII²⁸⁹. Ciertamente, la práctica de traducir, habitual ya entre los políglotas fanariotas pero más bien como un ejercicio del espíritu, se extenderá aún más durante la Ilustración griega dado que la nueva élite formada en los focos del helenismo exterior, la consideraba como el medio primordial a la hora de suplir el gran desconocimiento y embrutecimiento del pueblo. A medida que se fue

²⁸⁸ Cf. A. Solomós, *Τό κρητικό θέατρο. Από τή φιλολογία στή σκηνή*, Atenas, 1973, pp. 200-203.

²⁸⁹ Cf. Dimarás, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 68-69.

introduciendo la Ilustración, consideraron la traducción como una necesidad a la hora de acercarse al conocimiento de Occidente y asimilarlo, de forma que se pudiera introducir la nueva forma de pensar y vivir y dirigir así a la Nación hacia su desarrollo cultural y espiritual de acuerdo con el desarrollo europeo²⁹⁰.

Hablando del teatro en concreto, además de la lectura de las obras en sus versiones originales, fueron sin duda las traducciones las que tuvieron un papel importante a la hora de poner en contacto a las comunidades griegas con este género, pues no hay que olvidar que en aquellos momentos incluso era escasa la presencia de compañías teatrales extranjeras que pudieran difundir el repertorio dramático europeo²⁹¹. Así pues, en un primer momento, estas traducciones de la dramaturgia extranjera, principalmente manuscritas, conformarían el primer paso en el proceso de recepción y asimilación del género, para posteriormente dar sus propios frutos. En un principio, es decir, en las últimas décadas del s. XVIII, ni siquiera tenían una finalidad escénica, eran consideradas más bien como un texto novedoso, como una actividad literaria, otra actividad más a la hora de “iluminar” al pueblo²⁹².

²⁹⁰ Cf. Tambaki, *Ὁ Μολιέρος... op. cit.*, p. 24.

²⁹¹ Escasos, sin duda, son los datos sobre estas compañías extranjeras en las zonas de la diáspora griega, *vid.* el apartado sobre las representaciones, y en especial las notas 191, 192 y 242.

²⁹² W. Puchner, “Ἐὐρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις στὸ θέατρο ἐλληνικό... *op. cit.*”, p. 183.

Si, como hemos visto, la dramaturgia neohelénica había encontrado su fuente de inspiración en las obras italianas durante los primeros siglos, ahora, con las nuevas corrientes ilustradas, la gran mayoría de las obras que se traducen provienen de Francia. Por supuesto, los criterios que se seguían a la hora de elegir las obras a traducir eran diferentes; en un principio primaba la función didáctica, por lo tanto los textos teatrales debían servir para instruir a los lectores, para mejorar tanto el carácter del hombre como la ética social, lo cual encontró su expresión perfecta en las comedias de Goldoni y Molière²⁹³. Con posterioridad se tendrían en cuenta igualmente la fama literaria del escritor (Shakespeare, Schiller), el posicionamiento político o nacionalista de las obras (Voltaire, Alfieri) o también el éxito en los escenarios europeos (Metastasio, Kotzebue), más que los condicionamientos relacionados con la práctica teatral y su problemática²⁹⁴.

Tal vez lo ciertamente original del repertorio de esta primera mitad del s. XIX radique en que, si bien se representan obras de la antigua dramaturgia griega y neoclásicas francesas e italianas, punto de unión con el movimiento teatral europeo del momento, no dudaron a su vez en subir al escenario las más recientes creaciones griegas.

²⁹³ Cf. Spazis, “Η παρουσία του Γκολτνόνι στο νεοελληνικό θέατρο” en el tomo *Ο Διαφωτισμός...* *op. cit.*, pp. 199-214 así como A. Tambaki, “Η πρώτη «στιγμή» του Μολιέρου στα νεα ελληνικά” en *Ο Μολιέρου...* *op. cit.*, pp. 33-50.

²⁹⁴ Cf. W. Puchner, *Τό θέατρο στήν Ελλάδα...* *op. cit.*, p. 188.

La dramaturgia original de principios del s. XIX tiene como rasgos comunes el que se se trata casi exclusivamente de piezas trágicas, con una temática inspirada en la historia y mitología nacionales, donde sus creadores tienden a seguir los cánones clasicistas del género.

APÉNDICE

REPRESENTACIONES TEATRALES EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XIX¹

A. Territorio griego

Año	Obra	Autor	
1803	Μισανθρωπία και Μετάνοια	Kotzebue (trad. Kokkinakis)	En Ambelakia (Tesalia)
Tinos			
1822	Φιλοκτήτης	Sófocles (trad. Píkkolos)	Durante los carnavales
1825	Μάρκος Μπότσαρης ² Μεγακλής	Metastasio (trad. Rigas)	Se trata de la <i>Olimpia</i>
Siros			
1826	Νικήρατος	Evanzia Kairi ³	
marzo-abril 1829	Αχιλλεύς Μάρκος Μπότσαρης	A. Jristópulos T. Alkeos	
1833	Αριστόδημος Obras del repertorio pre-revolucionario	Monti	Se edita en la isla en 1835
Santorini			
1827	Una tragedia en italiano 2 comedias italianas en gr.	Metastasio	
Atenas			
12-4-1836	Άλωσις της Κων/πόλεως ⁴	I. Sambelios	
26-4-1836	Τιμολέων ⁵	I. Sambelios	
29-4-1836	Ορέστης	Alfieri ⁶	
12-5-1836	Λεπρέντης ⁷	M. Jurmusis	
17-5-1836	Βρούτος ⁸	Voltaire	
24-5-1836	Ολύμπια ⁹	Metastasio (trad. Rigas)	
31-5-1836	Αχιλλεύς ¹⁰	A. Jristópulos	
7-6-1836	Θάνατος του Δημοσθένους	N. Píkkolos	
14-6-1836	Άλωσις της Κων/πολεως ¹¹	I. Sambelios	
21-6-1836	Φίλιππος ¹²	Alfieri	
28-6-1836	Βρούτος	Voltaire	
5-7-1836	Θάνατος του Δημοσθένους	N. Píkkolos	
12-7-1836	Κωμωδία του Εξηναβελώνη	K. Ikonomos	Adapt. del <i>Avaro</i> de Molière
19-7-1836	Ρήγας ο Θεσσαλός ¹³	I. Sambelios	
26-7-1836	Αριστόδημος	Monti	
6-8-1836	Αρμόδιος και Αριστογείτων ¹⁴	Lassanis	
16-8-1836	Θάνατος του Καραϊσκάκη ¹⁵	Y. A. Navtis	
30-8-1836	Ο οδοιπόρος	P. Sutsos	
10-9-1836	Μάρκος Μπότσαρης ¹⁶		
20?-9-1836	Πολυξένη ¹⁷	I. Risos Nerulós	
8-10-1836	Μάρκος Μπότσαρης	¿ I. Sambelios?	

APÉNDICE

1837	Ιφιγένεια εν Ταυρίδι	N.A. Sutsos	Se repite en más ocasiones
1837	Σαούλ	Alfieri (trad. L. Kapella)	
1837	Βελισάριος	Trautzschen	Se repite en más ocasiones
9-5-1837	Άλωσις του Μεσολογγίου	Evanzia Kairis	
1837	Τιμολέων	I. Sambelios	
1837	Γεώργιος Καστριώτης	I. Sambelios	Se repite en más ocasiones
1837	Γεώργιος Δαντίνος	Molière	Aristías (ed. 1827)
1837	Βαβυλωνία	D. Visantio	
Pascua 1837	Ο Οδοιπόρος	P. Sutsos	
Pascua 1837	Φίλιππος	Alfieri	
1837	Πολυξένη	I. Risos Nerulós	
1837	Βρούτος	Voltaire	
1837	Κωμωδία του Εξηναβελώνη	K. Ikonomos	
23-5-1837	Η τραγωδία του Σουλίου ¹⁸		Repetición 15-5-1837?
6-6-1837	Τραγωδία του Αλεξάνδρου		
13-6-1837	Βελισάριος		
20-6-1837	ο Εξηναβελώνης		
1839	Τα Ολύμπια	Metastasio (trad. Rigas)	
1840	Αρμόδιος και Αριστογείτων	K. Kiriakos Aristías	
24-11-1840	Αριστοδήμος	Monti	En el teatro Μπούκουρα
8-12-1840	Αριστοδήμος		

¹ Los datos recopilados sobre el orden y las fechas de las representaciones son aproximativos pues difieren entre las fuentes y los distintos estudiosos, por lo que las tablas que adjuntamos a continuación son principalmente ilustrativas, con el fin de acercar al lector a una más rápida concepción de la actividad teatral de la época. Para ello, en azul se constatan las repeticiones de las obras y en rojo las obras originales griegas.

² Se refiere brevemente en el periódico de Idrá *Ο Φίλος του Νόμου* 102 (6-3-1825).

³ Según Láskaris, se trata de la primera representación en la isla de Siros. Luego en 1828 pasó por allí una compañía de poca calidad, y posteriormente, con la llegada al lugar de Teodoros Alkeos en noviembre de 1828, se desarrollará grandemente el teatro, cf. Láskaris, t. I, p. 259.

⁴ Se trata de la obra de I. Sambelios intitulada *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* escrita en 1818 y editada mucho después, en 1833, cf. Ιωάννης Ζαμπέλιος, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, τραγωδία δευτέρα, Corfú, 1833, la cual se había representado años antes en Constantinopla. En el libro de George Cochrane, viajero inglés que pasó algunos años en Grecia, de los cuales 1835-36 en Atenas, se dan datos sobre los actores, el decorado y el público, nos narra, en concreto, que la representación fue muy buena y contó con espectaculares escenas de lucha y episodios bélicos muy del gusto del público griego, mientras que refiriéndose al decorado informa de que presentaba una bonita parte de Constantinopla: “*The performance was very well executed; and in the representation of the siege there was plenty of fighting, and other ‘circumstance of glorious war’, for which the Greeks have a decided taste. There was a fine view of Constantinople, and the whole passed off with great éclat*”, vid. G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, t. II, Londres, 1837, p. 110. Se ha de referir que estas escenas de luchas son introducidas por la propia compañía de actores, pues no aparecen en la obra de Sambelios, sino que con el fin de hacer más atractiva la representación, se pone de moda escenificar enfrentamientos entre griegos y turcos, para así hacerse con el público.

⁵ Esta fue la primera obra dramática escrita por Sambelios, editada en Viena el año 1818 y representada en Bucarest en 1820. A partir de 1837 se representará con cierta frecuencia por las compañías teatrales atenienses. Sobre esta representación aparece información en el periódico *Έλληνικός Τηλεγράφος* 22 (10-6-1836), pp. 86-87,

también cf. R. Arguiropulu-A. Tambaki (ed.), *Τα Ελληνικά Προεπαναστατικά περιοδικά. Ευρετήρια. Γ'.* «Ειδήσεις διά τα Ανατολικά Μέρη» 1811, «Ελληνικός Τηλεγράφος» 1812-1836, «Φιλολογικός Τηλεγράφος» 1817-1821, Atenas, 1983, p. 290.

⁶ Posiblemente sea la misma obra que se representó en Bucarest en noviembre de 1819 y que fue editada, en esa misma ciudad, un año después.

⁷ Información sobre la obra encontramos en un periódico ateniense de la época, siendo la primera noticia que sobre esta compañía teatral aparece en la prensa local: “*El 12 del presente se representó en el teatro dirigido por K.A. Skontópulos Leprentis, comedia de K.M. Jurmusis. La comedia y su representación agradó a todos los espectadores. Los actores de este teatro presentan una mejora diaria en sus escenificaciones teatrales. Gracias a su insistencia y su celo en breve superarán todos los obstáculos. ¡Ojalá los demás lleguen a su nivel!*”, en el periódico *Ο Σωτήρ*, año III, nº. 93 (13-5-1836), p. 4. Es interesante destacar a su vez, que se trata de la primera comedia representada en la escena griega del s. XIX, pues en los repertorios de Bucarest, Iasi y Odessa no se da ninguna referencia sobre representaciones del género cómico.

⁸ Sobre esta representación en la prensa local se dice: “*El teatro de Atenas progresa. Últimamente se ha representado Bruto. La interpretación del protagonista del drama por Serafín Despotópulos fue muy lograda y aplaudida repetidamente*”, en el periódico *Ο Σωτήρ-Le Sauveur*, año III, nº 96 (24-5-1836). La obra se volverá a representar durante esa misma sesión estival y, de nuevo, en la primavera de 1837.

⁹ En el papel de Megacles actuó Nikólaos Dotis, Licidas fue interpretado por Dimitrios Yianniotis y Argenes por N. Bastas, mientras que en el de Aristeia tenemos a Serafín Despotópulos, cf. *Ο Σωτήρ-Le Sauveur*, año III, nº 1 (31-5-1836), p. 4.

¹⁰ En la prensa se dice sobre esta obra que “*Creemos que si nuestros actores imitaran un poco más el modo natural, mejorarían grandemente*”, cf. *Ο Σωτήρ-Le Sauveur*, año III, nº 2 (4-6-1836), p. 8.

¹¹ Un crítico anónimo dice sobre los actores: “*Nikólaos Dotis interpretó a Konst. Paleologo, Dimitrios Yianniotis a Mohamet. Los dos han logrado destacar en su representación. Quisiéramos, no obstante, aconsejar a Dotis que en adelante pronuncie más claramente las palabras y que estudie mejor su guión; a Yianniotis que ponga más energía en sus movimientos y, si es posible, en su expresión. Quien quiere conmover al público, debe primero él mismo sentirlo.*”, cf. *Ο Σωτήρ-Le Sauveur*, año III, nº 7 (21-6-1836).

¹² Crítica que escribió uno de los hermanos Sutsos, no se sabe si Panayiotis o Aléxandros, en el periódico *Ἀναγεννηθεῖσα Ἑλλάς* (24-6-1836): “*...todo nos ha parecido estar en estado pueril [en este teatro]. El edificio se mueve con el aire, técnica estática, interpretación, vestuario, todo es imperfecto. La cautivadora esposa de Felipe [Isabel] interpretada por un joven de voz áspera e inflexible; ninguna conmoción, ni amor, ni simpatía, ni interpretación femenina inspiraba el actor. Felipe tenía carácter despótico, pero monótono...*”

¹³ Esta obra, que obtuvo gran éxito en los escenarios, se edita por primera vez en Corfú el año 1833, siguiendo las ediciones de 1843 y 1860. Con ella se inaugura la posterior producción historico-patriótica de Sambelios inspirada en la temática de las luchas de liberación.

¹⁴ La información aparece en el periódico *Ο Σωτήρ-Le Sauveur* (9-8-1836): “*La tragedia Armodios y Aristogetos, representada en el teatro de K. Skontópulos el pasado jueves [=6-8-1836] entusiasmó los corazones de todo el público. Aún se oyen en nuestros oídos los reiterados aplausos. ¿Cuánta fuerza no tienen en las almas de los griegos las acciones valerosas y patrióticas?*”

¹⁵ Ὁ θάνατος τοῦ Καραϊσκάκη ἢ Ἡ διάλυσις τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοπέδου εἰς τὴν Ἀττικὴν, συντεθεῖσα ὑπὸ τοῦ Γ. Ἀναξαγόρου Ναύτη. Ἐν Λιβόρνῳ, ἐκ τῆς τοῦ Ἰ.Π. Ποτσιλίνου τυπογραφίας, 1828, cf. Y. Ladoyianni, *Ἀρχές... op. cit.*, p. 53. En relación con la representación aparece en el periódico *Ἀναγεννηθεῖσα Ἑλλάς* (23-8-1836), p. 84: “*El pasado domingo [16 de agosto] se representó en el teatro la muerte del héroe Karaiskaki. Los actores con su nivel de perfección agradaron a los espectadores, de entre ellos destacó K. Alkeos, del que hemos oído muchos elogios.*”

APÉNDICE

¹⁶ No se sabe con exactitud cual fue la versión que se representó en Atenas, pues desde 1825 por lo menos cinco obras con este título se conocen. Mijail Sjiná escribe en un periódico de la ciudad su opinión sobre el espectáculo afirmando que era “una obra estática y sin acción”, en donde la esposa de Markos Botsaris se aparecía “oscura y sin gracia como una araña”, cf. “Περί τοῦ ἐν Ἀθήναις θεάτρου”, Ὁ Θεατῆς 1 (25-10-1836), pp. 22-26.

¹⁷ *Polixena* no tiene ni un sólo personaje “trágico y debidamente desarrollado”, los actores son “secos y con poca vida en su interpretación”, los hombres que interpretan los personajes femeninos tienen apariencia “de mujeres, que lucen bigotes de hombre” y todos “sin ningún tipo de emoción dramática”, “monótonas las cadencias de los hemistiquios y más pesada aún parecía la rima”, cf. M. Sjiná, “Περί τοῦ ἐν Ἀθήναις θεάτρου”, Ὁ Θεατῆς 1 (25-10-1836), pp. 22-26.

¹⁸ Cf. Ἡ Φήμη 24 (24-5-1837).

APÉNDICE

B. Territorios del exterior

Año	Obra	Autor	
I a s i			
1805	Αχιλλεύς	A. Jristópulos	Corte de Murusi. Odiseas lo interpreta Alkeos
1814	Obras en francés y griego		Colegios de la ciudad
B u c a r e s t			
Verano de 1817	Εκάβη	Eurípides	Representadas en la Corte de Karatsá. Organizado por su hija Rallú Karatsá ¹
	Ορέστης	Alfieri	
	Ιούλιος Βρούτος	Voltaire	
	Δάφνις και Χλόη	Longo (adaptación)	
	Αίας (μονόλογο)	Sófocles (Trad. T. Alkeos)	
23-2-1819	Ιούλιος Καίσαρας	Voltaire (Trad. Y. Seruios)	Teatro de la Fuente Roja ²
Marzo 1819	Ασπασία	I.R. Nerulós	No gustó al público
1819	Θάνατος του Πάτροκλου	A. Jristópulos	Actúa la alemana Dill ³
20-4-1819	Μερόπη	Voltaire (trad. Jristaris ⁴)	
Μαγιο 1819	Θεμιστοκλής	Metastasio (trad. Rusiadis)	Vestuario ⁵
21-11-1819	Ορέστης	Alfieri (trad. R. Rangavi?)	
7-1-1820	Φοκίων		
Enero 1820	Πολυξένη	I.R. Nerulós	
Enero 1820	Θεμιστοκλής	Metastasio	
Enero 1820	Μερόπη	Voltaire	
Enero? 1820 ⁶	Φαίδρα	Racine (trad. R. Rangavi)	Director Iatrópulos ⁷
17-3-1820 ⁸	Ιούλιος Βρούτος	Voltaire (trad. M. Jristaris)	
1820 ⁹	Τιμολέων	Sambelio	Dirige Iatrópulos. Actúa Aristías
Μαγιο 1820	Μερόπη	Voltaire	
Μαγιο 1820	Θεμιστοκλής	Metastasio	
Μαγιο 1820	Φίλιππος ο Β'	Alfieri (trad. en prosa)	Actuarán mujeres ¹⁰
O d e s s a			
1814	Obras italianas traducidas		
Otoño 1814	Θεμιστοκλής εν Περσία	Metastasio	En el teatro de la ciudad
1816	Σουλιώτες		
1816	Θεμιστοκλής Obras en griego antiguo		En los colegios
26/27-8-1817	Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις	anónimo	
17/25-8-1817	Θεμιστοκλής	Metastasio	Protagoniza Avramiotis ¹¹
14-10-1817	Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις	anónimo	
16/28-2-1818	Φιλοκτήτης	Sófocles (trad. Píkkolos)	En el teatro de la ciudad ¹²

APÉNDICE

7-9-1818	Θάνατος του Δημοσθένους	N. Píkkolos	Teatro de la ciudad ¹³
15-2-1819	Ελλάς και ο Ξένος	Lassanis	Avramiotis y Sp. Drakulis ¹⁴
15-2-1819	Θάνατος του Δημοσθένους	N. Píkkolos	
??-2-1819	Αρμόδιος και Αριστογείτων	Lassanis	
1819	Φιλοκτήτης	Sófocles (trad. Píkkolos)	Función benéfica en honor de Moraskeva ¹⁵
Octubre 1820	Ο Μωαμεθ	Voltaire (trad. Seruios)	Drakulis interpreta el papel de Zupire
Octubre 1820	Θάνατος του Καίσαρος	Voltaire (trad. Seruios)	Drakulis interpreta a Bruto
1822	Φιλοκτήτης	Sófocles (trad. Píkkolos)	Función en honor de Drakulis

Constantinopla

1807-1817	Mérove	Voltaire (trad. Seruios)	En la casa de A. Sutso
	Ασπασία	I.R. Nerulós	En la mansión del
	Πολυξένη	I.R. Nerulós	cónsul ruso Zaharoff
1820	Οι Πέρσες	Esquilo	Casa de D. Manos
1821	Κωνσταντίνος Παλαιολόγος	Sambelios	En casa de un farmacéutico griego

¹ La hija del gobernador había conformado una compañía con los alumnos del Colegio griego, entre otros, K. Kiriakos (Aristías), I. Somakis, I. Vasiliú, T. Alkeos.

² Sobre esta representación conocemos las impresiones de uno de los espectadores aparecidas en el periódico *Καλλιόπη* (15-4-1819) y que se reproducen traducidas al francés en el artículo de A. Camariano, “Le théâtre grec...”, *art. cit.*, pp. 401-402.

³ Esta actriz de la compañía alemana de la ciudad representa el papel mudo de Briseida, *cf.* A. Rangaví, *Απομνημονεύματα...* *op. cit.*, t. I, pp. 80-81. Es interesante destacar que será la primera vez que mujeres suban a la escena, además de que este personaje que en un principio no existía en la obra, parece ser que fue introducido por el comité teatral en la idea de que así facilitarían a los espectadores el comprender la razón de la cólera de Aquiles. Sobre el éxito de la representación y las muchas que siguieron *vid.* el periódico griego editado en Viena *Καλλιόπη* (1819, 2º periodo) p. 106.

⁴ La traducción de esta obra de Voltaire ha solido atribuírsele a Y. Seruios, aunque bajo los nuevos datos encontrados no se duda ya de la pertenencia de Jristaris, *cf.* A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματολογία...* *op. cit.*, pp. 84-87.

⁵ Stéfanos Meintani corrió con todos los gastos de vestuario y accesorios y por primera vez los espectadores pudieron disfrutar de una lucida puesta en escena, donde el lujo de los persas se contraponen a la sencillez y austeridad de los griegos, *cf.* Láskaris, “Τό θέατρον πρὸ τῆς Ἐπαναστάσεως”, *Ἑστία* (14/24-1-1904).

⁶ La estudiosa A. Camariano advierte que son inexactos los datos aparecidos en el estudio de Láskaris, en la que data la representación a principios de 1819 (*Ἱστορία...*, *op. cit.*, t. I, pp. 215-217), y así propone esta otra fecha arguyendo entre otros, que aún Rangaví no había sido nombrado miembro del comité del teatro y ni siquiera se encontraba entonces en la ciudad, *cf.* A. Camariano, “Le théâtre grec a Bucarest...”, *art. cit.*, p. 399-400.

⁷ En el reparto encontramos los siguientes nombres: Teseo, T. Alkeos; Enone, María Alkeu; Fedra, M. Bogdanescu; Ismene, Irini...; Hipólito, K. Aristías; Panope, Eleni...; Terámenes, I. Somakis, *cf.* Láskaris, *Ίστορία... op. cit.*, t. I, pp. 215-217.

⁸ Láskaris refiere que la primera representación de esta obra tuvo lugar en diciembre de 1818, no obstante, en el libro editado en 1820 con las obras llevadas a la escena por esta compañía aparece la datación que aquí sostenemos, como asimismo defiende en su estudio A. Camariano, “Le théâtre grec a Bucarest...”, *art. cit.*, pp. 395-398.

⁹ *Ibidem*, p. 398.

¹⁰ Felipe lo interpreta K. Aristías; Isabel, María Papaioánnu, natural de Tesalónica, y actúan además I. Somakis, T. Alkeos, *cf.* Láskaris, t.I, p. 239. Contaron con una rica decoración y con nuevo vestuario, *cf.* Valsa, *Το νεοελληνικό θέατρο... op. cit.*, p. 274.

¹¹ El encomio a la representación de Avramiotis en el papel principal de Temístocles aparece en sendas cartas publicadas en *Λόγιος Έρμης*, una en el n° 9 del 1 de mayo de 1818, p. 194; y la otra en una carta de Petros Ipitis, con fecha del 28-8-1818, *cf.* *Έρμης ό Λόγιος* (1-12-1818), p. 587.

¹² Han llegado hasta nosotros dos textos encomiásticos sobre la representación y sus actores publicados en sendos periódicos de la época, gracias a los cuales conocemos en detalle el reparto, donde destacó sobremanera Avramiotis en el papel principal. Estos textos en verso se reproducen al completo en el tratado de Láskaris, *op. cit.* t. I, p. 152-7, asimismo Sideris “Νεοελληνικές έρμηνείες του Άρχαίου Θεάτρου έως τις Δελφικές έορτές, 1817-1927”, en el tomo dedicado a Eva Palmer-Sikelianú de la revista *Ηώς* (1966), pp. 405-6, ahora en una nueva reimpression de la editorial Papadimas, 1998.

¹³ En el reparto Y. Avramiotis tiene el papel de Demóstenes; Damón M. Farmakis (Farmakakis?); Democares, Ioánnis Sajranis (Sajaranis); la sacerdotisa Téano fue interpretada por la actriz rusa Moráskeva (Μαρασέβσκα); Filótimos, por el inglés Frederik Wilkinson; Arquias, Ioan. Babagiotis; Agatón, Mijaíl Triantafillu. *Cf.* la carta de Lassanis en *Έρμης ό Λόγιος* (1818), p. 577-582 y (1819), p. 360, asimismo Y.I. Soidis, “Τό θέατρο της Φιλικης Έταιρείας”, *art. cit.*, p. 265. Los dos personajes femeninos que tiene la obra se han reducido a uno, dada la dificultad de encontrar actrices para ellos, será la primera vez que en esta compañía el papel femenino sea interpretado por una mujer y no por algún joven actor. Tras el drama se representó el ballet *Οι Σουλιώται στα Γιάννενα* por bailarines extranjeros.

¹⁴ Esta pequeña obra que precedió la representación de Píkkolos, según cuenta Láskaris, I, pp. 169-174, dado el entusiasmo que provocó en el público y a petición de él, se repitió esa misma noche tres veces. Sobre la representación *cf.* *Έρμης ό Λόγιος* (1819), p. 360.

¹⁵ Esta función dada en honor de la actriz rusa posiblemente fuera porque actuó de forma desinteresada en la obra de Píkkolos *Θάνατο του Δημοσθένους*. Tras el *Filoctetes* se representó una comedia rusa, en la lengua original, por los compañeros de la homenajead.

CAPÍTULO III

LA RECEPCIÓN DE LOS HÉROES HOMÉRICOS EN LA LITERATURA DECIMONÓNICA

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. *¿Quién es Homero?*

El nombre de este escritor griego de la Antigüedad tal vez sea uno de los más conocidos a nivel mundial, aunque sin duda siempre ha existido un alto grado de incertidumbre en torno a su figura, pues ya no sólo nos referimos a la escasez de datos biográficos sino más bien a la controversia que siempre ha rodeado este nombre.

No obstante, todos los estudiosos coinciden a la hora de afirmar que con Homero y su obra, dos poemas épicos: la *Ilíada* y la *Odisea*, da comienzo la historia de la literatura griega y asimismo la historia de las letras europeas. Aunque en verdad, si bien tras este nombre se esconde la figura cierta de un hombre, hasta hoy día contestar con seguridad a las preguntas de quién era, dónde

vivió, cuándo realizó sus composiciones poéticas, se hace casi imposible, al igual que se hizo para los mismos griegos²⁹⁵.

Desde los tiempos antiguos la figura de Homero ha incitado la imaginación popular y sin duda alguna los esfuerzos investigadores de muchos estudiosos, llegando a existir hasta la actualidad numerosas y diversas versiones sobre el origen y vida de este personaje²⁹⁶. En las leyendas antiguas se nos ofrece una imagen del poeta sin rasgos individuales, pues aparece siempre con las características arquetípicas del rapsoda errante, pobre y ciego. Además, como en el género épico no es norma que el poeta hable de sí mismo, puesto que lo inspira la Musa que habla a través de él, es así que en sus extensos poemas no se relata un solo hecho del vate, perdiéndose de este modo la idea del individuo para pasar a identificarse con la propia épica en sí²⁹⁷.

Sobre su datación existen igualmente dudas, habría de situarlo entre la guerra de Troya y el siglo VII a.C. en que vivieron Calino y Semónides, autores

²⁹⁵ Entre las monografías que tratan sobre los aspectos biográficos homéricos, consúltense M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, 1981, pp. 12-24 y F.D. Martino, *Omero Quotidiano. Vite di Omero*, Venosa, 1984. En general, las cuestiones relacionadas con la figura y obra de Homero vienen recogidas en I. Morris-B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden-Nueva York-Colonia, 1996.

²⁹⁶ Las más antiguas tradiciones sobre la figura de Homero datan ya del siglo VI a.C., recogidas posteriormente en las *Vitae Homeri* de época helenística (pseudo-Plutarco, Proclo, Heródoto, etc.) cf. A. López Eire, *Homero. Iliada*, Madrid, 1989, pp. 20-21 y *Homero. Iliada*, trad., pról. y notas Emilio Crespo Güemes, Madrid, 1991, pp. 65-71. Posteriormente se suman las biografías de época bizantina de J. Tzetzes, Suidas y Eustacio, las introducciones explicatorias a las ediciones medievales con los *Accessus ad auctores*, los *studia humanitatis*, etc.

²⁹⁷ Ciertamente, muchos han visto en Homero tan sólo un nombre mítico, representación de la tradición épica, y no un compositor concreto, cf. J. García Blanco-L.M. Macía Aparicio (eds.), *Homero. Iliada*, Madrid, 1991, t. I, pp. XXXIII-XXXIV. Vid. los estudios y opiniones de los que siguen las teorías analistas.

en los que ya aparecen alusiones a él²⁹⁸, siendo de general aceptación el que viviera en la segunda mitad del s. VIII a.C., época en la que la poesía épica de composición oral había alcanzado máximo desarrollo y de ahí que pudieran componerse estos dos poemas de tan gran calidad y magnitud, los cuales ciertamente implican el punto culminante de este tipo de poesía que remonta a época micénica.

En cuanto a la polémica acerca de la patria de Homero, tema de muchos de los epigramas de la *Antología griega*, los antiguos nos cuentan que siete ciudades se disputaban este título, aunque ya Píndaro y Simónides consideraban como probables tan sólo a dos: Esmirna o Quíos²⁹⁹. En verdad, el poeta demuestra gran conocimiento sobre esta zona del Egeo oriental así como de los alrededores de Troya, a su vez en ella es donde se hablaba un dialecto jónico con rasgos eólicos que puede ser el reflejado en los poemas³⁰⁰, y a esto añadir que ya en el s. VI un grupo de rapsodas ubicados en Quíos y conocidos como “homéridas”, decían ser descendientes del poeta³⁰¹.

²⁹⁸ Estos testimonios directos de la atribución de la *Tebaida* a Homero por parte de Calino y la cita de Simónides de Amorgos calificando el verso *Il.* VI 146, como el más hermoso del poeta, no es por todos compartido como demostrable, cf. Blanco-Macia (eds.), *ibidem*, pp. XLIV-LII.

²⁹⁹ Cf. Píndaro, frag. 264 y Simónides frag. 564 en Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1983.

³⁰⁰ La propuesta de Wilamowitz sobre el dialecto jonio de Quíos que contiene eolismos aunque no ha sido refutada se ha abandonado, pues muchos estudiosos posteriores no lo han visto como una mezcla sincrónica sino el resultado de la influencia dialectal de diversas fases de la épica, *vid.* U. Wilamowitz, *Die Ilias und Homer*, Berlín, 1916, p. 357.

³⁰¹ Ciertamente, noticia sobre estos homéridas de Quíos nos refieren ya Acusilao (2 F 2) en Jacoby (ed.), *Fragmente der griechischen Historiker*) y Píndaro (*Nemeas* II 1 s.)

2. *Literatura homérica.*

Así pues, hablar de Homero es, por tanto, hablar de su obra. Como representante de la tradición épica, los clásicos le atribuían la paternidad de todo el ciclo troyano, es decir, la *Tebaida*, la *Pequeña Iliada*, los *Himnos*, etc., cosa que hoy resulta inadmisibile³⁰². Inclusive la *Odisea* es considerada por muchos obra de diferente autor³⁰³. Pero lo cierto es que, con o sin dudas, la tradición le hace autor de estos dos extensos poemas épicos, la *Iliada* y la *Odisea*, que sin duda son fruto de una poesía oral, como así lo demuestran las referencias a episodios que no son tratados en los propios poemas, la yuxtaposición o mezcla de dos versiones distintas de un mismo episodio, su carácter formulario, las contradicciones, etc³⁰⁴, carácter éste que se torna en requisito indispensable para poder entenderlos.

La *Iliada* es un poema principalmente guerrero y heroico donde se narra la cólera de Aquiles y sus consecuencias, un breve episodio ya en el décimo y último año de contienda entre aqueos y troyanos, en la conocida guerra de Troya. En efecto, en este poema épico compuesto para ser recitado, se daba por conocido el

³⁰² Y no sólo hoy, pues ya así se comprende del contenido de la *Poética* de Aristóteles o la filología de los alejandrinos.

³⁰³ Ya desde antiguo se percibieron abundantes contradicciones y diferencias entre los dos poemas, lo cual llevó a muchos a no considerarlos obras de un mismo poeta, entre otros Platón, *Hippias menor* 363b; Aristóteles, *Poética* 25; Heráclito, *Alegorías homéricas* 60, Eustacio, Helánico, etc.

³⁰⁴ En efecto, los estudios sobre la oralidad no han cesado de aparecer a partir de las publicaciones de Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, 1928; *Les formules et la métrique d'Homère*, París, 1928; "The homeric language as the language of an oral poetry", *HSCP* 43 (1932), pp. 1-50, etc., *vid.* entre otros M.N. Nagler, *Spontaneity and tradition. A study in the oral art of Homer*, Berkeley-Los Ángeles, 1974; B. Fenik (ed.), *Homer. Tradition and Invention*, Leiden, 1978; J.A. Fernández Delgado, "Los estudios de poesía oral cincuenta años después de su 'descubrimiento'", *Anuario de Estudios Filológicos de la Universidad de Extremadura* 6 (1983), pp. 63-90.

tema así como sus personajes, de ahí que no exista previa explicación o presentación, posiblemente por haber sido tratados en otros cantos épicos con los que el auditorio ya estaba familiarizado. Interesante es a su vez que siendo un poema ciertamente extenso, la acción descrita en él se centre tan sólo en unos pocos días de la lucha y, sin embargo, quede simbolizada la totalidad de la misma, y es sin duda ésta una innovación del propio Homero, pues a diferencia de las demás epopeyas su material no sigue un orden cronológico sino que habla de un sólo episodio de la guerra y a él se van sometiendo las demás informaciones³⁰⁵. Asimismo, a diferencia de la tradición existente anterior sobre la guerra troyana, nuestro vate recrea la única derrota que en los diez años de combate sufren los griegos. Nos encontramos en el principio de su *Iliada* el único episodio en el que los aqueos van perdiendo y se encuentran al borde de la destrucción. Aún así, Homero no sólo habla de guerra, junto a episodios propiamente bélicos aparecen otras escenas inmensamente humanas, a los más altos ideales guerreros se contraponen escenas de la vida humilde y cotidiana, pues, intención última del vate es recrear la idea del hombre en sí, de su fatal destino regido por poderes superiores, al que se resiste por su ideal de heroísmo y honor.

Por su parte la *Odisea* es un poema que refleja un mundo, por así decirlo, más humano y familiar, donde lo que prevalece es el deseo de supervivencia y el anhelo del hogar. En ella se nos cuenta la vuelta de Odiseo a su patria tras participar en la guerra de Troya, podría verse casi como un complemento a la *Iliada* donde, al igual que en esta el eje principal es el sentimiento y la pasión de

³⁰⁵ Cf. Kakridís, *Ἡ προσωπικότητα τοῦ Ὀμήρου*, Nicosia, 1968.

un hombre. Pero las diferencias que evidencian son múltiples, la *Odisea* se desarrolla en un ambiente totalmente distinto, el de los *nostoi* y la vida en las cortes palaciegas, en ella pese a los tantos y diversos episodios que aún existe una mayor idea de unidad, tal vez por tener un único personaje principal o por no verse interrumpida la acción con largos símiles que rompan la monotonía de las acciones guerreras, como ocurre en la *Iliada*, donde principalmente la unidad la otorga la concentración espacial y temporal.

3. *La función de Homero como educador*

Homero, ya sea el autor de uno o de los dos poemas épicos, es realmente el poeta griego por antonomasia, pues en él no sólo se reúne la tradición de oralidad memoriosa anterior sino que, sabiendo adaptar todo ese material y dándole a su creación un toque personal, elaborándola según sus propias intenciones artísticas, llegó a concebir una poesía innovadora que superó los límites de la tradición heredada desde época micénica e influiría a lo largo de toda la literatura griega. Es más, su poesía no sólo dejó una profunda huella en la expresión literaria sino que influyó asimismo decisivamente en el arte, filosofía, religión, etc. No debemos olvidar que Homero también desempeñó un papel de gran magnitud en la educación clásica conformándose su obra en manual de instrucción de la Antigüedad, en centro de todos los estudios³⁰⁶. De hecho, la gran diferencia con el

³⁰⁶ Cf. Sánchez, “Homero, educador de la Antigüedad clásica”, *Atenas* 13 (1953), pp. 185-200 y W.J. Verdenius, *Homer, the educator of the Greeks*, Amsterdam-Londres, 1970.

resto de las literaturas antiguas estriba en que la obra homérica ha sido leída ininterrumpidamente desde su creación, primero en Grecia y posteriormente en toda Europa, de ahí que haya podido influir directamente en la cultura europea.

Son abundantes los testimonios que documentan la presencia de Homero como libro de cabecera de todo griego cultivado³⁰⁷, aunque en muchos casos, más que como obra maestra de la literatura se estudiaba primordialmente por su contenido ético, por sus ideales, por lo que hay de eterno y perdurable en el mundo espiritual y en la forma de vida que refleja, de ahí que pueda hablarse de una “educación homérica”³⁰⁸, dado que si lo esencial de la educación griega lo constituía la formación moral, la formación del carácter, del estilo de vida, es decir, llegar a adquirir la ἀρετή, sin duda la epopeya homérica conforma ese ideal primitivo, en verdad, de un modo imperecedero³⁰⁹. Es así que Homero formó parte siempre de los textos y antologías escolares en donde, por tradición, se había seleccionado una serie de pasajes famosos que generaciones y generaciones de alumnos fueron repitiendo hasta conformar así la base de la erudición poética

³⁰⁷ Así lo corroboran las muchas citas homéricas en Platón, cf. Labarbe, *L'Homère de Platon*, París, 1987², libro en el que se nos informa de los textos homéricos usados por el filósofo y, por ende, de los que tenía a su disposición una persona culta de la Atenas del s. IV; también se cuenta que Alejandro Magno, lector con numerosos intereses, llegó a saberse la *Iliada*, como queda testificado en el Discurso VI, 39 de Dión Crisóstomo, cf. Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, 1988, vol. I, p. 264 y asimismo en Ateneo, cf. *Ateneo de Naucratis, Banquete de los sofistas* XII, 11 y XV, 49; vid. G. Cavallo (dir.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo: guía histórica y crítica*, Madrid, 1995, especialmente pp. 58 y 115, y del mismo *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, 1998.

³⁰⁸ Cf. Henry-Irénée Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, 1985, pp. 26-28.

³⁰⁹ Ciertamente, las más acertadas consideraciones sobre el valor ético y pedagógico de los poemas homéricos siguen siendo las de W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 1996², pp. 48 y ss.

común a todos los hombres cultos³¹⁰. La concepción para los griegos de que Homero había sido educador de toda Grecia estaba ya desde su tiempo muy extendida, pues aunque sin duda ésta era la visión más general que se tenía de los grandes poetas, fue Homero el primero y más grande creador y formador de la humanidad griega³¹¹.

4. *La influencia de Homero en los géneros literarios.*

Este poeta, figura preeminente del género épico, será a su vez visto como maestro universal por aquellos que engendraron y desarrollaron los nuevos géneros literarios durante época clásica pues, ciertamente, no hicieron más que avanzar por el camino que ya él había trazado. La religión homérica es el bosquejo de una nueva concepción espiritual cuyo desarrollo se hace patente tanto en el origen de la lírica como en el de la tragedia, e incluso en el paso de la tragedia a la filosofía³¹². Homero no sólo daría a los griegos una lengua literaria común sino su mundo espiritual y su pensamiento.

³¹⁰ Sobre el tema de Homero en la educación griega remitimos de nuevo al tratado de H.I. Marrou, en especial las pp. 216-217, donde aparece asimismo amplia bibliografía sobre las fuentes.

³¹¹ La aceptación de esta opinión general queda explícita incluso en los escritos de aquellos que se cuestionaron el valor educativo de la poesía, y para los que Homero fue naturalmente el principal blanco de sus ataques, como constatamos al leer en la *República* de Platón, 606 E ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν οὗτος ὁ ποιητῆς, o en Jenófanes, frag. 9 Diehl, ἐξ ἀρχῆς Ὅμηρον ἔπει μεμαθήκασι πάντες.

³¹² Vid. Bruno Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de occidente en la antigua Grecia*, Madrid, 1965.

Los géneros poéticos creados por los griegos, esto es, la épica, la lírica, el drama, a diferencia de lo que pueda ocurrir en nuestras literaturas donde resulta normal su coexistencia, fueron sucediéndose uno a otro y así, tras la épica, lugar destacado en la actividad artística literaria ocupará la lírica. La lírica griega, ya coral ya monódica, cuyos orígenes remotos se encuentran en un género preliterario y tradicional, participa a su vez de una base griega que se hace palpable en el influjo ejercido en ella por la épica, sobre todo la de Homero. No hay poeta lírico que se haya quedado ajeno a dicha influencia, pues ciertamente encontrarían en las antiguas leyendas un suntuoso material que utilizar en sus versos. Y es que el mito, esclarecido por la poesía épica, será el medio fundamental del que se servirán para dar perennidad a los motivos cantados por esta poesía funcional, poesía que si bien nació para celebrar acontecimientos concretos superó sus perspectivas con la consecución de relacionar lo particular con lo universal. El mito y la realidad se hallan tan íntimamente entrelazados que la situación mítica parece desembocar de forma natural en el presente, en el hombre, en el yo, si bien, el mito sirve para dar esplendor y significado al acontecimiento terreno, pues para estos poetas arcaicos aún todo lo terrenal recibe de los dioses sentido y significado, son los mismos dioses homéricos los que siguen sustentando el mundo de los líricos y esto es, sin duda, parte de la herencia de la épica³¹³.

Posteriormente aparecerá la tragedia, la cual alcanza su máximo esplendor en el siglo V, y de la que podríamos decir que es la heredera integral de la epopeya,

³¹³ *Ibidem*, pp. 87-121.

tanto por su material mítico como por su espíritu. Ciertamente sus orígenes han sido estudiados por muchos y son abundantes las teorías que se barajan, no habiéndose podido llegar aún hoy a vislumbrar una respuesta válida y consensual³¹⁴, pero si la estudiamos ya en su apogeo, es fácil observar cómo la fuerza de este género viene ligada al mito y que su lengua no se entiende sin tener en cuenta el lenguaje de la épica. Pues en ella se cristaliza esa nueva concepción espiritual que, incipiente en Homero, se va desarrollando en los restantes géneros, como más arriba referíamos.

Si en Homero lo divino es real y el sentido de lo terreno se explica mediante las acciones de los dioses, en los trágicos la voz del dios se antoja más lejana, los dioses son un ideal cercano a una idea abstracta; ya el hombre se encuentra solo y es él quien decide acerca de los acontecimientos, la tragedia descubre las causas de los acontecimientos en las acciones de los hombres. Ya no ve las figuras míticas como seres reales y vivos, con sus rasgos definidos y sus actos llenos de un sentido bien determinado.

³¹⁴ Vid. para una rápida visión del tema J. Alsina, “Los orígenes de la tragedia” en J.A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 275-277.

Es así que la tragedia no se ata con fidelidad a los acontecimientos del mito pues no lo ve como una realidad histórica, tal como lo concebía la épica, ni tampoco acepta sus situaciones humanas como una determinación local y temporal, como en el tiempo de la lírica arcaica en que se usaba para celebrar hechos puntuales, sino que ahora, en la tragedia, el mito pierde toda relación con una situación concreta, está al servicio de situaciones de valor universal y es por ello que el creador trágico debe remitirse a lo esencial. Pues ciertamente, la tragedia pretende transportar del acontecimiento en sí hacia su significado para el hombre en general, obedece a ambiciones elevadas, pues no debemos olvidar que iba dirigida a un dilatado público, el que participaba de los certámenes, y su función por tanto venía condicionada por el hecho de que debía emocionar a todo el mundo. Ahora el mito está al servicio de situaciones de valor universal y con ello el centro de interés va derivando imperceptiblemente hacia lo filosófico, ya que el hombre trágico tiene conciencia de hombre y por tanto una mayor libertad de acción, y la tragedia, en ese deseo de tratar todos los problemas que conciernen a la acción humana y de poner las nuevas reflexiones generales al servicio del análisis, muestra una estrecha relación con los demás géneros y particularmente con la filosofía.

5. *Algunas cuestiones de género: Mitos y Logos – Poesía y Prosa.*

Pero bien es cierto que no hay una verdadera continuidad entre mito y filosofía, pues si ciertamente tanto en el pensamiento mítico como en el filosófico

ambos se preguntan por las causas y los efectos de las acciones, en éste se pretende una respuesta dada por la experiencia, una investigación racional del mundo y es así que ineludiblemente se apartará de las explicaciones mitológicas expresadas en términos de potencia divina. Esto corresponde a una nueva actitud de espíritu y un clima intelectual diferente en el que ya no tiene tanto valor el prestigio de la tradición sino que la inquisición racional del filósofo necesita una nueva coherencia lógica que pueda explicar el concepto universal³¹⁵. Esta reflexión científica griega, pues sin duda el nacimiento de la filosofía en Grecia determinaría los inicios del pensamiento científico (ya incipiente con los filósofos jónicos y más afianzado en los sofistas del s.V), hará que el mito se vaya diferenciando cada vez más del logos, es decir, la contraposición entre estos dos términos, la cual no fue siempre absoluta desde sus orígenes³¹⁶, se irá perfilando y ciertamente delimitará sus significaciones en ese desarrollo del racionalismo griego³¹⁷.

Con el principio del pensamiento racional no es que se pretenda erradicar el mito, pues de hecho no toda la literatura anterior era mítica y, como llega a decir Aristóteles “también el amigo del mito es, en cierto modo, filósofo”³¹⁸, sino que ahora existe una forma diferente de entender el relato en la que se pretende una autonomía de la palabra como núcleo central del pensamiento y el

³¹⁵ Vid. Rocco Ronchi, *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, 1996.

³¹⁶ Es ilustrativa la exposición que con el fin de explicar la palabra mitología hace de estos términos Furio Jesi en *Mito*, Barcelona, 1976, pp. 15-22.

³¹⁷ Vid. Wilhelm Nestle, *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona, 1981³.

³¹⁸ Cf. Aristóteles, *Metafísica* A II, 982b 19.

conocimiento humanos y, por tanto, un modo distinto de hablar directamente relacionado con esta nueva forma de ver la realidad y entender la verdad³¹⁹. Y es así que se cuestiona la verosimilitud del pensamiento mítico y el prestigio de la tradición deja de tener validez pues ahora se busca un rigor en el decir y ya no se reconoce la autoridad del poeta “a través del cual habla la Musa” como maestro de verdad, haciéndose más patente la diferencia entre poeta y filósofo³²⁰. De hecho se irá identificando lo mítico con lo no empírico, con lo no testimonial, con el pasado inaccesible a la experiencia humana que es cantado por los poetas, lo que se escucha y entretiene, identificándose por tanto al poeta con el relato mítico, es decir, a la poesía con el mito. Y paralelamente a su vez, con la realización en prosa a la palabra cual expresión de la verdad descubierta por el logos, al texto que explica la realidad por la observación directa, al relato que es susceptible de la crítica y por ende del debate y la tertulia, no olvidando que será entonces además, cuando la escritura empiece a extenderse y pueda así el texto dejar de ser comunicación oral para pasar a ser redacción y fijación, lo cual permita una consulta más detenida gracias a la recepción lectora pues indudablemente sin la escritura no podría conservarse la prosa.

En efecto, cuando la escritura fonética de tipo alfabético se convirtió ya en dominio común, produjo en la mentalidad helénica un cambio de capital importancia, pues entre otras cosas sirvió para diferenciar la sabiduría poética

³¹⁹ Cf. J.C. Bermejo Barrera, “Mito y filosofía” en C. García Gual (ed.) *Historia de la filosofía antigua*, Madrid, pp. 21-43.

³²⁰ Vid. M. Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia antigua*, Madrid, 1985 y C. García Gual, *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid, 1990.

tradicional, aglutinante y memorística, de una nueva sabiduría más sistematizada y analítica en cuanto a los niveles cognitivos ya que, la escritura, no sólo permitirá visualizar el pensamiento, sino que asimismo con el amplio establecimiento de la prosa, lo cual significa además de un modo diferente de expresión una nueva forma de pensamiento, aparecerán discursos más especializados o técnicos que darán paso a una diversificación de los géneros de expresión de los cuales, dependiendo de su intención estética, público, reglas formales, etc. nacerán los géneros literarios³²¹.

³²¹ Vid. F.R. Adrados *et alli* (eds.), *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Cáceres, 1982; AA.VV., *Los géneros literarios. Actes des VIIe Simposi d'Estudis Clàssics (21/24-3-1983)*, Barcelona, 1985; C. García Gual, *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991; J. Alsina Clota, *Teoría literaria griega*, Madrid, 1991 y A. García Berrio, *Los géneros literarios. Sistema e historia (una introducción)*, Madrid, 1995.

MITOS HOMÉRICOS: CLASIFICACIÓN Y FUNCIÓN.

Ciertamente el mito es patrimonio de muchas culturas, no sólo de la griega, y en la mayoría de ellas se observa cómo se encuentra íntimamente ligado al rito, aunque en el mundo griego constatamos una excepción en el caso de los mitos épicos³²². En efecto, si en sus orígenes estos mitos son comparables a los de la épica indoeuropea y oriental, lo cierto es que en su desarrollo el mito épico fue perdiendo esa conexión con lo ritual para pasar a convertirse en tema de literatura y por ende, en forma de enseñanza³²³, pues en el mundo helénico desde muy temprano la reflexión y la mirada crítica se apoderaron de su tesoro cultural máspreciado, de su herencia tradicional³²⁴. El mito en el mundo griego, el cual pasará de la épica a la lírica y el teatro, será entonces usado por los poetas no sólo para explicar los orígenes del mundo sino además para explicar la vida misma y, por ello, dada su intención paradigmática, se volverá cada vez más susceptible a variaciones y modificaciones, se hará más flexible y abierto a las más diversas interpretaciones. Pues por tratarse de una ejemplificación no puede regirse por normas fijas, no puede ser una imposición sacro-tradicional, sino que el mito alcanzará un sentido más amplio, contará siempre con una

³²² Cf. G.S. Kirk, "Mito, ritual y cuento popular" en *El Mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, 1985, pp. 15-44, y del mismo "Mitología y rituales" en *La naturaleza de los Mitos Griegos*, Barcelona, 1984, pp. 181-205.

³²³ Cf. Jaeger, *op. cit.*, p. 53.

³²⁴ Cf. G. Dumézil, *Mito y epopeya*, I, Barcelona, 1977.

nueva interpretación. Y esto contribuirá decisivamente a que el mito en Grecia ayude a crear una literatura y un pensamiento nuevos³²⁵.

La literatura griega, así pues, incorporará el mito pero sin duda haciendo una selección dentro de él, sólo algunos serán adaptados a la literatura, como sabemos gracias al conocimiento que hoy en día se tiene de otros mitos a través de las artes representativas o de datos indirectos gracias a Pausanias y Estrabón, a citas de eruditos como Hecateo, Acusilao, etc. El mito literario por tanto es un mito seleccionado, en cierta manera la literatura depura y orienta el mito, y quizá este aspecto sea aún más extremo en la épica. De hecho no debemos olvidar que cuando Homero compone sus poemas lo hace con un objetivo e intención determinados y en su afán de ensalzar la gesta troyana, dejará de lado otras expediciones conocidas como la de los Siete contra Tebas o las hazañas de Heracles, Jasón, etc. Y además, al estar dirigidos preferentemente a una sociedad aristocrática los mitos importantes serán los de la lucha, se ensalzarán a los valientes guerreros y las grandes estirpes, los dioses de escaso interés épico como Deméter o Dioniso no aparecerán en sus relatos, etc.

No cabe duda de que tuvieron que existir muchas otras epopeyas heroicas en la Grecia primitiva, y aunque sólo estas dos de Homero se hayan conservado, es incuestionable que otras tratarían a su vez el tema del ciclo troyano³²⁶, del cual

³²⁵ Cf. F.R. Adrados, “El mito y su función en la sociedad y el teatro griegos” en *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999, pp.17-28.

³²⁶ Amplia información sobre los poetas del ciclo troyano y sus obras aparece en la obra de Proclo *Crestomatía*, de la cual conocemos extractos de los dos primeros libros gracias a la *Biblioteca* de Focio, cod. 239f, 318b, *vid.* la introducción que hace Y. Yiatromanolakis en su traducción de la crónica de Dictis, *Δίκτης ο Κρητικός, Έφημερίδα του Τρωικού πολέμου. Δάρης ο Φρύγας, Ίστορία για την Άλωση της Τροίας*, Atenas, 1996, pp. 16-24.

parecen ser simplemente una pieza más, aunque evidentemente las principales³²⁷. De entre los numerosos años de lucha frente a Ilión, nuestro vate desea narrar tan sólo un pequeño episodio relacionado con el héroe Aquiles y, asimismo, de entre las obras que contaban el regreso a sus hogares de los héroes que lucharon en Troya, se dedica a uno de entre todos ellos: Odiseo. Con este concepto inicial de su obra y con la técnica utilizada para llevarla a cabo, es como va engranando los diferentes temas y episodios tradicionales que conformarán la realización de sus extensos poemas y, por supuesto, todo girará en torno a este boceto principal. Esta intencionalidad será plasmada igualmente en su mitología que, como hemos dicho con antelación, es seleccionada y en cierto modo conducida, amén de que, hecho esencial de los mitos literarios griegos es que en su mayoría existen en forma de breves alusiones, los autores se refieren sólo a determinados aspectos de los mitos no necesitando describirlos completamente ya que sin duda eran conocidos, sobre todo en la época que estamos tratando, pues a partir de la época helenística la situación habría de cambiar.

La creación artística homérica, como hemos mencionado, es heredera de toda una tradición secular y por tanto la originalidad del vate ha de entenderse tanto en cuanto a su genialidad en el arte compositivo de tradición oral como en su maestría a la hora de utilizar el material mitológico preexistente. En verdad, la idea de originalidad entonces no existía, o no existía bajo los cánones impuestos en la actualidad, pues el poeta épico utiliza para su obra lo ya existente, es decir,

³²⁷ Cf. Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*, Madrid, 1993, p. 25.

genealogías, religión, leyendas y creencias populares, mitos, etc., teniendo libertad para cambiar detalles e introducir nuevas escenas aunque manteniendo inalterable el argumento en sí. El legado mítico fruto del cruce y fusión de elementos diversos, configurado a través de las muchas interferencias e influjos de la cultura oriental y egipcia así como de la convivencia entre los mitos indoeuropeos y la religión mediterránea establecida en la región peninsular y en las islas del Egeo³²⁸, se fija por primera vez en los poemas homéricos y así, pese a no ser en rigor el autor originario de la misma, en cierto modo contribuye a delimitar esa ingente herencia de creencias, imágenes y mitos donde deidades y relatos míticos no cuentan con una única e invariable forma.

El mito homérico, así pues, no es el principio de la mitología helénica. Dilucidar sus orígenes en esa confusa mezcla es aún hoy tarea ardua y tal vez, en nuestro caso concreto, ciertamente no nos sea tan relevante saber cuánto de oriental permanece en Apolo o qué rasgos asiáticos prevalecen en Dioniso. Lo que realmente nos interesa es analizar el fruto de esa perfecta síntesis alcanzada en lo que denominamos hoy día mitología griega³²⁹, y a la que sin duda ha contribuido decisivamente la figura de Homero.

La poesía de Homero y, con posterioridad, la de Hesíodo contribuirán grandemente a definir los rasgos más característicos de los mitos griegos y sus personajes pues, al conformarse en referencia habitual en la configuración de la

³²⁸ Vid. Kirk, “La influencia del Asia occidental en los mitos griegos” en *La naturaleza...*, *op. cit.*, pp. 206-222, y W. Burkert, “Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels” en J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 1987, pp. 10-40 y del mismo *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, 2002.

³²⁹ Vid. C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, 1993, pp. 68-78.

mitología helénica, se erigieron en el código mitológico mayoritariamente aceptado. A Homero, principalmente, pero también a los demás poetas épicos les debemos el que pudieran desarrollar el tesoro mitológico del pueblo griego hasta hacerlo portador de un mundo lleno de vida, luz y belleza. Además, son la base y el primer testimonio del mito helénico. Es por ello que consideramos oportuno exponer una sucinta relación de los mitos homéricos, tanto por estar nuestro estudio enfocado específicamente hacia ellos como por considerarlos fundamento significativo del conjunto de la mitología clásica, y al tiempo hacer una breve reflexión sobre su selección del mito y la función que tiene en su obra.

1. Clasificación

Homero, como en la propia *Odisea* se afirma que hacen los aedos³³⁰, trata fundamentalmente los mitos que relatan las acciones de dioses y héroes, cumpliendo de esta forma la misión de perpetuar el recuerdo de los hechos gloriosos del pasado de una sociedad heroica que en ello anhelaba la inmortalidad del ser humano³³¹. Y es así que la función del poeta arcaico no era el mero deleite del auditorio, sino que por encontrar la acción heroica en sus versos: la inmortalidad, constituían tanto vate como auditorio las piezas imprescindibles de ese carácter sagrado. Ciertamente Homero se define como portavoz de la Musa, de modo que los dioses transmiten a través de sus cantos una enseñanza

³³⁰ ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί' (*Od.* I, 338)

³³¹ *Vid.* F.R. Adrados *et alli*, *Introducción a Homero*, Madrid, 1984, t. II, pp. 432-436.

perdurable a todo el género humano. Esto le confiere el respeto y la estima de todos así como el rango de educador del pueblo³³² y, por supuesto, fuente del conocimiento teológico y el pensamiento divino.

1.1. Los Olímpicos

Por un lado, por tanto, Homero nos recrea el mundo mitológico de los dioses³³³. Las divinidades que pueblan el panteón homérico proveen a Grecia de un cuerpo de figuras divinas, con personalidad y función en gran medida definidas por su modo de acción y en relación con las demás personalidades del panteón al que pertenecen, las cuales ya con pocas diferencias, formarán la familia de los doce dioses olímpicos representantes de los ideales helénicos. En la obra homérica las divinidades que aparecen son las que pertenecen a la segunda generación divina, los *crónidas*, denominados Olímpicos al haber elegido la imaginación popular para mansión de estos dioses el monte Olimpo³³⁴. Ciertamente allí

³³² En época antigua los griegos ciertamente veían a los poetas y su poesía como el medio de enseñanza del pueblo, son muchos los testimonios que así lo demuestran, *cf.* Aristófanes, *Ranas*, 1054 y ss. “*lo que es el maestro para los niños es el poeta para los mayores*”.

³³³ Una detallada clasificación del aparato divino griego encontramos en el tratado de M.D. Gallardo López, *Manual de mitología clásica*, Madrid, 1995 y en el t. II de la obra *Ελληνική Μυθολογία... op. cit.* También C. García Gual, *Introducción a la mitología... op. cit.* y P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1982.

³³⁴ No se sabe con exactitud qué era el Olimpo. En la *Iliada* por un lado parece tratarse de una región montañosa cuando se dice que Zeus reúne a los dioses en “el pico más alto entre las numerosas cumbres del Olimpo”, pero posteriormente no da la sensación de ser siquiera montaña al declarar que “podría suspender tierra y mar en el pináculo del Olimpo” (*Il.* VIII, 3 ss.). En la *Odisea*, por su parte, se nos presenta como un lugar que disfruta de un clima extraordinario (*Od.* VI, 42-46). Lo cierto es que desde los poemas homéricos se identifica con la mansión de los dioses, aunque no se pueda saber con certeza qué era y dónde estaba.

habitaban muchos dioses pero esta denominación quedó reservada a los más importantes, una selección de doce dioses que ya está consagrada en la *Iliada*. Entre ellos encontramos a los hijos de Crono y Rea: Zeus, Poseidón, Hades, Hestia, Hera, además de los hijos de Zeus: Apolo, Atenea, Ártemis, Ares, Hermes, Afrodita, Hefesto. Esta es la lista más frecuente, no bien existen variaciones en los distintos autores, en muchas ocasiones se añade a Dioniso y, en otras, en lugar de Hestia aparece la diosa Deméter.

En la poesía homérica, no obstante, se conservan asimismo algunos vestigios del antiguo pensamiento religioso, de otros dioses de tiempos antiquísimos y cuyo culto era muy difundido, como es el caso de Gea o la Tierra³³⁵, o como del mismo modo demuestran las referencias en las que atribuye a Tetis y Urano el principio de las cosas (*Il.* XIV, 201), o cuando habla de las yeguas que son fecundadas por el viento (*Il.* XX, 222), etc., pues aunque Homero se adhiere decididamente a los Olímpicos, trata con respeto lo antiguo. De hecho era conocido de sus oyentes y a ellos a su vez debía supeditarse, pues función de los poetas era custodiar al tiempo que configurar el repertorio tradicional. Mas, si con la difusión de los poemas épicos la mitología va adquiriendo una base fija a través de las distintas regiones griegas, aunque sin duda permanezcan las variantes locales, ciertamente la transmisión de la poesía homérica contribuyó como ninguna otra a que la mitología se conformara no sólo en repertorio unitario sino

³³⁵ Si bien Gea quedó como una figura bastante abstracta en la mitología griega y posteriormente sería desplazada por otras diosas ya de aspecto antropomórfico de parecida función como Hera o Atenea, el concepto de esta divinidad se mantiene en Homero y posteriormente. Así se la nombra en el juramento de Hera (*Il.* XV, 36) o en sacrificios (*Il.* III, 104).

más importante aún, en panhelénico. Y esta función unitaria es importante además porque en consecuencia su creación literaria influyó en la visión de la imagen de los dioses como una relativa unidad, pues ya no se presentaría bajo las múltiples advocaciones a las que el culto religioso sometía a cada deidad (Zeus Soter (Σώ-τηρ), Zeus Meilichios (Μειλίχιος), etc.)³³⁶.

Homero no se detendrá en demasía en los principios cosmogónicos del mundo, no existe en su obra una explícita exposición de cómo llegó a existir el mundo y sus pobladores sino que, obviando la fase oscura de formas confusas y poco analizables, aparece ya de forma preponderante la nueva generación de soberanos, los Olímpicos, cuyo indiscutido jefe es Zeus y así, a diferencia de Hesíodo, vemos escasas alusiones a nacimientos divinos y al desarrollo del mundo; a los dioses los llama “οἱ Αἰώνιοι”, los eternos, y como dogmáticamente no constaba de que hubieran nacido no se preocupa ciertamente de ello ya que, sin duda, lo que realmente caracteriza a la divinidad es su inmortalidad.

Nos muestra una sociedad divina con sus jerarquías, sus atribuciones y sus privilegios en relación más o menos directa con la organización de la sociedad humana. Pues no es baladí que, ya inmortales ya poderosos, los dioses homéricos tengan figura humana e incluso actitudes y rasgos característicos del hombre: se

³³⁶ Cf. Jean-Pierre Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, 1987², p. 93, “Los mitos, las creaciones literarias insisten sobre todo en una imagen de los dioses desde el punto de vista de la unidad: Homero nos presenta un Zeus que tiene, como personaje, una relativa unidad. Pero en el culto es, por el contrario, la pluralidad el aspecto del mismo dios que se encuentra subrayado. La religión viva de los griegos no conoce un Zeus único, sino Zeus diferentes, calificados por epítetos culturales que le vinculan a campos de actividades definidos”.

pelean entre sí, sienten rencores, celos, dolor, etc.³³⁷; nos presenta la sociedad divina con Zeus a la cabeza cual familia y sociedad humanas pero, no obstante, es un mundo jerarquizado donde dioses y hombres si bien forman parte de un mismo universo, encuentran barreras infranqueables entre sí, “los dioses están tan próximos y tan alejados de los hombres como el rey de sus súbditos”³³⁸. La característica del antropomorfismo divino es ciertamente un rasgo típico de la religión griega que transmite Homero, rasgo con el que asimismo puede expresar la concepción divina ya que si por un lado les otorga forma y pasiones humanas por otro los opone al hombre dada su cualidad de inmortales y poder sobrehumano, es decir, para poder definir el concepto de lo divino se vale de contraponer términos opuestos, utilizando una forma de pensamiento polarizado³³⁹.

En su obra frecuentes son las descripciones de dioses y diosas interviniendo en los acontecimientos de los mortales y en sus relaciones con los demás dioses, descripciones mediante las cuales se revelan las características de estas deidades olímpicas. Una vez alcanzan sus funciones y condiciones permanentes, la *Iliada* y la *Odisea* se constituyen en las fuentes más completas acerca de las actividades de los dioses, especialmente en lo que respecta al propio Zeus y a las divinidades guerreras o protectoras como Atenea, Hera, Apolo y

³³⁷ Una relación de los dolores padecidos por distintos dioses en *Il.* V, 383 y ss. En muchas ocasiones los dioses sufren por la suerte de sus favorecidos humanos, *Il.* XV, 24-25 y 111 ss.; *Il.* VIII, 464; *Il.* XVI, 431-438, XX, 21, etc.

³³⁸ Cf. J.P. Vernant, *Mito y sociedad... op. cit.*, p. 98.

³³⁹ Cf. H. Fränkel, *Poesía y Filosofía... op. cit.*, p. 65. Sobre esta noción en los pensadores helénicos en general, también el estudio de G.E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, 1987.

Posidón, así como aquellos dioses con funciones más especializadas como Hefesto y Hermes³⁴⁰. La intervención de la divinidad en la vida humana es complemento indispensable para interpretar las ideas de Homero sobre el hombre pues será ella la que impulse sus actos; existe siempre una colaboración entre el dios y el hombre en toda acción humana aunque, si bien es verdad, no por ello se le niega totalmente el libre albedrío a los mortales³⁴¹. Sin duda, las actividades de los dioses tienen que ver con la protección o el amor que tienen por determinados héroes o heroínas o, por el contrario, con las persecuciones o venganzas a que los someten: Atenea apoya a Odiseo y Zeus a Agamenón, Poseidón acosa a Odiseo, etc. Los dioses son omnipresentes y su presencia es elemento fundamental de la concepción mitológica griega, mundo mítico el suyo donde los héroes se mueven y actúan dentro del radio de acción de la divinidad por lo que en el fondo son los dioses los que dan a los héroes su significación.

Así pues, si bien las gestas heroicas y las aventuras de los mortales ocupan el núcleo argumentativo de estas epopeyas, la visión del hombre en Homero se complementa directamente con la existencia de la divinidad y es así cómo los relatos de los dioses aparecen entrelazados íntimamente con los de los héroes. Homero utiliza los relatos divinos en muchas ocasiones como motivo para desviarse de las acciones humanas y de este modo interrumpe de pronto el relato de las aventuras de los mortales para pasar a una escena en el Olimpo o una escena donde los dioses actúan, hablan, discuten, intervienen en los asuntos

³⁴⁰ Cf. G.S. Kirk, *El Mito... op. cit.*, p.183.

³⁴¹ Vid. entre otros B. Snell, *Las fuentes... op. cit.*, pp. 2-44, R. Adrados *et alli*, *Introducción... op. cit.*, pp. 276-287, H. Fränkel, *Poesía... op. cit.*, pp. 84-92.

humanos³⁴². Estos episodios divinos, con sus cambios de escenario y de diferente atmósfera permiten por un lado variar y vivificar la mera sucesión en la descripción de las acciones en la batalla o del regreso por mar, como asimismo penetrar en la misma vida de los dioses y con ello introducir toda una serie de acciones que evitan la monotonía y promueven la espectación, lo fantástico, lo diferente.

Homero deja a los dioses explicarse ampliamente sobre sus gestas y las causas de sus acciones, cual parte imprescindible de la intriga, pues la importancia que la actuación divina tenía para el mundo homérico es excepcional. La deidad esta reflejada en cada sentimiento, pensamiento y acto, el rapsoda describe las cosas importantes mencionando el nombre de un dios o de la divinidad en general, aunque en muchos casos haya quedado fosilizado en simple fórmula. La introducción de la divinidad no es necesaria para hacer comprensible el acontecimiento, se podría narrar obviando la referencia divina sin por ello sufrir ninguna modificación, pero el espíritu del mundo homérico hace necesarias estas alusiones porque relaciona todo lo decisivo inmediatamente con lo divino. El espíritu divino, presente en el acontecer, actúa unas veces de forma individual y otras como conjunto o unidad de forma que los antagonismos entre dioses no implican más que las tensiones que existen en el mundo y así el concepto mítico al que aludíamos, de una familia bajo el timón de un padre-rey, mantiene las tensiones al tiempo que ofrece una imagen de armonía. Y esa armonía se

³⁴² *Vid.* la parte dedicada a las cualidades de la obra homérica en el estudio de G.S. Kirk, *Los poemas de Homero*, Barcelona, 1985, especialmente p. 311.

convierte en unidad en la persona de Zeus quien no sólo es el poder supremo sobre los dioses, dirigiendo los destinos según su voluntad, sino que asimismo aparece como exponente de la actuación divina en general, poniéndose frente al hombre como Ser majestuoso, entero e indiviso. La invocación a la “divinidad” es frecuente en los poemas homéricos³⁴³, no obstante los dioses mantienen sus singularidades pues, como decíamos anteriormente, permanecen las tensiones entre ellos, porque son el mundo y el mundo es multiforme³⁴⁴. En verdad, en toda la tradición se recrean siempre rencillas y luchas entre los seres divinos y así, siguiendo ésta misma tradición, en su *Iliada* divide a los dioses entre aquellos que están a favor de los griegos y los que están a favor de los troyanos, esquema que se repite asimismo en la *Odisea* entre la diosa Atenea, que ayuda sin cesar al héroe, y Poseidón, que continuamente busca la forma de obstaculizar los fines de aquel.

1.2. Sagas heroicas

Los poemas homéricos tienen como personajes principales a los héroes y la manera heroica de vida. En contacto siempre con los dioses están los héroes, los cuales por estar abocados a la muerte son inferiores a las divinidades, distinción fundamental entre ambas categorías de personajes míticos. La lista de los héroes es mucho más amplia que la de los dioses y es característica incuestionable de la mitología griega la abundancia de figuras y episodios heroicos.

³⁴³ *Il.* I, 18; III, 164; VII, 102; IX, 136; XX, 435; XXII, 297, 379, etc.

Od. VII, 214; XIV, 198; XII, 190; IV, 12; XVI, 211, etc.

³⁴⁴ Cf. Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, 1973, pp. 143-146.

Si bien es verdad que la poesía de todas las lenguas ha creado historias para elogiar a los hombres que pervivieron en la memoria del pueblo gracias a sus hazañas, tanto en época antigua como en el medievo e incluso en época moderna, estos círculos míticos no obstante, rara vez han rebasado las fronteras de sus países de origen puesto que lo normal es que tuvieran valor primordialmente en sus propias culturas³⁴⁵. La única mitología heroica que ha sobrepasado sus fronteras tanto geográficas como cronológicas es la griega antigua, pues ciertamente ha pasado a ser parte de los círculos cultos tanto en el ámbito europeo como en el mundial³⁴⁶. Las figuras de Aquiles, Odiseo, Helena, Medea, etc., aunque concebidas por el espíritu y la conciencia griegas y sujetas a su cultura, ciertamente han fecundado y fecundan la inspiración de pintores, escritores, escultores, etc. independientemente de los cambios sociales, históricos, religiosos, económicos que se han venido sucediendo a lo largo de todos estos siglos.

Por lo general, en los relatos épicos griegos suelen aparecer los héroes mayores, los conocidos en toda Grecia, a diferencia de otros de carácter más bien local y más cercanos a la leyenda³⁴⁷. Los héroes que nos presenta Homero son los

³⁴⁵ Tenemos al héroe de la épica babilónica Gilgames, a los húngaros Akjat y Keret, al griego Diyenís Akritas, al Rolando francés, al Cid español, etc.

³⁴⁶ Y lo mismo ha ocurrido con los dioses y la religión griega antigua. El Panteón griego ha inspirado a las diversas culturas en todos los tiempos, *vid. Ἑλληνική Μυθολογία*. t. I: Εισαγωγή στο μύθο, Atenas, 1986, pp. 23 y ss.

³⁴⁷ En muchas ocasiones se ha pretendido clasificar la tipología heroica, *vid. L.R. Farnell, Greek hero cults and ideas of immortality*, Oxford, 1970; A. Brelich, *Gli eroi greci: un problema storico-religioso*, Roma, 1958, pp. 79-187; E. Pellizer, *La peripezia dell' eletto: Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, 1991, pp. 15-28; L. Raglan, *The Hero. A study in tradition, myth and drama*, Westport, 1975, entre otros.

que lucharon en las batallas y el asedio de Troya, héroes relativamente nuevos³⁴⁸ descritos con una individualidad asombrosa: Agamenón, Menelao, Aquiles, Odiseo, Áyax, Héctor... Para Homero, sobre todo en la *Iliada*, los héroes son los guerreros que se destacan por ser los mejores, constituyendo una especie de aristocracia, son un grupo de guerreros que combaten juntos cual compañeros a los que une un pacto de *philotes*³⁴⁹.

El héroe contará siempre con la protección de un dios, circunstancia que lo aleja a su vez de los seres humanos, en la idea de que el héroe se define como un ser que está a caballo entre los dioses y los hombres³⁵⁰, pues si bien no es inmortal como aquellos deberá no obstante mantener su alma imperecedera gracias a la obtención del *kleos*, lo cual le permitirá pervivir en el recitado del aedo y en la memoria del auditorio.

En los poemas homéricos nos encontramos con muchos de los héroes de la mitología griega y si bien disfrutaban de mayor protagonismo los grandes y famosos asimismo tienen cabida gran número de los menos significativos o menos conocidos (*Il.* VI, 12 ss.). De hecho, casi podríamos afirmar que Patroclo es en cierto modo una invención de Homero y su posterior fama se debe al protagonismo alcanzado por su muerte entre los versos de nuestro poeta.

³⁴⁸ Acontecimientos anteriores con mucho a la guerra de Troya atribuye la tradición a las hazañas de figuras heroicas como Perseo, Atreo, Edipo, Jasón, Hércules, etc., cf. G.S. Kirk, *El mito... op. cit.*, p. 186.

³⁴⁹ Cf. J.C. Bermejo-F.J. González García-S. Reboreda Morillo, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, 1996, p. 141.

³⁵⁰ *Vid.* la referencia al pensamiento polarizado en nota 339, “concebirse una cualidad si se hace conjuntamente con su opuesto”, en Fränkel, *Poesía y Filosofía...*, *op. cit.*, p. 65; “el universo físico reposa sobre el equilibrio entre potencias opuestas”, en J.P. Vernant, *Mito y sociedad... op. cit.*, p. 97.

Sin duda uno de sus rasgos más característico es el que estén siempre incorporados a un árbol genealógico y que dicho orden sea notorio. Homero y su público son grandes conocedores de estas genealogías que dan una unidad diacrónica y sincrónica al conjunto de los personajes³⁵¹, hecho que los diferencia grandemente de los héroes de las demás culturas ya que en ellas suelen tener primordialmente un carácter local y restringido, no se les atribuyen relaciones a los héroes de un lugar con los de otro e incluso resulta difícil rastrear su pasado. En la obra de Homero estas relaciones se trazan claramente: Aquiles es primo de Áyax, Diomedes es sobrino de Meleagro, Helena hermana de Clitemnestra, y en muchas ocasiones estas relaciones son las que deciden el rumbo de los acontecimientos por lo que toman gran relevancia, como observamos en el desenlace positivo que encuentra Eneas ante los muros de Troya por ser descendiente de la estirpe de los dardánidas y por tanto del propio Zeus.

Nosotros nos centraremos en las figuras masculinas al ser aquellas sobre las que se basa nuestro estudio y, en verdad, en sus inicios el mito heroico griego se interesaba principalmente por los héroes y sus hazañas más que por las heroínas, ya que la mujer aparecía sólo en los árboles genealógicos en calidad de madre o esposa dado que el sistema patriarcal de la época no posibilitaba que la mujer destacara sino que su lugar se restringía a la familia, a cuidar de sus hijos y

³⁵¹ Este sistema genealógico tan estructurado empieza a perderse y a tener diferentes versiones después del s. VII, cuando la épica inicia su declive.

de su esposo³⁵². Así vemos cómo a Helena, un personaje clave para el desarrollo del ciclo troyano, ni siquiera se le deja decidir su destino sino que siempre es conducida, tanto por Afrodita como por Paris o Menelao (*Il.* II 354, 589; III, 146, 161; VI, 360; XXIV, 767). Si bien en Homero ésto va cambiando³⁵³ y personajes femeninos como Andrómaca y Hécuba empiezan a expresarse y a actuar en su composición, revistiéndose el mito de una mayor humanidad y pacifismo, no obstante, será mucho después cuando empiece la mujer a ir tomando relieve como ya ocurre en los trágicos, quienes crean obras enteras que tienen como personajes principales a las heroínas³⁵⁴.

Entre los rasgos más característicos de los héroes se encuentran sus valores éticos y morales al igual que su fuerza física, su valor, su patriotismo, etc. Las cualidades heroicas son claramente humanas y es lógico, dado que la mitología es una creación del ser humano donde coloca sus anhelos y sus

³⁵² *Vid.* el trabajo de F.J. González García, “Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento femenino en el mundo griego antiguo” en el libro Bermejo-González-Reboreda, *Los orígenes...*, *op. cit.*, especialmente pp. 163-173, 211-216. Un amplio estudio sobre la visión de la mujer hasta época helenística en E. Cantarella, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, 1996², pp. 1-168. Además C. Mosse, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, 1990 y E. Pérez Sedeño (coord.), *La conceptualización de lo femenino en la filosofía griega*, Madrid, 1994.

³⁵³ Sobre los valores y comportamientos de hombres y mujeres en la literatura homérica muy interesante es el estudio de Hélène Monsacré, *Les larmes d'Achilles. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, París, 1984.

³⁵⁴ Clara muestra de ello son las numerosas tragedias de Eurípides protagonizadas por mujeres: *Medea*, *Alceste*, *Andrómaca*, *Ifigenia en Áulide*, *Troyanas*, entre otras. Un análisis de algunas de estas heroínas de la literatura antigua nos presenta C. García Gual, “Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra, Antígona)”, en F. Díez de Velasco-M. Martínez-A. Tejera (eds.), *Realidad y Mito*, Madrid, 1997, pp. 203-217.

sueños³⁵⁵. No obstante, si las cualidades de cada hombre están repartidas ya que los dioses no permiten que una sola persona pueda reunir las todas, en los héroes nos encontramos todo ello al tiempo, es decir, sobresalen por su valor, patriotismo, abnegación, pundonor y fidelidad conjuntamente. Ahora bien, también es cierto que, si todos ellos tienen todas estas cualidades por las cuales están alejados del hombre común, cada uno de los héroes se destacará entre los demás por alguna de ellas en especial.

Está claro que el valor y el poder de sacrificio en los héroes es algo innato a todos ellos, baste traer a la mente a Aquiles, Héctor, Ajax, Meleagro, etc. Y del mismo modo la fidelidad a los lazos familiares y de amistad puede encontrarse a cada momento en la *Iliada* y la *Odisea* donde tanto griegos como troyanos cuentan con múltiples ejemplos en los que arriesgan su vida por proteger a un compañero o por recoger un cuerpo. No obstante, en la narración homérica se tiende a caracterizar a los héroes por uno de estos valores, se da énfasis a una de estas propiedades y de este modo podemos afirmar que cada figura heroica se perfilará asimismo como figura individual y diferente, permaneciendo en la posteridad y recreándose a través de esta visión cada uno de ellos como expresión neta de lo que representan.

Así pues, Aquiles se configura como el héroe que puede ir en contra de la comunidad, del poder establecido, de la autoridad elegida por verse perjudicado

³⁵⁵ Vid. A.W.H. Adkins, *La morale dei Greci da Omero ad Aristotele*, Roma-Bari, 1987².

como individuo, por entender de otro modo lo justo³⁵⁶. Por supuesto, como la encarnación de la venganza y de su consecuencia colérica, irracional, destructora. Pero aún más como el héroe por antonomasia, no sólo por ser el más valiente, hermoso, joven y además hijo de diosa sino por su fidelidad al amigo y al pacto de *philotes*, verdadero representante del código del honor de la época heroica pues consigue finalmente que lo honren todos, lo que lo eleva verdaderamente a la posición de héroe, pues como él mismo refiere (*Il.* IX, 410 y ss.) pudiendo elegir entre una vida gloriosa o anónima y tranquila, en verdad que en el momento decisivo no dista de seguir fiel al ideal heroico³⁵⁷. Si bien Homero lo retrata como violento, cruel, vengativo también es cierto que deja entrever una faceta más dulce y tierna, más humana, poseedor de un corazón que puede realmente amar como se deduce de sus sentimientos ante Patroclo, Briseida, sus padres e incluso ante el padre de su enemigo Héctor, al que es capaz de respetar y comprender en su dolor.

Odiseo, cuyo tema legendario se desarrolla principalmente en la *Odisea*, en el contexto de la *Ilíada* tiene sin duda una menor relevancia. Por supuesto se le presenta como combatiente valeroso, aunque se da énfasis a su actividad diplomática, a sus virtudes como mediador, consejero prudente, hábil orador. Y es

³⁵⁶ Lo cierto es que Aquiles había tomado libremente la decisión de participar en la guerra de Troya, pues a diferencia de los demás reyes, no estaba obligado a ayudar a Menelao por juramento, ya que cuando se habían realizado, en el noviazgo de Menelao y Helena, era Aquiles aún un niño. De ahí que no sintiera ninguna obligación para con Agamenón y por ello es capaz de replicarle cuando los otros reyes no se atreven.

³⁵⁷ Vid. G. Nagy, *The best of the Achaeans: concept of the hero in archaic greek poetry*, Baltimore-Londres, 1979 y K. Callen King, *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997, pp. 1-49.

así que en su figura se completa el ideal de la época, el hombre que domina la acción y la palabra.

Patroclo viene caracterizado por su amistad para con Aquiles, héroe que toma gran importancia para la posteridad gracias a la narración de Homero, dado que su muerte será la que en cierto modo provoque la del propio Aquiles. Comparado con Aquiles es menos fuerte pero de espíritu conciliador y mucho más sensato, de ahí que confiara en su juicio.

En el bando troyano la *Iliada* destaca sobremanera la figura de Héctor, y será de los pocos textos que pongan de manifiesto la personalidad de este héroe, pues poco más que estas hazañas del décimo año se conoce de él. Es el principal defensor de la ciudad de Ilión y lo tienen en gran estima todos sus habitantes.

El patriotismo en la obra de Homero se le atribuye sobre todo a los troyanos, debido claramente a que ellos combaten en su propio territorio, pues los griegos estaban lejos de su patria, destacando entre todos los troyanos Héctor. Esta misma lejanía de la casa y los seres queridos por parte de los aqueos hace que Homero resalte la dedicación a la familia en el personaje de Héctor (*Il.*, VI, 399 ss.) pues aunque no hay duda de que los griegos quieren a sus familias (*Od.*, IV, 271) no obstante llevan años lejos de ellas, como se ve en las palabras de Agamenón (*Il.*, I, 112).

2. *Función del mito en Homero*

Para poder entender con claridad la función del mito en la obra de Homero hay sin duda que tener en cuenta que la suya era una época en la que aún las fuerzas míticas no habían sido conquistadas por la lógica en su búsqueda de una explicación del mundo, por lo que el mito entonces era ciertamente una realidad, una verdad para los hombres de entonces. Con ello lo que queremos decir es que la mente de entonces estaba abierta a la verdad mitológica, creía firmemente en ella aunque en parte hubiera sido creada por la fantasía. Se podría incluso asegurar que para los griegos (mayormente hasta el siglo V a.C.) la mitología era la verdadera historia de sus antepasados. En verdad la *Iliada*, y la poesía épica antigua en general, es vista por ellos como el primer documento histórico de la nación griega y, de hecho, durante muchos siglos los griegos seguirán recurriendo a estos testimonios.

Es por ello que se puede ver cómo muchas veces Homero intenta rehuir en sus poemas los hechos de la tradición popular en los que se supera en demasía la realidad física³⁵⁸, como es el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, la muerte de la Quimera a manos de Belerofonte, el fin de la vida de Meleagro al consumirse el tronco que cuidaba su madre, entre otros. Incluso en la *Odisea*, donde se suceden un sin fin de aventuras con pueblos fantásticos, monstruos y magas, el poeta siempre cuida de ponerlo en boca de algún aedo o

³⁵⁸ Cf. *Ελληνική Μυθολογία*, *op. cit.*, t. 1 pp. 29-30.

de algún personaje de forma que no se le identifique directamente con ellas, para que quede más claramente patente que pertenecen a la tradición anterior la cual, como hemos referido en algún otro momento, el poeta no puede ignorar dado que su auditorio la conoce. Del mismo modo ocurre con los dioses, en Homero son escasas las referencias a las deidades con formas no humanas pues, aunque existían en la religión anterior y por tanto era normal que se mantuvieran en la mitología huellas de esta fe preexistente, la religión oficial de entonces, la de los Olímpicos, ignora por completo estos monstruosos seres y por tanto Homero será fiel a esta nueva religión. Es así que vemos cómo por un lado hace referencia a las cien manos de Briareo (*Il.*, I, 402) pero por otro, cuando habla de Tifoea ni siquiera hace alusión a las cien cabezas de serpiente que salían de su cuello (*Il.* II, 782), a Fenix pone en principio como instructor de Aquiles (*Il.* IX,) aunque luego a causa de la tradición no puede evitar referir que lo crió el centauro Querón (*Il.* XI, 831) o por ejemplo, aparece ya bastante humanizada la imagen del río Escamandro.

Esa tendencia de la nueva religión olímpica a evitar la paradoxografía nace del mismo espíritu que obliga a los poetas épicos a eludir todo aquello de la tradición popular que fuera en contra de la realidad, pues será su fe en la verdad del mito la que lleve a los poetas a enmarcarlo dentro de los límites de la “posible” historia. Pues, sin duda, el mito en la poesía épica de Homero tiene como fin el de mantener viva en la conciencia del pueblo su religión, su historia, sus antepasados, es decir, tiene una clara función didáctico-histórica. La relación entre el mito griego y la historia es un tema que hasta hoy en día está a debate,

en nuestro estudio no vamos a entrar en ello, lo único que sí queremos dejar claro es que durante la época de Homero y aún mucho tiempo después, se creía en la historicidad de los mismos.

Es así que el objetivo claro de esta poesía y su mitología consistía en asegurar que las figuras heroicas pasaran a la posteridad y por ello todas son referidas por su nombre, nunca aparecen como héroes anónimos, y asimismo se relatan con gran detenimiento y esmero las genealogías de los mismos que, como hemos referido, la mayoría tienen nexos de relación entre sí y siempre encuentran su origen en algún dios. Este sistema genealógico tan estructurado es una forma de ordenar la tradición griega, no en vano un epigrama de la *Antología Palatina* (7,3,2) se refiere a Homero como Ὅμηρο κοσμήτορα ἀνδρῶν ἡρώων, aunque lo más lógico es que esta estructuración date de mucho antes que nuestro poeta.

Lo mismo ocurre con los dioses, la religión olímpica la cual se nos presenta por primera vez en Homero, es una reforma y una sistematización de la tradición mítica popular, él no pretende crear una nueva religión sino darle forma como se puede observar en el carácter lleno de contrariedades que ofrecen los dioses. Ya Heródoto³⁵⁹ así lo creía y afirmaba que Homero, junto a Hesíodo, habían dado nombre a los dioses griegos, les habían dado una genealogía, repartido los honores y las artes.

³⁵⁹ Cf. Heródoto, *Historia* II 53.

Sin duda, estos mitos heroicos de índole narrativa, pues con ellos se pretende entretener al auditorio utilizando los recuerdos tradicionales como base dramática, tienen primordialmente una función patriótica al tiempo que didáctica, glorificando por un lado a los famosos caudillos del país y asimismo contando sus guerras y victorias para afianzar la historia del mismo. Es fácil observar cómo las epopeyas homéricas son, en definitiva, el canto de las gestas de estos famosos guerreros y sus actuaciones en el campo de batalla, pues no debemos olvidar que Homero entiende al hombre esencialmente en términos dinámicos, el hombre es básicamente definido por lo que hace y no por lo que es³⁶⁰, todos los caracteres se expresan vitalmente y de este modo en los poemas homéricos el hombre se define completa y adecuadamente por sus acciones³⁶¹

³⁶⁰ Vid. el capítulo dedicado al hombre homérico en la obra de H. Fränkel, *Poesía y filosofía... op. cit.*, pp. 84-92.

³⁶¹ Es por ello que la *Iliada* no es más que una serie de gestas heroicas en las que se van destacando las acciones de cada uno de los héroes principales, así se nos relatan las acciones bélicas de Diomedes (*Il.* V-VI), las hazañas de Agamenón (*Il.* XI), de Idomeneo, Antíloco y Menelao (*Il.* XIII), de Patroclo (*Il.*, XVI), las de Aquiles al final casi del poema, cuando vuelve a la lucha (*Il.* XX-XXII), asimismo sobre las aventuras de Telémaco en busca de su padre nos hablan los primeros cantos de la *Odisea*, obra que como su propio nombre indica narra principalmente las acciones de Odiseo tras su actuación en Troya.

TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN DE HOMERO

Si bien en un principio la transmisión de los textos de Homero mantuvo la forma oral, lo cual además permanecería durante largo tiempo³⁶², dada la gran extensión y complejidad de las dos epopeyas hace suponer que en época no tardía debieron ponerse por escrito³⁶³. Existe la leyenda de que en época del tirano Pisístrato, a finales del siglo VI a.C., cuando Atenas se convierte en centro de actividad cultural y filológica, hay un intento de fijar esta tradición oral³⁶⁴ y así, con la creación de estas copias, establecer una especie de arquetipo que evitaría en la posterioridad variaciones e interpolaciones³⁶⁵. Lo cierto es que son abundantísimas las referencias tanto del autor como de sus epopeyas en los poetas griegos de época clásica, lo que hace pensar que aunque no nos hayan llegado textos de tradición directa de los siglos posteriores a Homero, debían circular

³⁶² Se tiene noticia de un grupo de rapsodas que se autodenominaban descendientes de Homero, los Homéridas, los cuales en el siglo VI en Quíos, practicarían el género rapsódico probablemente en base a la obra de su maestro, noticias sobre ellos encontramos por ejemplo en Píndaro, *Nemeas* II, 1 y ss, también *vid.* Ritoók, “A Homéridák”, *Antik Tanulmányok* VIII (1961), pp. 1-20.

³⁶³ Una noticia de Eforo, transmitida por Plutarco (Lic. IV, 3-4) quien la leyó en Heraclides Póntico nos informa de que el famoso legislador Licurgo introdujo copias homéricas en Esparta. *Cf.* F.R. Adrados *et alli*, *Introducción a Homero*, *op. cit.*, t.I, p. 94.

³⁶⁴ *Vid.* M. Fernández-Galiano, “La transmisión del texto homérico”, *ibidem*, t. I, pp. 97-98.

³⁶⁵ No queda testimonio alguno de texto escrito anterior a la redacción pisistrática de los poemas homéricos, en la segunda mitad del s. VI, pero no sería descabellado pensar que en las sedes o santuarios donde se celebraban competiciones agonísticas para rapsodos fueran conservados algún tipo de prototipo textual que sirviera como base mnemotécnica, *ibidem*, p. 94.

manuscritos de modo que pudieran ser manejados por ellos³⁶⁶.

El uso de Homero en la escuela primaria está atestiguado e iría en aumento, pues en verdad nunca dejó de ser lectura escolar de los griegos y no sólo, como demuestran los muchos papiros homéricos que aparecen en el material didáctico del antiguo Egipto³⁶⁷. Los grandes hallazgos papiroológicos que tendrán lugar a partir de principios del s. XIX nos muestran que fue intenso el uso y asimismo el estudio de este vate en el Egipto grecorromano, donde con verdadero afán se esfuerzan por comprender en tan lejanas tierras sus textos épicos³⁶⁸, dado que ciertamente son numerosos los papiros homéricos que datan de las épocas helenística e imperial,

³⁶⁶ Un claro ejemplo lo tenemos en Platón, cuyo excelente conocimiento de los textos homéricos queda patente en las muchas citas épicas de sus diálogos así como en general en sus opiniones críticas sobre el poeta, especialmente en el *Hipias menor*, *Íon* y por supuesto en la *República*. Vid. Labarbe, *L' Homère de Platon, op. cit.*, y Lohse, *Untersuchungen über Homerzitate bei Platon*, Hamburgo, 1960.

³⁶⁷ Vid., J.M. Galé Salvoch, *Las escuelas del antiguo Egipto a través de los papiros griegos*, Madrid, 1961; Zalateo, "Papiri scolastici", *Aegyptus* 41 (1961), pp. 160-235 y R. A. Pack, *The Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt*, Univ. of Michigan, 1965.

³⁶⁸ De hecho muchas de las colecciones de papiros contienen vocabulario y comentarios destinados a facilitar el entendimiento de los versos homéricos, proviniendo ya del último periodo de los Ptolomeos los primeros papiros con glosas. Vid. Davison, "The Study of Homer in Graeco-Roman Egypt", *Mitt. Papyruss. Oesterr. Nationalb.* 5 (1956), pp. 51-58, Fernández Galiano, "Nuevamente sobre el papiro de los días de la *Odisea*", *Emerita* 28 (1960), pp. 95-98 y Mette, "Homer 1930-1956", *Lustrum* 1 (1956), pp. 7-86, así como del mismo "Bibliographische Nachträge zum Homer-Bericht", *Lustrum* 5 (1960), pp. 649-656.

como aseveran las palabras de Fernández Galiano “solamente con lo transmitido por este medio, podría hoy editarse la *Iliada* casi en su totalidad”³⁶⁹.

1. *Época helenística*

La época helenística jugó un papel de gran relevancia para la transmisión homérica, así como en general para todos los autores precedentes³⁷⁰, pues será a partir de entonces cuando definitivamente deje de ser la oralidad el vehículo de transmisión de la cultura arcaica y buena parte de la clásica, quedando ya el cultivo de la literatura vinculado para siempre al libro³⁷¹. Como hemos referido, ello no quiere decir que no hubiera habido anteriormente una producción de textos escritos, pues sabemos que con el incremento de las escuelas elementales aumentó asimismo el número de lectores y, por ende, el interés por poseer copias de las

³⁶⁹ Cf. R. Adrados *et alli*, *Introducción... op. cit.*, p. 105. Una apreciación realmente ilustrativa para darnos idea de la ingente cantidad de versos que se nos han transmitido a través del elevado número de papiros, pero que no obstante dista de una realización pragmática pues como asegura Macía Aparicio, la mayoría de los papiros que tenemos recrean generalmente los primeros cantos, además de que el estado de conservación de los mismos hace que en muchas ocasiones los versos no estén completos, cf. L.M. Macía Aparicio “Lista de papiros para una edición de la *Iliada*”, *Tempus* 19 (1998), pp. 5-57.

³⁷⁰ *Vid.* sobre los problemas que presentan los textos en esta época G. Cavallo, “Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali e culturali” en A. Giardina (ed.), *Società romana e Imperio tardoantico, IV, Tradizione dei classici. Transformazioni della cultura*, Roma-Bari, 1986, pp. 83-271, además del ya clásico trabajo de G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1952².

³⁷¹ Para un rápido acercamiento a la cuestión del paso de la oralidad a la escritura en la Antigüedad griega *vid.* E.A. Havelock, *La musa aprende a escribir*, Barcelona, 1996. Un panorama del libro desde las primeras etapas hasta finales de la Antigüedad nos ofrece G. Cavallo (dir.), *Libros, editores y público... op. cit.* y también *Historia de la lectura... op. cit.*

obras para ser usadas más de una vez. Especialmente a partir del siglo V se empezará a experimentar este cambio en la mentalidad griega, cuando el público, eminentemente oyente, opte cada vez más por acercarse a las obras a través de la lectura privada³⁷² (lo que a su vez conllevará un cambio gradual de la mentalidad de los autores, quienes empezarán a concebir sus obras para ser leídas³⁷³). Lo interesante en la época helenística es que en los nuevos centros de estudio se realizarán ediciones ciertamente eruditas, elaboradas por estudiosos que en muchas ocasiones fueron también poetas, utilizando métodos muy afines ya a los filológicos, ediciones que influirán en una posterior uniformidad de los textos.

En la Grecia posterior a Alejandro Magno, dada la expansión de las fronteras helénicas y el contacto con las nuevas culturas, se hace eminente el hacer valer la propia identidad y, en consecuencia, la tradición nacional. En los nuevos territorios los monarcas griegos sienten, por tanto, la imperante necesidad de preservar su legado y es así como, en su afán por atesorar las letras y la sabiduría del pasado, crean en sus cortes centros culturales y de estudio. Uno de los más famosos es la célebre Biblioteca de Alejandría³⁷⁴ donde los estudiosos, además de llevar a cabo una importante labor de adquisición, copia y conservación de textos, siendo conscientes de que estos escritos debían ser analizados y depurados, elaboraron a su vez ediciones de los autores antiguos bajo

³⁷² Vid. B.W. Knox, "Silent Reading in Antiquity", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 19 (1968), pp. 432-445.

³⁷³ Vid. G. Cavallo, "Discorsi sul libro" en G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, Roma, 1994, pp. 613-647.

³⁷⁴ A los fondos de esta biblioteca dedica L. Canfora su "Le monde en rouleaux", en C. Jacob-F. de Polignac, *Alexandrie III^e siècle a. J.C. Tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, Paris, 1992, pp. 49-62, y en especial 57 y ss.

criterios, en cierto modo, filológicos. En verdad, casi se podría afirmar que la transmisión hasta la actualidad de los textos griegos de las épocas precedentes se remontan a estas ediciones³⁷⁵.

Muchos de estos bibliotecarios dedicaron sus esfuerzos al estudio e interpretación de la *Iliada* y la *Odisea*. En la edición que de nuestro autor hizo Zenódoto introdujo por primera vez la división en cantos, tratando el texto con mucha escrupulosidad en cuanto a las partes con problema de autenticidad. Aristófanes de Bizancio, por su parte, perfeccionó el sistema de signos críticos y Aristarco de Samotracia, que según parece preparó dos ediciones distintas, siguió completando el sistema de signos e hizo un elogiado esfuerzo en la depuración del texto homérico gracias a sus agudos comentarios, aunque sin duda, muchos de ellos sean bastante subjetivos.

A estos estudiosos de Alejandría y Pérgamo debemos el comienzo de la filología, ellos fueron los primeros que con cierto rigor catalogaron la herencia clásica, ayudaron a lograr un entendimiento más profundo de los textos con sus léxicos, estudios lingüísticos y escolios, elaboraron antologías y resúmenes, tradición que a su vez continuarían los filólogos bizantinos, conformándose éstos por su parte, en precursores de los humanistas de la Europa occidental.

³⁷⁵ Vid. A. Bernabé, "Transmisión de la literatura griega" en el tomo López Férez (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1988, pp. 1193-1196, así como el apartado dedicado a la transmisión de su *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, 1992.

2. Bizancio

El conocimiento de los autores clásicos en Oriente no sufrió discontinuidad alguna –la interrupción de la formación clásica existió propiamente sólo en Occidente– y aunque cesada su producción estos autores fueron utilizados continuamente para extractos, léxicos, comentarios y compilaciones, que junto con la actividad pedagógica y literaria de los maestros bizantinos, salvaron de su segura desaparición los textos de los antiguos escritores³⁷⁶. En cuanto a la transmisión de los textos homéricos, no cabe duda de que Bizancio desempeñó un papel de vital importancia³⁷⁷. Ya se había pasado del formato del papiro enrollado al del códice, y los manuscritos serán conservados y copiados en las bibliotecas bizantinas, donde no sólo constituyen las epopeyas objeto de incesante estudio sino que asimismo empiezan a ser traducidas a las demás lenguas que se englobaban dentro del multicultural Imperio³⁷⁸. La cultura griega no sólo influirá

³⁷⁶ Vid. R. Caballero, “La transmisión de los textos griegos en la Antigüedad tardía y el mundo bizantino: una ojeada histórica”, *Tempus* 23 (1999), pp. 15-61. Además N.G. Wilson, *Filólogos bizantinos*, Madrid, 1994 y L.D. Reynolds-N.G. Wilson, *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid, 1986.

³⁷⁷ Vid. A. Vasilikopulu-Ioannidu, *Ἡ ἀναγέννησις τῶν γραμμάτων κατὰ τὸν IB' αἰῶνα εἰς τὸ Βυζάντιον καὶ ὁ Ὅμηρος*, Atenas, 1971-72.

³⁷⁸ No es de extrañar que en este nuevo Imperio siguiera teniendo un puesto destacado la *paideia* griega pues se funda en los lugares donde la cultura griega se había ya afianzado (Atenas, Alejandría, Pérgamo, Antioquía, Gaza, Beirut), no obstante, esta gran variedad de nacionalidades ayudará a conformar la heterogénea composición que caracteriza a la cultura bizantina.

sino que prevalecerá sobre las demás³⁷⁹, romana u orientales, y de este modo continuará en Bizancio la tradición helénica, enseñando a través de los textos clásicos y especialmente homéricos, al tiempo que se instruyen en los textos cristianos. Pues, si bien gracias a la *paideia* se busca crear hombres cultos y concedores de las letras griegas, esto no quiere decir que se acepte por completo el pensamiento clásico ya que ahora, con el triunfo del cristianismo y su paulatina y progresiva conversión ocurre que la nueva mentalidad en el fondo va en contra del espíritu heleno, por lo que el helenismo quedará al servicio del espíritu cristiano³⁸⁰, es decir, de forma paralela a la cristianización del mundo helénico se produce la helenización de la religión cristiana³⁸¹. Pero, no obstante, Homero sigue siendo el Poeta³⁸², el escritor por antonomasia de las lecturas escolares y aunque

³⁷⁹ Aunque Bizancio en un principio comienza siendo el Imperio Romano de Oriente, en verdad la tradición romana dejó su huella tan sólo en lo relacionado con el poder organizativo: ejército, derecho, administración, pues la soberanía romana en las provincias orientales no dejó nunca de ser superficial. Es por ello que la tradición helénica fue gradualmente adueñándose de lo que los historiadores modernos denominaron posteriormente Imperio griego o Imperio bizantino y será la que ofrezca al nuevo Estado su órgano lingüístico, su educación, literatura, filosofía política, etc.

³⁸⁰ Vid. José S. Lasso de la Vega, *Héroe griego y santo cristiano* 46, Universidad de La Laguna, 1962; Norbert Hagédé, *Saint Paul et la culture grecque*, Ginebra, 1966, Y.D. Metalinós, *Ὁρθοδοξία καὶ Ἑλληνικότητα. Προσεγγίσεις στὴ νεοελληνικὴ ταυτότητα*, Atenas, 1998 y I.M. Jatsifotis, *Ὁρθοδοξία καὶ Ἀρχαίος Ἑλληνισμός*, Atenas, 1998.

³⁸¹ Vid. Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, 1985; N.B. Tomadakis, *Κλείς τῆς Βυζαντινῆς Φιλολογίας, ἢ τοι Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογία*, Atenas, 1993⁴, pp. 12-21; I. Sisiulas, “Ἑλληνισμός-Χριστιανισμός”, en *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, op. cit., t. VI, pp. 519-559.

³⁸² Cf. Kukulés, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, Atenas, 1948, t. I, p. 105; N.B. Tomadakis, “Ἡ δῆθεν “Μεγάλῃ Σιγῇ” τῶν γραμμάτων ἐν Βυζαντίῳ (650-850). Ἀρχαιογνωσία καὶ πνευματικαὶ ἐκδηλώσεις”, *Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 38 (1971), pp. 5-26 y A. Vasilikopulu-Ioannidu, *Ἡ ἀναγέννησις... op. cit.*, p. 173.

no faltaban quienes estaban en contra de utilizar la *paideia* griega³⁸³, siempre había copistas, escoliastas o lexicógrafos de sus epopeyas³⁸⁴.

Tras la división del Imperio romano en el s. VI en dos grandes zonas administrativas y culturales: el Imperio latino cristiano de Occidente y el cristiano griego de Oriente, Bizancio, esto es, el Imperio romano de Oriente fue de hecho el único transmisor de la literatura y cultura griegas. Si bien durante los llamados “siglos oscuros” no existe gran interés por el desarrollo de la literatura helénica, lo cierto es que ya a partir del s. IX empieza de nuevo el afán por conservar y volver a estudiar a los clásicos. Con el patriarca Focio³⁸⁵ se emprende la labor de copiar los manuscritos en la escritura minúscula, necesitándose por ello un uso sistemático en cuanto a los signos de acentuación, puntuación, separación de palabras, etc. De esta época se conserva un valioso manuscrito de la *Iliada*³⁸⁶, posiblemente copia del ejemplar personal de Aretas, uno de los seguidores de Focio³⁸⁷. En los siglos siguientes se presenta un descenso en la actividad editora y,

³⁸³ Cf. N.B. Tomadakis, *Κλείς... op. cit.*, p. 15.

³⁸⁴ Cf. Th. W. Allen, *Homeri Ilias*, I, Prolegomena, History of the Text, Oxonii, 1931, p. 208. Además R. Browning, “Homer in Byzantium”, *Viator* 6 (1975), pp. 15-33. Sobre la actividad escoliástica homérica de Eustaquio de Tesalónica, vid. I. Nikolaídis, “Ευσταθίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Ομηρικά”, en *Πρακτικά θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν Αγίοις Πατρός ημών Ευσταθίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης*, Tesalónica, 1989, pp. 209-211.

³⁸⁵ Vid. C. Serrano Aybar, “Focio transmisor de cultura clásica”, *Erytheia* 6 (1985), pp. 221-239.

³⁸⁶ El muy alabado y manejado *Venetus Marcianus* 454 (A), que llegó en el s. XV a la biblioteca Marciana de Venecia, siendo descubierto en 1779 por d' Anse de Villoison, cf. R. Adrados *et alli*, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁷ Vid. A. Bravo García, “Aretas, semblanza de un erudito bizantino”, *Erytheia* 6 (1985), pp. 241-254.

por el contrario, un auge en el interés por el comentario³⁸⁸. Así vemos como en el siglo XI Miguel Psellos, además de parafrasear en prosa la *Iliada*, compone sus alegorías homéricas, en el XII Juan Tzetzes realiza un comentario a la *Iliada* y unas extensas alegorías sobre los poemas homéricos y el arzobispo de Salónica, Eustacio, un voluminoso comentario a la obra de Homero³⁸⁹. La poesía homérica en verdad se estudia mucho más durante el siglo XII, pero siempre dentro del marco de la tradición ya que con Homero, cuyo mundo mítico no conforma ningún riesgo para los dogmas de la Iglesia³⁹⁰, se pueden alcanzar los objetivos de la *paideia* puesto que la perfección formal de sus obras ayuda a desarrollar el arte retórico, los valores edificantes de sus textos ayudan a la instrucción ética y el gran saber acumulado en sus versos a la erudición. Homero es el escritor preferido de la corte y de los eruditos de la alta sociedad.

Durante el siglo XII en general no se examinan las epopeyas con intención crítica, para los bizantinos no tiene lugar el problema de la cuestión homérica, ellos dan por supuesta la paternidad de Homero en las dos obras épicas. Existe

³⁸⁸ Vid. Paolo Cesaretti, *Allegoristi di Omero a Bisanzio. Ricerche ermeneutiche XI-XII secolo*, Guerini, 1991.

³⁸⁹ Un amplio estudio sobre la figura de Eustaquio encontramos en I.M. Jatsifotis, *Ἐρθεδοξία καὶ Ἀρχαίος Ἑλληνισμός... op. cit.*, pp. 29-78 y como escoliasta de Homero pp. 50-54.

³⁹⁰ No todas las ideas de Platón eran bien acogidas por la Iglesia y hubo algún tiempo en que el estudio de la física y metafísica aristotélica fue prohibido en todo el Occidente, pues no cabe duda de que lo relativamente poco que nos fue transmitido en la Edad Media de Platón y Aristóteles debía, según criterio de la Iglesia, servir para apoyar la fe católica y aclarar por medio de la lógica las cuestiones dogmáticas puestas en tela de juicio. Como introducción general a esta cuestión *vid.* entre la numerosa bibliografía existente, el capítulo “La difusión del aristotelismo en Europa” en R. Ramón Guerrero, *Historia de la Filosofía medieval*, Madrid, 1996, pp. 174 y ss., así como Jan Patočka, *Platón y Europa*, Barcelona, 1991; J. Alsina Clota, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, 1989, en especial el capítulo sobre la pervivencia pp. 97 y ss. e igualmente R.T. Wallis, *Neoplatonism*, Londres, 1995², pp. 160 y ss.

principalmente una tendencia a la interpretación de los textos, una interpretación alegórica como venía ya sucediendo desde el s. VI a.C. con Teágenes de Regio, los pitagóricos, presocráticos, Píndaro, los sofistas, Platón, los neoplatónicos y los estoicos³⁹¹.

Con la entrada en Constantinopla de los Cruzados el año 1204, se interrumpe esta fructífera transmisión textual, siendo además muchos los volúmenes que se destruyen y pierden. No obstante, cuando terminó este breve intermedio de dominación latina, en 1261, se experimenta un nuevo desarrollo de la actividad filológica³⁹² y así, acudimos en el periodo paleológico a un verdadero auge de la producción de textos, a lo cual contribuirá asimismo el nuevo empleo del papel que, por ser más económico, permite un mayor número de copias. Será una época de buenos editores, de los que se conservan muchos manuscritos con escolios y notas críticas, entre otros Máximo Planudes y su discípulo Manuel Moskópulos. Es de hacer destacar que hacia el 1330 Konstantino Hermoníaco tradujo, a instancias del déspota del Epiro, Ioánnis II Komnino Angelodukas, la *Iliada*³⁹³ al griego vulgar, aunque más que de traducción podríamos casi hablar de paráfrasis o libre adaptación, pues como el

³⁹¹ Vid. A. Vasilikopulu-Ioannidu, *H αναγέννησις... op. cit.*, pp. 33-72. También A. Garzya, “La erudición escolar en Bizancio”, *Cuadernos del CEMyR* 5 (1997), pp. 115-128.

³⁹² Vid. P. Lemerme, *Ο πρώτος Βυζαντινός Ούμανισμός. Σημειώσεις και παρατηρήσεις για την εκπαίδευση και την παιδεία στο Βυζάντιο από τις αρχές ως τον 10^ο αιώνα*, Atenas, 1985, traducción revisada de su obra *Le Premier Humanisme Byzantin*, París, 1977, y P. Yannópulos, “Η αρχαιομάθεια στο Βυζάντιο κατά τη μακεδονική περίοδο”, en I. García Gálvez (ed.), *Grecia y la tradición clásica*, t. II, La Laguna, 2002, pp. 567-577.

³⁹³ La primera edición de esta obra la encontramos en el libro de D.I. Mavrofridis, *Έκλογή μνημείων τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς γλώσσης*, Atenas, 1866, t. I, pp. 73-183.

propio autor afirma³⁹⁴ se inspira en otras muchas fuentes, principalmente en Manassis y de este modo indirectamente en la literatura apócrifa pseudohomérica de Daris y Dictis, y así introduce otros episodios que no aparecen directamente en la epopeya homérica³⁹⁵.

En efecto, además de los escritos homéricos el interés por el mito troyano había creado toda una literatura en torno a él donde poetas y prosistas, influidos por las obras del ciclo épico y otras muchas que no han llegado hasta nosotros, aumentarán y variarán el mito homérico creando así una rica literatura “homerizante” que desde la Antigüedad y a través de la época helenística e imperial se continuará en Bizancio³⁹⁶, observándose de este modo una doble tradición, por un lado la oficial con las epopeyas homéricas y el ciclo troyano, y

³⁹⁴ *Ibidem*, vv. 45-54. “Τὸ προοίμιον Ὁμήρου/ συνταχθὲν κατ’ ἀλφαβήτου/ ὁμοίως κ’ ἢ ῥαψωδίαις/ ἔχοντα τῆς βίβλου ὅλης,/ πράξις τὰς τῆς Ἰλιάδος/ ἔχων ἢ γραφή γὰρ αὕτη/ καὶ πολλὰ τὰ πρὸ Ὁμήρου/ καὶ μετ’ Ὁμηρον τινὰ γὰρ/ τὰ γοῦν πρόποντα εἰσφέρειν/ πρὸς τὴν ἱστορίαν ταύτην...”.

³⁹⁵ Cf. K. Mitsakis, *Εἰσαγωγή στη Νέα Ἑλληνική Λογοτεχνία. Πρωτονεοελληνικοὶ χρόνοι*, Atenas, 1986, pp. 232-234 y E.M. Jeffreys, “Constantine Hermoniakos and Byzantine Education”, *Δωδώνης* 4 (1975), pp. 84 y ss.

³⁹⁶ Ya desde la Antigüedad fueron muchos los autores que, basándose en la tradición no homérica, intentaron reescribir y completar los hechos troyanos. Así, a modo ilustrativo, podemos hablar en época clásica de Helánico quien en sus dos libros las *Troyanas*, nos informa sobre la situación de Troya antes de la guerra, sobre la guerra y los nostos. Ya en el periodo helenístico Quinto de Esmirna en sus catorce libros de las *Posthoméricas* intenta llenar argumentalmente el espacio entre la *Iliada* y la *Odisea*. Posteriormente nos encontramos a Trifodoro de Panópolis, cuya única obra conservada *Toma de Troya*, también está muy influenciada por las materias cíclicas, así como a su contemporáneo Coluto con su *Rapto de Helena*. Vid. la introducción de Yiatromanolakis en *Δίκτης ο Κρητικός. Εφημερίδα του Τρωϊκού πολέμου (Ὅπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπίτιμος ἀπὸ τα ἐλληνικά στα λατινικά). Δάρης ο Φρύγας. Ιστορία για την ἄλωση της Τροῖας*, Atenas, 1996, pp. 9-24. Evidente es, asimismo, la influencia de esta literatura posthomérica en los escritores bizantinos: Nikitas Joniatis, Tzetzes, Eustacio, etc., y especialmente en los cronistas, Ioannis Malalas, Ioannis de Antioquía, Konstantinos Manassis.

por otro la que podríamos llamar apócrifa o pseudohomérica³⁹⁷, de las que se nos han conservado dos novelas latinas traducidas de un original griego perdido que se atribuyen a Dictis el cretense, *Ephemeris belli Troiani Dictyos Cretensis*, y a Dares el frigio, *Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*³⁹⁸. Esta literatura será muy admirada en todo el medievo y no sólo se conformará en fuente de inspiración de un gran número de escritores bizantinos, sino que asimismo, será el principal medio por el cual los acontecimientos troyanos se darán a conocer en el occidente medieval³⁹⁹.

³⁹⁷ En la Europa oriental la tradición oficial sobre la guerra de Troya se basaba en los poemas de Homero, las Antehomerica, Posthomerica y todo el ciclo épico troyano, mientras que la tradición heterodoxa estaba conformada por obras que en general no se nos han conservado, como *Contra la poesía de Homero* de Zoilo de Anfípolis (I a.C.) y el *Antihomeros* de Ptolomeo Quemnos (I-II d.C.). Diferente será la situación en Roma donde la corriente ortodoxa se inicia con la *Odisea* de Andronico, se continua con la *Eneida* de Virgilio y las obras de Ovidio, Séneca o Estacio, y ya en época imperial sigue con compendios homéricos como la *Ilias Latina* en verso, o las *Periochae* de Décimo Ausonio (IV d.C.) y el *Excidium Troiae* (V d.C.) en prosa. Al tiempo que en la tradición pseudohomérica se incluyen las obras de Dictis y Dares, que tras la caída del imperio serán las que mayor difusión encuentren, *vid.* la introducción de T. González Rolán-M^a F. del Barrio Vega-A. López Fonseca, *Juan de Mena. La Iliada de Homero*, Madrid, 1996.

³⁹⁸ *La Iliada Latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Introd., trad. y notas de M^a F. del Barrio Vega y V. Cristóbal López, Madrid, 2001.

³⁹⁹ Creo interesante resaltar aquí el hecho de que tras ser desarrollada esta literatura en Occidente y de este modo crear sus propias historias troyanas y de héroes, regresan de nuevo en muchos casos a Oriente constituyéndose a su vez en literatura inspiradora de obras griegas, como observamos en el anónimo del siglo XIV intitolado *Πόλεμος της Τρωάδος*, clara adaptación de la novela francesa de Benoît de St. Maure. *Cf.* Mitsakis, *Πορεία μέσα στο χρόνο. Μελέτες νεοελληνικής φιλολογίας*, Atenas, 1982, pp. 177-178, y también *Εισαγωγή... op. cit.*, pp. 231 y ss.

3. Occidente

Si pasamos a analizar la situación en Occidente observaremos que desde el principio la transmisión de las epopeyas homéricas se produjo principalmente por medio de la traducción. Ya desde el s. III a. C. tenemos la primera traducción de la *Odisea* por Livio Andronico⁴⁰⁰ y, aunque hoy perdidas, del I d. C. datan las traducciones iliádicas de Ninio Craso y Cneo Matio. En verdad son pocos los textos homéricos que llegaron a transmitirnos los romanos: un resumen en hexámetros de la *Iliada*, compuesto en el s. I d.C. y conocido como *Ilias Latina*⁴⁰¹. No obstante, la gran admiración que despertó Homero entre los latinos llevó a que, en general, se le imitara, como es fácil observar en Cicerón, Lucrecio, Horacio y, principalmente, en Virgilio⁴⁰².

Posteriormente, durante gran parte del medioevo occidental, desde Benoît de St. Maure hasta la época de Petrarca y Boccaccio, cuando Leoncio Pilato traduce los poemas homéricos al latín⁴⁰³, existirá más bien la tradición apócrifa a la que anteriormente hacíamos referencia, la cual tenía como fuentes a Dictis y

⁴⁰⁰ Cf. Verrusio, *Livio Andronico e la sua traduzione dell' Odissea omerica*, Roma, 1977² y asimismo Traina, "Sulla Odyssia di Livio Andronico", *Paideia* 8 (1953), pp. 185-192.

⁴⁰¹ No se sabe con certeza quien es el autor, tal vez Silio Itálico o un tal Nicanor, que aparece en las inscripciones como "el nuevo Homero", cf. Raubitschek, "The New Homer", *Hesperia* 23 (1954), pp. 317-319. Si bien se la conocía bajo la denominación de *Homerus Latinus* o *Ilias Latina*, lo cierto es que a partir del siglo IX, y sin razón aparente, se le intitula *Pindarus Thebanus*.

⁴⁰² Sobre este tema clásicos son ya los estudios de G.N. Kanuer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen, 1964 y "Vergilis Aeneid and Homer", *Roman and Byzantine Studies* 5 (1964), pp. 61-84. También M. von Albrecht, "Virgilio y Homero" en *Studia Virgiliana*, Barcelona, 1985, pp. 9-19.

⁴⁰³ Según parece también antes de 1398 había sido traducida la *Odisea* en prosa latina por escritor anónimo. Vid. A. Pertusi, *Leoncio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versione omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo umanesimo*, Venecia, 1979², pp. 43-72.

Dares⁴⁰⁴, inspiradores de gran parte de las variantes populares que fueron apareciendo en toda Europa⁴⁰⁵. Y en verdad, aunque el problema de las fuentes es sin duda un complejo problema, parece casi seguro que la saga troyana se hubiera infiltrado en toda Europa a través de estas versiones. De hecho el *Roman de Troie* de St. Maure, escrito en torno al 1160, tuvo muchos continuadores y adaptadores en distintos países⁴⁰⁶ e inspiraría a escritores como Boccaccio, Chaucer y Shakespeare⁴⁰⁷. Luego, en el siglo XIII, sería refundido al latín por Guido de Colonna, versión que asimismo se expandió por toda Europa y sirvió de fuente a otros muchos poetas. Incluso la influencia propia de Dares y Dictis llegó hasta época bien tardía, como demuestran por ejemplo en el caso de España, las poesías que Joaquín Romero de Cepeda escribió en 1582 y 1583⁴⁰⁸ o bien el poema compuesto en 1596 por Ginés Pérez de Hita intitulado *Los diez y siete libros de Daris del Belo Troyano*.

⁴⁰⁴ Vid. el estudio que constituyó la Tesis Doctoral de Nathaniel Edward Griffin, *Dares and Dictys. An introduction to the study of medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907, ahora también en microfilm, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986.

⁴⁰⁵ Entre otros, sobre el tema vid. R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, 1996²; H. Buchthal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London, 1971; B.E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origines*, London, 1967.

⁴⁰⁶ Tan sólo en España, tenemos conocimiento de tres versiones directas que se realizaron entre los siglos XIII y XIV, cf. F.R. Adrados *et alli*, *Introducción... op. cit.*, I, pp. 131-132. Además vid. Aristide Joly, *Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie, ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, París, 1870.

⁴⁰⁷ Vid. M^a B. Hernández Pérez, "El mito de la fundación troyana en la literatura inglesa", en I. García Gálvez (ed.), *Grecia... op. cit.*, t. I (en prensa) y Pratt, "Chaucer and Le Roman de Troie et de Criseida", *St. Philol.* 53 (1956), pp. 509-539.

⁴⁰⁸ Estas dos poesías de Romero de Cepeda llevan por título *El infelice robo de Elena, reyna de Esparta, por Paris, infante troyano* y *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya... a imitación de Dares, troyano, y Dictis, cretense griego*.

Porque lo cierto es que en la Europa occidental no se podía leer a Homero y se le conocía tan sólo a través de citas, textos indirectos o traducciones, las cuales como hemos visto eran muy pobres por la misma razón⁴⁰⁹. Esta situación empezaría a cambiar cuando el ansia de conocer mejor la obra homérica se vio beneficiada por la llegada de eruditos bizantinos capaces de enseñar el griego a los estudiosos y poetas. En efecto, uno de los primeros intentos lo encontramos a comienzos del Renacimiento en el círculo florentino, en un principio Petrarca y Boccaccio habían sido introducidos en el conocimiento del griego por monjes calabreses de habla griega (Barlaam de Seminara y Leoncio Pilato, respectivamente), pero poco después contaría ya la ciudad con uno de los más grandes humanistas y promotores del helenismo en occidente, Manuel Krisolorás. A partir de la segunda mitad del siglo XV, tras la toma definitiva de Constantinopla, no hará más que aumentar el número de emigrados griegos que llegará a Europa⁴¹⁰, principalmente Italia, contribuyendo de forma decisiva al redescubrimiento de Homero no sólo por su labor didáctica que, como hemos dicho, proporcionó al hombre occidental la posibilidad de conocer al propio

⁴⁰⁹ Tras los siglos de bilingüismo del Imperio romano, el griego había ido poco a poco desapareciendo de Occidente hacia los siglos IV y V d.C., cf. P. de Courcelle, *Les Lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, 1948², p. 389 y ss.

⁴¹⁰ El cardenal Besarión, Konstantinos y Ianós Láskaris, Markos Musuros, etc. El tema lo desarrolló E. Kumarianú en la conferencia “Griegos bizantinos en la Venecia del s. XV” presentada en el el seminario del CEMyR del 2001 y que aparecerá publicada en *Cuadernos del CEMyR* 10 (2002), en prensa.

Homero⁴¹¹, sino porque ello además creó una ingente necesidad por adquirir manuscritos y copias⁴¹², que casi no existían en Italia, lo que posteriormente derivaría en una incesante actividad editorial donde la ayuda técnica y asesora de estos griegos resultó inestimable⁴¹³. Los fondos de las bibliotecas italianas aumentaron grandemente cuando la introducción de la imprenta en Italia, en 1465, dio paso a las primeras ediciones de los clásicos griegos. Es de todos conocidos la gran labor ejercida por la imprenta de Aldo Manutio de donde salieron en veintiún

⁴¹¹ En efecto, con la llegada de los primeros manuscritos el principal problema que se planteaba, dado el desconocimiento casi general del idioma griego, era el de las traducciones y así, Leonardo Bruni, discípulo de Crisolorás, traduce tres discursos de la *Iliada* (IX 222-603) en prosa latina; Lorenzo Valla había comenzado en 1428 a traducir cuatro libros de la *Iliada* y ya entre 1442 y 1444 había conseguido trasladar al latín dos tercios del poema homérico, siendo terminada la obra por su discípulo Francesco Aretino así como toda la *Odisea*; Pier Candido Decembrio tradujo en 1440 en prosa latina los cantos I-IV y X de la *Iliada*. El primer intento de traducción en verso fue la versión en hexámetros del canto I de la *Iliada* por Carlo Marsuppini, empresa que reiniciaron posteriormente Niccolò della Valle, quien tradujo métricamente nueve cantos, y su contemporáneo Angelo Poliziano, el cual habiendo empezado a aprender griego desde los diez años, tradujo a sus dieciocho los libros II-V de la *Iliada* en hexámetros latinos, *vid.* R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica* (t. II, de 1300 a 1850), Madrid, 1981, pp. 17-119 y Fernández Galiano, "Homero y la posteridad", F. R. Adrados *et alli*, *Introducción... op. cit.*, pp. 127-155.

⁴¹² En los autores de este primer humanismo italiano (Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, etc.) existe un gran interés por crear sus propias bibliotecas y eso les lleva en muchos casos a viajar personalmente por Europa central y occidental en busca de manuscritos. En un principio generalmente latinos, aunque con el tiempo habría muchos viajeros humanistas que fueron hacia oriente en busca de manuscritos griegos, donde Ciriaco de Ancona, Giacomo Angeli da Scarparia, Giovanni Aurispa, Guarino Guarini de Verona, Francesco Filelfo y posteriormente Ianós Láskaris harían acopio de un ingente número de códices, que poco a poco fueron ampliando las incipientes bibliotecas de las ciudades italianas. *Vid.* Pfeiffer, *Historia... op. cit.*

⁴¹³ En torno a los centros de edición de libros griegos se crearon importantes círculos de colaboradores y filólogos griegos, así en Venecia nos encontramos a Ianós Láskaris, Markos Musuros, Ioannis Grigorópulos, Dimitrios Dukas, etc. *Vid.* K.I. Yiannakópulos, *Ἑλληνες λόγιοι εἰς τὴν Βενετίαν. Μελέται ἐπὶ τῆς διαδόσεως τῶν ἐλληνικῶν γραμμῶν ἀπὸ τοῦ Βυζαντίου εἰς τὴν δυτικὴν Εὐρώπην*, Atenas, 1965.

años casi un total de cuarenta *editiones principes* griegas⁴¹⁴, lo que sin duda ayudó de forma decisiva a que el conocimiento de las letras griegas se extendiera por toda Europa dado que, hasta entonces, era asequible a los pocos que podían manejar manuscritos⁴¹⁵.

La actividad de los humanistas y filólogos italianos se extendió también al Oeste de Europa, a Inglaterra y Francia. En esta última veremos nacer junto al culto a Homero profesado por Jean Dorat, Ronsard, Montaigne⁴¹⁶, asimismo una tendencia antihomérica que sería la que posteriormente desembocaría en la famosa *querelle des anciens et des modernes*, la cual se desarrolló en Francia a finales del siglo XVII y en donde Homero se conformará en centro de discusión⁴¹⁷.

En Francia a partir de los años cuarenta del siglo XVI se vive con gran pasión todo lo helénico y vemos cómo Dorat explicaba con frecuencia a Homero en sus clases en el Collège de Coqueret, perteneciente a la Universidad de París, y en el Collège Royal, donde fue nombrado *lecteur royal* en 1556 junto a Turnebus,

⁴¹⁴ Antes de las ediciones de Aldo tan sólo cuatro escritores griegos habían sido editados en lengua helena (Homero, Isócrates, Teócrito y Esopo), pues hasta entonces existían primordialmente en traducciones latinas. Así pues la *editio princeps* de los poemas de Homero vio la luz a finales de 1488 en Florencia, en la imprenta de los Nerli, bajo la dirección del ateniense Dimitrios Jalkokondilis, cf. la edición bilingüe del catálogo a cargo de Manúsakas y Staikos intitulado *Oi ěkδόσεις τῶν Ἑλληνικῶν βιβλίῶν ἀπὸ τὸν Ἄλδο Μανούτιο καὶ τὰ πρῶτα Ἑλληνικά τυπογραφία τῆς Βενετίας / Le edizioni di testi greci da Aldo Manuzio e le prime tipografie greche di Venezia*, Atenas, 1993, p. 88

⁴¹⁵ Vid. E. Kumarianú-L. Drulia-E. Layton, *Τὸ ἑλληνικὸ βιβλίῳ 1476-1830*, Atenas, 1986.

⁴¹⁶ Vid. Silver, "La prima fortuna di Omero nel Rinascimento francese", *Convivium* 24 (1956), pp. 30-49 y 560-578 y "Ronsard et les divinités célestes d'Homère", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 4 (1958), pp. 93-106.

⁴¹⁷ A. M. Lecoq, *La querelle des anciens et modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001.

quien en sus lecciones utilizaba su traducción de la *Iliada* publicada en 1554 y cuyas investigaciones homéricas había incluido asimismo en sus *Adversaria* (1564-65)⁴¹⁸. Pese a la visión no muy favorable que tenían algunos eruditos de nuestro poeta, lo cierto es que había gran interés por los textos homéricos y así tras la traducción iliádica en prosa de Jehan Samxon (1530) se da comienzo a una serie de traducciones de primera mano a partir de la versión francesa de los diez primeros cantos de la *Iliada* realizada por H. Salel⁴¹⁹, que completaría ya en 1577 Amadis Jamyn⁴²⁰, hasta llegar a principios del XVIII a las excelentes traducciones homéricas de Mme. Dacier (*Iliada*, 1711 y *Odisea*, 1716)⁴²¹. Pero sin duda, la tónica dominante durante el s. XVII francés fue la disensión entre los que preferían las obras clásicas a las nacionales. Si bien empiezan comparando a Virgilio y Homero, parangón en el que por supuesto el poeta heleno salía siempre peor parado, al final no distan de comparar a todos los clásicos, griegos y romanos, con los modernos en general, y como se consideraban herederos de aquellos y por tanto mejores, como defiende Perrault (*Parallèles*), dado el concepto ilustrado de la superación progresiva de la raza humana, Francia, jactándose de su propia grandeza, llegó a la creencia de que su propia literatura

⁴¹⁸ Cf. R. Pfeiffer, *Historia... op. cit.*, pp. 171 y ss.

⁴¹⁹ Aunque fueron compuestos en 1541 su publicación data de 1545.

⁴²⁰ Vid. N. Hepp, "Homère en France au XVI^e siècle", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino, II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 96 (1961-2), pp. 428 y ss., así como del mismo *Homère en France au XVII^e siècle*, 1968 y A. Buck, *Gnomon* 45 (1973), pp. 291 y ss.

⁴²¹ P. Mazon, *Madame Dacier et les traductions d' Homère en France*, Oxford, 1936; E. Malcovati, *Madame Dacier, una gentildonna filologa del gran secolo*, Florencia, 1953.

había superado a todas las demás, antiguas y modernas⁴²². Al tiempo vemos cómo empieza a fraguarse la cuestión homérica con las conjeturas que sobre el origen de la épica hace el abate d'Aubignac y el fácil recurso de poner objeciones a las anomalías de Homero, problemas que se estudiarán con detalle durante el s. XIX.

En Inglaterra las cosas serían algo diferentes. Homero, traducido por G. Chapman entre 1598 y 1616, no hará más que ganar adeptos. Las versiones de Chapman llegarán a considerarse clásicos de la lengua inglesa. La épica homérica se leerá incansablemente y, por supuesto, será objeto de estudio como queda patente en los trabajos de Dryden y Addison, en la labor de Bentley que no sólo descubrió la digamma sino que a principios del s. XVIII trabajaba sobre una edición crítica sobre Homero de la cual, pese a no haber visto la luz, se conservan sus notas marginales a la edición que incluyó en su obra *Poetae graeci* Enric Stephanus así como un manuscrito con notas a los cantos I-VI de la *Iliada*. También de principios del XVIII datan las traducciones homéricas de Pope (*Iliada*, 1720 y *Odisea*, 1725/6) cuyas extensas notas han sido reimpresas en muchas ocasiones⁴²³ y las publicaciones de Th. Blackwell y posteriormente de R. Wood, en las que ya se ven vestigios de la cuestión homérica⁴²⁴.

⁴²² Sobre el tema de la *querelle* francesa se ha escrito bastante, para más información *vid.* los estudios ya clásicos de H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, París, 1856 y H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Ginebra, 1968, además de J.A. Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, 1998².

⁴²³ *Vid.* H.J. Zimmermann, *Alexander Popes Noten zu Homer*, 1966.

⁴²⁴ *Vid.* G. Costa, *La critica omerica di Thomas Blackwell*, Florencia, 1959.

En Alemania a pesar de que el estudio de los clásicos no se extinguió nunca, en verdad será con la entrada del XVIII cuando se experimente un verdadero renacer por el gusto a la literatura clásica, y ya no sólo latina sino principalmente la griega. La cultura romana era vista más bien como una aproximación hacia la griega, se experimenta una ruptura con la tradición humanística latina para dar paso a un nuevo humanismo helénico. Este nuevo enfoque humanístico inspirado primeramente en el estudio de la poesía griega y aplicado luego al arte tuvo su precursor en J. Winckelmann, cuya influencia determinaría sin duda la dirección que tomaron las posteriores obras de literatos, filólogos, filósofos, historiadores, etc. En sus obras Lessing y Herder se decantan por la superioridad de Homero frente a Virgilio; Cristian Gotlob Heyne, quien fue editor de la *Iliada*, tuvo como alumno a Friedrich August Wolf el cual desde entonces empezó a dedicarse a Homero y ya en 1785 daba sus propias conferencias sobre la *Iliada*. Si bien no pudo llevar a cabo sus proyectos de editar nuevos textos homéricos, sus muchos años de investigación sobre la historia del texto homérico y sus reflexiones sobre la autenticidad y unidad de los poemas quedan reflejados en su *Prolegomena ad Homerum* (1795), libro que alcanzó gran renombre. En verdad la influencia de Wolf fue tal que los problemas homéricos dominaron los estudios clásicos durante varias generaciones, inaugurándose con él la gran tradición de investigación homérica en Alemania. Y así, pese a que en este país los estudios homéricos se desarrollaron algo más tarde, no obstante, llegaron a alcanzar un alto nivel.

El siglo XIX se caracterizará por su profundo estudio en torno a la composición y estructura de las epopeyas de nuestro vate y aparecerá la llamada cuestión homérica⁴²⁵ que ya habiendo sido suscitada por el abate d' Aubignac posteriormente la replantearía Wolf dividiéndose a partir de entonces los estudiosos en unitarios y analistas según creyeran que los poemas eran obra de un poeta o una conglomeración y superposición de muchos poemas.

Asimismo en este siglo, el siglo de los románticos, habrá en general una gran admiración hacia Homero y por supuesto su influencia en las letras europeas será extraordinaria: Chateaubriand, Keats, Shelley, Víctor Hugo, Larra, Juan Valera, Palacio Valdés, Solomós, Kalvos, etc. Esto conlleva una previa elaboración de traducciones que se verán surgir en casi todas las lenguas europeas: en Italia con las versiones de Hipólito Pindemonte, Vincenzo Monti, Hugo Fóscolo; en Francia Leconte de Lisle; en España José Gómez de Herosilla; en Alemania Voss, entre otros.

4. *Neohelenismo*

En Grecia también será digna de destacar la gran actividad traductora que se experimentará a partir del siglo XIX con relación a la obra homérica. Si bien ya se habían dado algunos ejemplos de versiones al griego moderno en la época del renacimiento europeo, principalmente por parte de eruditos griegos afincados en

⁴²⁵ Vid. Rodríguez Adrados, "La cuestión homérica" en F.R. Adrados *et alli*, *Introducción...*, *op. cit.*, pp. 19-87.

Occidente⁴²⁶, será no obstante durante el XIX cuando se experimentará una gran dedicación a la traducción⁴²⁷, de la que dan muestra igualmente los autores objeto de nuestro estudio. En efecto, se podría casi decir que en el suelo helénico las cosas se suceden en el orden inverso a Occidente, pues tras toda una asimilación y producción creativa relacionada con la obra homérica, es con posterioridad cuando se siente la necesidad de traducir esta épica.

Si bien en Europa el acercamiento a la épica homérica tiene como fin el poder mejorar su propia literatura gracias al genio y el estilo de nuestro vate, en Grecia la situación es diferente ya que Homero estará siempre unido no sólo a los ideales literarios y lingüísticos sino asimismo a los ideales culturales, históricos y tradicionales de la nación. Con la idea de revivir la épica antigua los poetas de la generación del ochenta se afanan por verter las epopeyas homéricas según la lengua y elementos de las canciones populares griegas, influenciados por las corrientes del momento que apostaban por el carácter popular de las creaciones homéricas, y así contamos con las traducciones de Palis, Eftaliotis, Kontópulos y Vikelas entre otros. La educación griega siguió manteniendo en este siglo el estudio de Homero para sus clases de gramática porque, evidentemente, la

⁴²⁶ En el siglo XV nos encontramos con los intentos de traducción de la *Iliada* por parte de Teodoros Gasís y Nikolaos Lukanis, *vid.* Bádenas de la Peña, “La metáfrasis de la *Iliada* al griego vulgar. A propósito de la *Iliada* de Nicolás Lucanis”, *Emérita* 43 (1995), pp. 129-144.

⁴²⁷ *Cf.* Mitsakis, “Ο Όμηρος στη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία”, en su libro *Πορεία μέσα στο χρόνο... op. cit.*, 1982, especialmente pp. 180-190 y asimismo de gran interés es el catálogo con las traducciones poéticas de Homero en griego moderno realizado por Ikonomo-Anguelinara, *Βιβλιογραφία Έμμέτρων Νεοελληνικῶν Μεταφράσεων τῆς Ἀρχαίας Ἐπικῆς Ποιήσεως*, Atenas, 1974.

gramática que se seguía estudiando era la del griego antiguo⁴²⁸, si bien es verdad que este será un momento en el que las teorías lingüísticas comenzarán a convertirse en uno de los mayores problemas entre los estudiosos.

Por supuesto no hay que olvidar que tras la invasión del territorio heleno por parte del poder otomano se sucederá un largo periodo en el que la intelectualidad griega pasa por años de silencio, tan sólo se verán algunos atisbos de creación artística y literaria en las zonas donde o bien la presencia del invasor es menos rígida o bien están bajo hegemonías extranjeras. En el siglo XIX los grandes centros de la intelectualidad griega se encontrarán en Constantinopla, las hegemonías danubianas de Moldavia y Valaquia, el Heptáneso y algunas zonas del Egeo y Asia Menor, como pueden ser Esmirna y Quíos, y será en estas ciudades donde principalmente se editen las epopeyas homéricas y los estudios relacionados con ellas, como es fácil constatar en la publicación que hace Koráis de la *Iliada* o en los artículos que dedicados a ellas encontramos en las revistas como *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος*.

⁴²⁸ La primera gramática del griego vulgar es aquella que compuso N. Sofianós en la primera mitad del s. XVI, la cual vino a ser publica con gran posterioridad, en 1870, *vid.* N. Sofianós, *Γραμματικὴ τῆς κοινῆς τῶν Ἑλλήνων γλώσσης*, Atenas, 1977.

HOMERO EN LA LITERATURA DEL S. XIX

1. *Homero en la literatura occidental*

El papel y la influencia de Homero en la literatura occidental es sin duda decisivo y ciertamente inabarcable, y es así que en este epígrafe no pretendemos un análisis exhaustivo de su influencia y pervivencia en el haber literario europeo del siglo que nos ocupa, sino que con el fin de poder enmarcar nuestras obras dentro del ámbito geográfico y cronológico que las ampara, dibujaremos una breve semblanza de la utilización literaria de los personajes heroicos de la obra iliádica en el periodo enmarcado en nuestro estudio, el que abarca las primeras décadas del siglo XIX.

La *Iliada* de Homero es la realización literaria más antigua que se conserva del argumento de Aquiles y su ira contra Agamenón, motivo éste que ha encontrado pocos seguidores a lo largo de la tradición literaria⁴²⁹. En la literatura contemporánea contamos con el drama de Poinset de Sivry, *Briséis ou la colère d'Achille* (1763) y muy posteriormente el escrito por W. Schmidtbonn bajo el título *Der Zorn des Achilles* (1909).

⁴²⁹ De los dramas griegos y romanos no se conserva nada. En la perdida *Psicostasia* de Esquilo parece ser que se recogía la lucha con Memnón. Ovidio narró en sus *Metamorfosis*, lib. XII, la batalla y la muerte ante Troya.

El motivo de la muerte prematura del héroe bien es cierto que ha sido recogido en casi todas las adaptaciones, pero en la mayoría de las elaboraciones modernas del tema de Aquiles muy pocas veces se presenta como el protagonista de obras literarias en las que aparezca como prototipo de guerrero apasionado, sino que se muestra principalmente como amante, desarrollándose los temas de su estancia en Esciros y su matrimonio con Deidamía, el episodio con la amazona Penthesilea y asimismo su amor a Polixena, que si bien no revertía gran importancia dentro del ciclo épico no obstante ha sido de los que más frecuentemente se ha elaborado.

Desde la época del Barroco la popularidad del Aquiles en Esciro en el arte se corresponde con la frecuencia de este tema en el teatro, que se prestaba tanto a la comedia como a la seriedad del drama, no sin olvidar las innumerables piezas que la historia de la ópera cuenta en su haber. Gran éxito alcanzó en estos años que nos ocupan la versión de Metastasio, *Aquille in Sciro*.

2. *Literatura neohelénica*

En la literatura griega de los siglos XVIII y XIX los temas mitológicos, como cabe esperar, son recurrentes dentro de sus diferentes géneros, así tenemos que los autores griegos insertan normalmente temas y personajes de la mitología clásica en sus composiciones en prosa y verso, aunque con mayor profusión aparece en esta última. No obstante, estos siglos no son fecundos para la poesía, y observamos cómo la mayoría de las creaciones son, en realidad, pequeños versitos

que se leían y recitaban dentro de los círculos cultos de la época, teniendo como claro ejemplo el fenómeno de los *μισμαγιάς*⁴³⁰ en la sociedad de Constantinopla, dentro de cuyo espíritu compone Rigas Fereos su libro *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*⁴³¹ y posteriormente A. Jristópulos sus poemas amorosos y báquicos, donde encontramos abundantes referentes mitológicos, en su mayoría acordes con el tema de este tipo de versos y asimismo con el clima del clasicismo europeo contemporáneo⁴³².

Personajes homéricos encontramos, no obstante, en los intentos de creación dramática que tienen lugar en estas décadas de los preliminares de la Revolución. Primeramente en traducciones de obras extranjeras, como son el *Agamenón* de Alfieri⁴³³ o la famosa obra de Metastasio *Aquiles en Sciro*⁴³⁴, para luego tomar parte de los argumentos de los dramas originales y, de este modo, I.R. Nerulós compone una tragedia en la que recrea el motivo del amor de Aquiles por Polixena⁴³⁵, sumándose a la tradición europea donde se tratan principalmente los episodios amorosos de este personaje. Si bien, a diferencia de la utilización de este

⁴³⁰ Vid. A. Frantsí, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης... op. cit.*

⁴³¹ Estos seis relatos eróticos inspirados en la obra de Restif de la Bretonne *Les Contemporaines* (1780), fueron editados en Viena el año 1790, vid. Rigas, *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*, Atenas, 1988.

⁴³² Hemos de resaltar que en la primera edición de estos poemitas, en 1811, la mitología viene explicada en notas a pie por Stéfanos Kanelos, pues asegura que “como la gran mayoría no tiene idea de mitología, no podrá sentir la gran dulzura de estos versos líricos”, cf. *Λυρικὰ τοῦ Εὐγ. Ἀρχ. Καμηνάρη κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου*, 1811, p. 31.

⁴³³ Dos traducciones consecutivas se publican en Corfú en 1826 y 1827, cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου... op. cit.*, p. 45.

⁴³⁴ La versión griega de esta obra, editada ya en 1794, se encuentra entre las primeras muestras de teatro europeo que se traducen al griego, *ibidem*, pp. 63 y 69.

⁴³⁵ Hablamos de su *Πολυξένα* (1814), donde es intenso el influjo de Racine, representada en numerosas ocasiones durante la primera mitad del s. XIX, vid. apéndice de las pp. 122 y ss.

héroe en la literatura europea, también se escribirán en griego obras literarias que desarrollan el episodio épico más conocido de Aquiles, esto es, su cólera y las consecuentes muertes de Patroclo y Héctor. En efecto, los autores que son objeto de nuestro estudio desarrollan en sus tragedias el tema épico de la *Iliada* de Homero y así, A. Jristópulos con su *Δραμα Ηρωικόν* (1805) y A. Karavas con *Ο θάνατος του Έκτορας* (1833), nos ofrecen unas de las escasas muestras literarias que recrean este tema legendario donde el héroe Aquiles se nos presenta como ideal heroico y patrio.

CAPÍTULO IV
LA FUNCIÓN DEL HÉROE HOMÉRICO EN LAS PRIMERAS
OBRAS ORIGINALES DEL TEATRO NEOHELÉNICO

ATANASIOS JRISTÓPULOS

1. Datos biográficos

Atanasios Jristópulos bien podría ser caracterizado como uno de los grandes intelectuales griegos del siglo XIX, ya que, sin duda, su persona marcó en gran medida la vida cultural y política del helenismo, principalmente de la diáspora. En efecto, su obra literaria fue muy apreciada tanto en los círculos culturales más prestigiosos como por el pueblo llano, llegando a ser sus poemas líricos ampliamente cantados y conocidos por todos. Su posición en la cuestión lingüística fue durante mucho tiempo tema de debate. Su obra teatral llenó durante décadas las salas de representaciones y, de igual modo, su intervención en la vida jurídica determinó el desarrollo social y político de la zona.

Este polifacético erudito nació en la Macedonia griega, en el pueblo de Kastoriá (1772), en el seno de una familia modesta. Su padre Ioannis, pope, pronto se vio en la necesidad de emigrar, al igual que otros muchos compatriotas,

para poder acceder a mejores condiciones de vida⁴³⁶. Es así que en la década de los ochenta su familia se encuentra en Bucarest. Las hegemonías danubianas al igual que centroeuropa fueron el destino elegido por muchos de los griegos que encontrándose en su propio país bajo la difícil situación que les obligaba el vivir bajo dominio extranjero, huyeron hacia estos principados de régimen semi-independiente, donde las condiciones económicas y comerciales junto a las influencias europeas habían llevado a convertirlos en un verdadero oasis dentro de la realidad intelectual y vital de los Balcanes.

Es así como nuestro escritor pasó su infancia y juventud en las comunidades griegas de la diáspora que, si bien conformaban una parte importantísima del helenismo, eslabón indispensable para entender los cambios y desarrollo del país, no obstante, acuciaban importantes diferencias sociales, culturales incluso nacionalistas con el territorio griego, diferencias que existían a su vez entre las propias comunidades, pues no cabe duda que las más occidentales (cuyo centro es París) eran mucho más liberales que las orientales sometidas mayormente al gobierno de la Sublime Puerta, donde se continuó la tradición fanariota y sus habitantes griegos provenían principalmente de las zonas montañosas de Grecia. Este fue el caso de Bucarest, donde creció y tuvo su primera formación Jristópulos, ciudad en la que se asentó un gran número de comerciantes y eruditos griegos creando una incipiente clase burguesa, al tiempo

⁴³⁶ Las condiciones en territorio griego se habían vuelto ciertamente difíciles tras los acontecimientos que siguieron a la Ορλωφικά y la firma del tratado de Küçük Kainarça (21-7-1774), cf. *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, op. cit., t. II, pp. 83-85.

que la clase dirigente que el Imperio otomano enviaba para detentar el poder administrativo y gubernamental la ostentaba la aristocracia fanariota.

En Jristópulos desde muy temprano destacó su gran anhelo por aprender, siendo así que a muy tierna edad ingresa en la Academia de Bucarest⁴³⁷ y dada su brillantez en los estudios continua su formación en la renombrada Universidad de Buda, donde se dedicó a estudiar medicina y filosofía además de familiarizarse con el latín, ya que en esta lengua se impartían las clases. Posteriormente se traslada a Italia para continuar en la Universidad de Padua sus estudios en medicina y en otras materias afines tales como química, física, botánica, etc., al tiempo que profundiza en el conocimiento de lenguas⁴³⁸ así como de escritores clásicos latinos, griegos, italianos y franceses, siguiendo en cierto modo los pasos de otros muchos ιατροφιλόσοφοι, figuras ciertamente comunes en aquel entonces pues dado el espíritu de la época no pretendían formarse meramente como investigadores o científicos sino que buscaban el saber del erudito ilustrado. Es asimismo interesante destacar que en estos años comenzó su interés por el derecho

⁴³⁷ Los estudiosos parecen coincidir en el hecho de que entre los profesores de nuestro autor se encontraban el famoso helenista Neófitos Kavsokalivitis, aunque por poco tiempo pues ejerció de director de la institución sólo hasta 1784, año en que le sobrevino la muerte y fue sustituido por Grigorios Konstantás. Posteriormente, entre 1792 y 1805, se hará con el cargo de la institución Lambros Fotiadis. Cf. A. Camariano-Cioran, *Les Académies Princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Tesalónica, 1974, pp. 433 y 452. Asimismo es probable que asistiera a las clases de Manassís Iliadis, profesor de filosofía y física en este mismo colegio hasta 1782, cf., *ibidem*, p. 402. También *vid.* el prólogo de Y. Andriomenos a la reciente edición de la obra de A. Jristópulos, *Ποιήματα*, Atenas, 2001, pp. 13 y 14.

⁴³⁸ Jristópulos amén de su conocimiento del griego y del rumano, tenía una buena formación en latín y griego clásico y además aprendió alemán, italiano y francés, cf. N. Camariano, *Athanasios Christopoulos. Sa vie, son oeuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine*, Tesalónica, 1981, p. 22, nota 26.

y la legislación, lo cual veremos que formará parte importante de sus postreros estudios y actividades.

Tras su periodo de formación y estudio que sin duda lo llevó a entrar en contacto con las ideas de la Europa ilustrada, regresó a su entorno familiar de Bucarest. En la capital de la hegemonía moldava, Iasi, donde una activa y culta sociedad griega se desarrollaba en torno a la corte principesca, esta figura inquieta y de vasto saber no pasó desapercibida y es así que con la recomendación del entonces director de la Academia, Lambros Fotiadis⁴³⁹, fue elegido preceptor de los hijos del príncipe reinante Aléxandros Murusis⁴⁴⁰. Participó activamente de los cosmopolitas círculos de la corte de Murusis granjeándose sobremanera el beneplácito del príncipe quien, ya en 1802, le otorgó el rango de *cāminar*⁴⁴¹ y asimismo le concedió el puesto de juez en uno de los tribunales de Iasi.

⁴³⁹ Durante los trece años que ejerce la enseñanza en el colegio de Bucarest, influenciado por su profesor Kavsokalivitis, introduce el nuevo método filológico para la enseñanza de los escritores y poetas antiguos. Gran conocedor de lenguas extranjeras, utilizaba las nuevas ediciones europeas de los mismos siendo uno de los primeros eruditos griegos en apoyar el conocimiento y uso de la lengua y filología latinas para mayor profundización y acercamiento a la filología griega. En un principio conservador y partidario de la lengua arcaizante, censura las ideas de Katartsis, influyendo sobremanera en sus muchos alumnos: Yeorygios Gennadios, Neófitos Dukas, I. Risos Nerulós, Kodrikás, D. Sjinás, etc., cf. I. Kalitsunakis, “*Η ἀναβίωσις τῶν κλασσικῶν σπουδῶν ἐν Ἑλλάδι ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωσι καὶ ἐντεῦθεν*”, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 8 (1957-1958), p. 349, versión electrónica del artículo en www.nlg.gr/epet.

⁴⁴⁰ Entre los profesores de la corte principesca se encontraban a su vez el francés Clemaron y, un poco después, el conocido erudito Daniel Filippidis, cf. N. Camariano, *Athanasios Christopoulos... op. cit.*, p. 24.

⁴⁴¹ Título honorífico del que ejerce como inspector de los impuestos sobre el alcohol y el tabaco, cf. Y. Valetas, *Ἀθανάσιος Χριστόπουλος, Ἄπαντα*, Atenas, 1969, p. κγ'.

Cuando Aléxandros Murusis se ve obligado a abandonar esta ciudad en 1807, de retorno a Constantinopla lo acompañó también Jristópulos, quien pasará unos años de vida muelle dedicado por completo al estudio y la lectura así como a la creación, pues en efecto fue este un periodo en el que principió muchas de sus iniciativas literarias e investigadoras. Era entonces Constantinopla lugar de encuentro para los eruditos de Oriente, la mayoría de los cuales se había educado en Europa y traían consigo todas las ideas ilustradas.

No obstante, este fructífero periodo junto a su mecenas llegó a su término una vez que la familia Murusis fue perdiendo su gran influencia dadas las diferencias políticas con las autoridades turcas⁴⁴² y nuestro escritor, previendo el fatal final, aceptó la invitación del nuevo príncipe de Valaquia, Ioannis Karatsás⁴⁴³. Así pues, se instaló nuevamente en Bucarest hacia finales de 1812 pasando a formar parte de los consejeros del nuevo príncipe, pero esta vez no fue llamado tan sólo por su saber erudito y su buen hacer literario sino principalmente por su conocimiento en leyes. En efecto, al poco de llegar fue nombrado juez de un nuevo tribunal creado para atender los asuntos entre extranjeros y súbditos del Imperio, adquiriendo el alto rango de Μέγας Λογοθέτης των ξένων υποθέσεων⁴⁴⁴. Cuando en mayo de 1817 cesó de su puesto el príncipe Karatsás le otorgó otro cargo de confianza, el de *cămăraș* el cual ocupará no largo tiempo pues Karatsás,

⁴⁴² Dimitris y Panayotis Murusis son decapitados por las autoridades turcas y el propio ex-príncipe Aléxandros Murusis se ve obligado a huir, muriendo pocos años después, en 1816.

⁴⁴³ Ioannis Karatsás reina en Valaquia desde el 8-9-1812 hasta el 12-10-1818.

⁴⁴⁴ Este cargo de presidente del tribunal se sabe con seguridad que lo ejercía ya en enero de 1813, fecha en la que se publica en Viena en el periódico *Ελληνικός Τηλέγραφος* un poema suyo dedicado al príncipe Karatsás y aparece con este apelativo, *vid.* N. Camariano, *Athanasios Christopoulos... op. cit.*, pp. 29 y 211.

ante las presiones para dejar el trono, finalmente tuvo que abandonar el país en octubre de 1818 para refugiarse en la ciudad italiana de Pisa.

Es así que Jristópulos, sin cargos políticos y una vez más sin protectores pero ahora con una desahogada situación económica adquirida en los últimos años⁴⁴⁵, se mudó con su familia⁴⁴⁶ a vivir a Sibiu, una pequeña ciudad comercial de Transilvania en la que estaba asentada una acomodada comunidad griega⁴⁴⁷. Al parecer, en esta ciudad pudo haber entrado en contacto con la Filikí Etairía en los años preliminares a las luchas de liberación y miembro ya de esta secreta asociación⁴⁴⁸, se le encargó desplazarse a las islas jónicas para dar a conocer sus planes y premisas. Es así como en el año 1819, tras pasar por Viena⁴⁴⁹, lo encontramos instalado durante algunos meses en Zante participando de las exaltadas reuniones organizadas por los patriotas de las islas.

⁴⁴⁵ El sueldo que recibía como *cāmāras* era mucho más alto que aquel que tenía como Μέγας Λογοθέτης, por lo que podemos afirmar que en esos años pudo reunir un buen capital, *cf.* la introducción de Andriomenos en el libro *Αθανάσιος Χριστόπουλος. Ποιήματα*, *op. cit.*, p. 31. Y además, según parece, su actitud ante el dinero cambia en esa época, como se puede apreciar en las siguientes palabras de su biógrafo Nikolaos Koritsás: “cambió su sistema y tomó nuevas medidas ante el curso de los acontecimientos, rectificando su hasta entonces conducta de no tener bienes ni siquiera gestión. Y dado que tras la inoportuna marcha del príncipe Karatsás nuevamente le acontecieron numerosos males e incidentes desafortunados, se vio obligado sin quererlo a divorciarse definitivamente de su modo de economía, para casarse de modo inseparable con la Sobriedad...”, *cf.* *Ελληνικά Αρχαιολογήματα*, en la edición que de esta obra de Jristópulos hace Valetas, *Άπαντα*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁴⁶ Son escasos los datos que se tienen sobre su entorno familiar. Según los últimos datos aprehendidos por N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 75-79 su matrimonio, posiblemente con Elena Vrana, hija de comerciantes griegos en Bucarest, tuvo lugar en 1817 naciendo al año siguiente su único hijo Temístocles. También afirma que finalmente se separaron.

⁴⁴⁷ *Vid.* N. Camariano, “L’organisation et l’activité culturelle de la compagnie des marchands grecs de Sibiu”, *Balkanica* VI (1943), pp. 201-241.

⁴⁴⁸ Su nombre aparece en el catálogo que de los miembros hace I. Filimon, *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως*, Atenas, 1859, t. I, p. 416.

⁴⁴⁹ Sobre su estancia en la capital austríaca *vid.* N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 36-37.

En marzo de 1820 se encuentra de nuevo en Transilvania donde, pese al estrecho seguimiento al que es sometido por los agentes secretos de Metternich⁴⁵⁰, no duda en mantener secretas reuniones con comprometidas figuras de la inminente revolución⁴⁵¹, la cual le sorprende en Sibiu según deducimos de documentos y correspondencia de la época⁴⁵². Sorprende el hecho de que tal ferviente patriota no hubiera tomado parte de las luchas de liberación en Grecia y que su criterio ante algunos de los jefes de la Filikí Etairía se hubiera vuelto tan negativo⁴⁵³.

Lo cierto es que, tras varios años de tranquila residencia en Transilvania, a partir de 1828 regresa a Valaquia y retoma su activa vida política junto al entonces presidente Paul Kisselef, siendo asimismo muy intensa su colaboración en las iniciativas legislativas que se llevaron a cabo en esos momentos⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Klemens Wenzel L. Metternich (1773-1859), canciller de Austria entre los años 1809 y 1848, implantó un sistema de relaciones internacionales europeo contrario al liberalismo y a la implantación de regímenes constitucionales, cuyo auge lo convierte en el verdadero amo de la diplomacia europea, desarrollando una política extremadamente conservadora que produjo el rechazo de todos los liberales de Europa.

⁴⁵¹ Sobre estos encuentros *cf.* N. Camariano, *Athanasios...*, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴⁵² *Ibidem*, pp. 39 y ss.

⁴⁵³ *Vid.* la introducción de Andriomenos en *Ποιήματα*, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁵⁴ En enero de 1830 es nombrado miembro del Tribunal Supremo (*Inaltul Divan*), en julio se sabe que participa de las sesiones del Consejo de Justicia, además hasta finales de ese año ocupará el puesto de *vornic*, una vez dejado el cual toma el rango de *Λογοθέτης των ξένων υποθέσεων*, cargo que ya había ejercido durante el principado de Karatsás. *Cf.* N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, p. 44-47.

Después de 1833 deja sus cargos públicos y retorna nuevamente a una vida tranquila y familiar. Al tiempo, en Grecia, los cambios tras la Revolución no dejaban de sucederse. El nuevo rey Otón ya había llegado al trono y Atenas se había convertido en la nueva capital del reino. La reorganización del país necesitaba de personas expertas que se hicieran cargo de las instituciones administrativas y son muchos los griegos de la diáspora que retornan a la tierra patria, ya libre, con el fin de ayudar a la estructuración de su país. De entre todos, sin duda, los fanariotas eran los más adecuados para desempeñar tal papel, acostumbrados ya a los cargos públicos y estatales que durante generaciones habían desempeñado para el sultán. Y es así que también nuestro escritor se resuelve a viajar a Grecia y en 1836 llega a Atenas, pero no pudiendo adaptarse al entorno⁴⁵⁵, tras una breve estancia decide nuevamente instalarse en los principados danubianos.

Finalmente retoma su vida pública junto al entonces príncipe gobernante Aléxandros Gkikas, en Bucarest, ciudad en la que lo encontró la muerte a principios de 1847.

⁴⁵⁵ No son conocidas con exactitud las causas que llevaron al poeta a trasladarse a Grecia ni tampoco las de su retorno a Bucarest, pero lo cierto es que la necesidad de abandonar el país la experimentan asimismo otros griegos de los balcanes, como el erudito Ilias Fotinós o posteriormente el actor Konstantinos Aristías.

Jristópulos pertenece al grupo de eruditos griegos cuya vuelta a la tradición griega clásica no se limita al campo de la educación. Sus acciones van ampliándose en relación con los requerimientos de la preparación ideológica de la Revolución, están marcadas por su cada vez más concreto proselitismo a los objetivos revolucionarios. La participación de Jristópulos en el círculo de Katartsís, su participación en la Filikí Etairía, su labor jurídica y legislativa, su vuelta a Grecia en 1836, muestran que su sentimiento revolucionario prevalece ante cualquier otro deseo o pensamiento. También empiezan las desilusiones: se alejará de los dirigentes de la Filikí y permanecerá alejado asimismo de Grecia, pues la realidad helena después de la Revolución no tiene ninguna relación con los anuncios de resurgimiento nacional, con las ideas de virtud y libertad, de antitiranismo que preveían su *Drama heroico*.

2. *Obra*

Tras esta somera relación de la vida de Atanasios Jristópulos, mediante la cual hemos podido acercarnos a la realidad histórico-política y social en la que se mueve nuestro autor, pasaremos a describir su obra, principalmente la relacionada con su hacer literario y lingüístico pues es aquella que compete a la naturaleza de nuestro estudio.

En Jristópulos nos encontramos con la figura del erudito de la época, un personaje con grandes conocimientos en las diversas materias del saber humanístico y científico. Es caracterizado como persona de memoria envidiable,

con buen sentido crítico y una gran capacidad para la tertulia y la discusión, dadas sus múltiples lecturas e intereses⁴⁵⁶. En efecto, como hijo de eclesiástico desde pequeño se había dedicado a la lectura de los Padres de la Iglesia y de las Sagradas Escrituras, así como de la historia de la Iglesia, pero además era un experto en materias como la química y la física de su tiempo en la que se experimentan grandes cambios; en la astronomía, donde se había encomendado a la lectura tanto de los astrónomos de la Antigüedad griega como de los modernos⁴⁵⁷; y como su pasión mayor era la poesía, la cual comprendía tenía una gran relación con la música, desde joven se había afanado por indagar en sus principios, sabiendo tocar algunos instrumentos.

En un principio se forma dentro del esquema de aprendizaje que existía entonces en las comunidades griegas, es decir, un sistema de enseñanza en manos primordialmente de la Iglesia y por tanto orientado hacia un pensamiento metafísico-teológico para, posteriormente, como ya hemos referido en el apartado anterior, marchar al extranjero donde a su vez entra en contacto con las corrientes del momento, la Ilustración y el pensamiento científico-racional. En aquel entonces la intelectualidad griega, fundamentalmente representada por los

⁴⁵⁶ Estos datos los facilita su primer biógrafo N. Koritsás cuando edita la obra *Ἑλληνικά Αρχαιολογήματα* (1853), cf. en la edición de Y. Valetas, *Ἄπαντα*, op. cit., pp. 125-126.

⁴⁵⁷ Había leído desde Ptolomeo e Hiparco hasta modernos y contemporáneos como Copérnico, Laplace, del que encomia su obra *Exposition du système du monde*, y asimismo Lalande, que como sabemos su *Astronomía* había sido traducida por Daniel Filippidis en 1803, cf. el epígrafe Ὁ κύκλος τοῦ Καταρτζῆ. Ἐκδόσεις-μεταφράσεις, en Kumarianú-Drulia-Layton, *Τὸ ἑλληνικὸ βιβλίον...* op. cit., pp. 168-170.

fanariotas y su círculo, dadas sus condiciones sociales y su vida cosmopolita⁴⁵⁸ solía educarse en Europa o mediante los libros europeos, siendo ellos los introductores de las nuevas tendencias en el helenismo, tanto por medio de su labor traductora⁴⁵⁹ y su creación original, como gracias a las tertulias organizadas en sus domicilios.

Por tanto tenemos en Jristópulos una previa formación en la patrística⁴⁶⁰ y filología bizantina⁴⁶¹ a las que se suma un incipiente saber científico así como el conocimiento greco-latino desde la metodología occidental. Ciertamente, serán muchos los contrastes y oposiciones que encontremos entre los eruditos griegos durante el periodo que abarca desde finales del siglo XVIII a mediados del XIX, pues deberán plantear un equilibrio entre la educación clásica, esto es, la *paideia*, y la asimilación de los logros de Occidente para llegar al cultivo del espíritu

⁴⁵⁸ Los fanariotas se erigen en la clase dirigente y administrativa del Imperio otomano, son miembros de su engranaje gubernamental pues, en su apertura hacia unas estructuras estatales más modernas y acordes con la Europa occidental necesitaba de funcionarios que dominaran las lenguas y el pensamiento occidentales. Por ello, dada su situación junto al soberano turco, se enfrentaban de diferente modo e incluso veían desde un prisma distinto al del maestro, el comerciante o el clérigo, los problemas de la nación y su propia participación en la vida social de la patria.

⁴⁵⁹ A modo ilustrativo referir que dentro del círculo de Jristópulos, Filippidis edita, entre otras, la *Lógica* de Condillac en 1801 y la *Astronomía* de Laland en 1803, *vid.* la nota 457.

⁴⁶⁰ Ya en la madurez elabora un breve estudio sobre la religión griega antigua que bajo el título *Θρησκεία καὶ μυστήρια Ἑλλήνων*, se publica en el libro *Ἑλληνικὰ ἀρχαιολογήματα τοῦ Ἄρχοντος Μεγάλου Λογοθέτου κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου. Δαπάνη τοῦ φιλοκάλου καὶ φιλομούσου κυρίου Τρ. Μπ., Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς Ἐφημερίδος τοῦ Λαοῦ (Παρὰ τὴν ὁδὸν Καλαμιώτου, ἀνωτέρω τῆς Καπνικαρέας, ἀριθ. 134) 1853, pp. 99-106.*

⁴⁶¹ La mayoría de los profesores son puristas y fieles a la erudición clásica como es el caso de Lambros Fotiadis, considerado por los estudiosos el primer profesor de lengua griega de Jristópulos, adepto a la lengua arcaizante.

crítico que les proporcione su propio método⁴⁶². A la dificultad de asimilar lo que para Europa empezaba a ser pasado se añaden los problemas inherentes a la construcción de la nación ya que con el incipiente despertar de la conciencia histórica se hará necesaria una base capaz de ofrecer los modelos ideales para el presente, determinando de este modo el posicionamiento que ha de tomar el nuevo helenismo a la hora de juzgar el pasado. Pues lo cierto es que muchos de estos griegos, ahora ortodoxos cristianos, no se sentían tan directamente unidos a la Antigüedad griega tal como la entendían los occidentales⁴⁶³ sino más bien a su periodo medieval, a Bizancio, siendo su gran sueño la liberación de Constantinopla, que reconocían como único centro nacional, y concediendo mayor credibilidad a la lengua y a las tradiciones populares⁴⁶⁴. Entre los que siguen esta corriente que ciertamente no tiene una ideología o programa totalmente unitario, se encuentra Katartsís y su círculo que influyó sobremanera en nuestro autor⁴⁶⁵. Esto es fácilmente observable en su primer libro editado, una gramática de la lengua griega moderna que se imprime junto a una obra de teatro con la que intenta

⁴⁶² Vid. A. Anguelu, *Πλάτωνος τύχαι. Ἡ λόγια παράδοση στὴν Τουρκοκρατία*, Atenas, 1985², pp. 91 y ss.

⁴⁶³ Koráis y su círculo está mayormente influenciado por el pensamiento europeo y de ahí su tratamiento de los escritores clásicos y sus teorías, vid. *Προλεγόμενα στοὺς ἀρχαίους...* op. cit.

⁴⁶⁴ Interesante es el testimonio que nos ofrece sobre Jristópulos el diplomático francés Marcellus en su libro *Chants populaires de la Grèce moderne*, París, 1860: “*Amante de la antigua poesía y conocedor de la mitología clásica, no tenía en menor estima a la Musa popular. Esta poesía, me decía, ha logrado resistir y mantenerse en los años de nuestra larga esclavitud [...] Lea nuestras canciones populares y comprobará que nuestra lengua actual, ha mantenido en gran medida las virtudes de la antigua, mas no olvide tampoco que presenta diferencias, pues también nosotros nos vimos obligados a ceder al peso de los siglos*”, ref. en Y. Valetas, *Ἄπαντα*, op. cit., pp. 5-6.

⁴⁶⁵ Jristópulos cursó en la Academia de Bucarest en los años que enseñaba Konstantás, además coincide posteriormente en la corte de Murusis con Daniel Filippidis y era gran amigo de Psalidas, con el que mantiene correspondencia, al igual que de Vilarás.

sostener sus teorías lingüísticas, tal como nos revela el propio autor en la nota a los lectores con la que comienza su *Gramática*⁴⁶⁶:

En diciembre del pasado año mientras escribía el drama de héroes, como me di cuenta al revisar ya el final del drama que lo escrito en primer lugar era totalmente diferente a lo postrero, tanto en cuanto a la declinación, como a la sintaxis y la entonación, esboqué esta gramática y según la misma, aunque no con total exactitud, corregí en parte el poema...

No debemos obviar que en el momento que compone estos textos la actividad profesional que desarrollaba era la de pedagogo así pues, los problemas ideológicos que empiezan a desarrollarse en ese entonces encuentran una relación directa entre la enseñanza como vía de “iluminismo” del pueblo y la lengua.

Este poeta de la corte, pues podríamos denominarlo así ya que su creación literaria está íntimamente relacionada con los círculos principescos en los que prestaba sus servicios⁴⁶⁷, fue instigado en 1804 por el príncipe A. Murusis a que teatralizara el argumento de la *Iliada*. Es muy probable que fuera en aquel entonces cuando Jristópulos intentaba trasladar el texto homérico a la lengua

⁴⁶⁶ Cf. Atanasios Jristópulos, Γραμματική τῆς αἰολοδωρικῆς, ἥτοι τῆς ὀμιλουμένης τωρινῆς τῶν Ἑλλήνων γλώσσας, Ἐν Βιέννῃ, παρὰ Ἰωάννα Σχραύμβλ 1805, p. α', ahora también en la edición de Y. Andriomenos, *Ποιήματα*, *op. cit.*, p. 497.

⁴⁶⁷ No sólo dan muestra de ello los diversos himnos dedicados a sus protectores, *cf.* cap. V del tratado de N. Camariano, *Athanasios...*, *op. cit.*, pp. 203-218, sino asimismo los muchos estudios, trabajos y poemas que fueron inspirados en sus círculos.

popular siguiendo un esquema rítmico⁴⁶⁸, y puede ser que este príncipe de ideas ilustradas, modernista en sus concepciones sobre la lengua y la educación, emocionado por las lecturas que seguramente se daban en sus reuniones, deseara asimismo llevar a la escena un espectáculo más acorde con su tradición, pues es sabido que en esta ciudad las representaciones teatrales en manos de compañías extranjeras tenían un repertorio principalmente italo-francés.

Al aceptar Jristópulos esta encomendación se enfrenta a un hecho que tendrá gran relieve en la historia de la literatura neohelénica como es el ser el primer escritor de época moderna que se afana en utilizar los esquemas dramáticos para su creación. En efecto, se sabe que si bien este género había ido introduciéndose paulatinamente por los fanariotas de la época⁴⁶⁹, lo cierto es que hasta el momento sólo se habían hecho traducciones y adaptaciones de obras europeas que normalmente servían para la lectura individual o colectiva⁴⁷⁰. Pero además, no sólo introduce un género novedoso y una temática que entonces empieza a ser centro de discusiones, a saber, la tradición clásica desde la

⁴⁶⁸ Cuando se edita la traducción del primer canto de la *Iliada*, hace referencia en el prólogo a esta primera vez: “*En mi juventud intenté traducir a Homero en versos rimados mas, tras grandes esfuerzos, no me fue posible traducirlo según mi deseo sin rellenos innecesarios*”, cf. *Ἑλληνικά ἀρχαιολογήματα...* op. cit., p. 114, y ahora también en Y. Andriomenos, *Ποιήματα*, op. cit., p. 417.

⁴⁶⁹ La tradición teatral medieval, es decir el teatro creto-heptanesiota y el del Egeo, no encuentra continuidad en la escuela fanariota sino que los intelectuales griegos de la diáspora, influenciados por las corrientes europeas, entran en contacto con la dramaturgia clasicista de la época, esto es, las tragedias de Alfieri, Metastasio, Voltaire, etc., donde se enfatiza la moral social y los deberes del ciudadano, se critican las tiranías y se promueve la libertad, creyendo que la traducción de algunas de estas obras al griego será una verdadera ayuda al iluminismo del pueblo, al percatarse de las dimensiones ideológicas y didácticas de este teatro que puede servir de gran ayuda para el subyugado pueblo griego.

⁴⁷⁰ Sobre el tema existe una amplia bibliografía que puede consultarse en D. Spazis, *Ο Διαφωτισμός...* op. cit., p. 69 y ss.

concepción neohelénica, sino asimismo debe decidir en qué lengua ha de plasmar su texto, sabedor de que el teatro es en sí uno de los géneros de mayor alcance social, y de que la lengua neohelénica aún no se ha establecido del todo como vehículo literario y la lengua hablada del momento cuenta con una amplia gama de dialectos.

Tras superar las dificultades inherentes a esta empresa, finalmente el poeta edita su *Drama Heroico* en una lengua cercana al demótico acompañándolo de una *Gramática de la Lengua eolico-dórica*⁴⁷¹ en la que pretende sistematizar sus propuestas lingüísticas, siendo asimismo la primera gramática para la lengua hablada que se publica⁴⁷², pues a excepción del pequeño tratado de su amigo Vilarás⁴⁷³, se tendrá que esperar casi un siglo para que aparezcan los estudios de Filintas, Tsartsanos, Triantafillidis⁴⁷⁴. Con su primera obra editada pues, nuestro escritor se convierte en pionero tanto del teatro neohelénico como de la lingüística

⁴⁷¹ Esta primera edición aparecida en Viena el año 1805 contiene la *Gramática* y su drama bajo el título, *Δράμα ήρωϊκόν εις την αιολοδορικην διάλεκτον*, el cual tiene una paginación separada, *vid.* Atanasios Jristópulos, *Γραμματική της αιολοδορικης... op. cit.*

⁴⁷² Como habíamos referido, una propuesta de gramática de la lengua demótica había sido compuesta ya en los primeros años del s. XVI por N. Sofianós, aunque llegó a la imprenta mucho después de la realizada por Jristópulos, *cf.* nota 428.

⁴⁷³ Este poeta, uno de los demoticistas más radicales, en su libro editado el año 1814 en Corfú bajo la denominación de *Ρομηκη Γλωσα*, (Atenas, 1979) propone una simplificación de la ortografía tradicional así como la eliminación de los acentos y los espíritus, *cf.* E.I. Mosjonás, *Βηλαρᾶς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ. ἄ., Ἡ δημοτικιστικὴ ἀντίθεση στήν Κοραϊκὴ «μέση ὁδὸς»*, Atenas, 1981, pp. ογ' -οδ', 127 y ss.

⁴⁷⁴ I. García Gálvez, *El problema de la lengua griega... op. cit.*, sobre nuestro autor en concreto pp. 214-247.

moderna, ejerciendo una fuerte influencia no sólo entre los griegos sino asimismo entre los literatos y filólogos balcánicos⁴⁷⁵.

En su gramática Jristópulos recrea una nueva teoría sobre el origen de la lengua popular, haciéndola proceder de la mezcla de los dialectos eólico y dórico para demostrar que, en contra de lo que piensan los europeos y muchos de los griegos⁴⁷⁶, la lengua demótica no es una lengua nueva. Completa su tratado con cuestiones gramaticales y sintácticas, acorde con el fin didáctico-pedagógico de su composición⁴⁷⁷.

En la obra teatral se observa fácilmente que el autor siguiendo el conocido tema de la *Iliada* de Homero pretende a su vez fomentar los sentimientos patrióticos de sus conciudadanos griegos, lo que sin duda consigue a través de sus muchas representaciones. En los versos del drama reina el espíritu nacionalista y una evidente intención política.

⁴⁷⁵ Una extensa relación de estas influencias en N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 96 y ss. Sobre la traducción del drama a la lengua rumana, *ibidem*, pp. 148-156. Sus teorías lingüísticas se harán eco en otros países europeos, como muestra la traducción que se hizo al inglés o asimismo el hecho de que la conocieran Frederick Wolf, Carl Iken, W. Martin-Leake, entre otros.

⁴⁷⁶ No se ha de olvidar que en 1804 edita Koráis los *Etiopes* de Eliodoro, con lo cual estalla ya de forma patente el problema de la lengua griega, que se reflejará posteriormente en los periódicos de la diáspora *Ἐομῆς ὁ Λόγιος* y *Καλλιόπη*.

⁴⁷⁷ Esta gramática tuvo una gran divulgación en su momento, tanto editada como manuscrita, llegando a ser traducida al inglés, *cf.* N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 99-102.

Lo cierto es que el problema de la lengua será un tema que ocupe durante toda su vida a Jristópulos⁴⁷⁸ y así, en su producción poética a la cual se dedicará en los años que permanecerá en Constantinopla, se afana por buscar una lengua poética común a todos los griegos, un órgano lírico panhelénico⁴⁷⁹. La poesía lírica pasaba por una crisis creativa y el siglo XVIII tanto en Europa como por supuesto en Grecia⁴⁸⁰ se caracteriza por una falta de inspiración y de ahí que en el entorno en el que Jristópulos compone sus versos, un entorno urbano donde estaban de moda las antologías de pequeños poemitas cantados⁴⁸¹, sus versos amorosos y báquicos encuentran gran aceptación, la cual se hará extensible a muchos otros países europeos⁴⁸², y reaviva de esta forma la tradición poética cretense abriendo al tiempo el camino de un Solomós, un Vilarás, etc⁴⁸³. Ya sus contemporáneos le dieron el apelativo de “nuevo Anacreonte” pues, si bien no cabe duda que el poeta

⁴⁷⁸ Ya en su vejez reelabora las ideas expuestas en su *Gramática* de 1805, teoría que se edita en *Ελληνικά ἀρχαιολογήματα...* *op. cit.*, pp. 25-92, y que como afirma su biógrafo Koritsás “rectificó casi por completo el breve plan de la antigua edición de la gramática, fijándose más en lo filológico que en lo gramatical”, *cf.* Valetas, *Άπαντα...* *op. cit.*, p. 93.

⁴⁷⁹ Para una relación de la práctica poética con sus ideas lingüísticas y gramaticales *vid.* G. Andriomenos-J. Karantsi, “The function of the dialectal verbs in *Lyrical* of Athanassios Christopoulos”, *Παρνασσός* 40 (1998), pp. 344-346.

⁴⁸⁰ Para una rápida visión sobre la problemática griega *vid.* A. Katsiyianni, “Πορεία προς τη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης στην Ελλάδα: Μεταφράσεις έμμετρων (ή πεζοποιητικών) έργων σε πεζό κατά τον 19^ο αι.” en AA.VV., *Μνήμη Γ.Π. Σαββίδη. Θέματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά*, Atenas, 2001, pp. 165-186.

⁴⁸¹ *Vid.* A. Frantsi, *Μισμαγιά...* *op. cit.*

⁴⁸² Sus poemas líricos se traducen desde muy pronto a diversas lenguas europeas, *cf.* la bibliografía que aporta Valetas, *Άπαντα...* *op. cit.*, pp. 33 y ss., y asimismo Y. Andriomenos, *Ποιήματα...* *op. cit.*, pp. 519 y ss.

⁴⁸³ *Cf.* Valetas, *ibidem*, p. 7-8.

de Teos experimenta un renacer dentro del panorama literario tanto extranjero⁴⁸⁴ como local⁴⁸⁵, lo cierto es que Jristópulos, principalmente influenciado por las anacreónticas bizantinas, supo darle una nueva visión y un elemento completamente neohelénico.

Estos poemitas compuestos por Jristópulos circularon ampliamente de forma manuscrita, muchos de ellos incluso musicalizados, para quedar impresos desde 1811⁴⁸⁶. En esta primera edición en la que no parece haber participado

⁴⁸⁴ Sus odas comienzan nuevamente a editarse e imitarse en Occidente, y así en el caso de España tenemos las traducciones de José y Bernabé Canga Argüelles en 1795 y de J. del Castillo y Ayensa en 1832, asimismo sus versos inspiran a grandes nombres de las letras como Voltaire, Goethe y Guarini. No cabe duda que también obedece a este interés la tesis que defendiera en 1878 A. Rubió i Lluch, *Estudio crítico-biográfico sobre Anacreonte y la colección anacreóntica y su influencia en la literatura antigua y moderna*, Barcelona, 1879, a quien debemos la primera traducción de una oda de nuestro autor en español.

⁴⁸⁵ Konstantinos Ipsilantis traduce al italiano los versos anacreónticos; Ioannis Sambelios, más conocido sin duda por sus tragedias, publica el año 1817 en Corfú un volumen de poesías anacreónticas, cf. F.D. Bubulidu, “Αἱ ὑπὸ τῶν ἑπτανησιῶν νεοελληνικαὶ μεταφράσεις κλασσικῶν συγγραφέων”, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 14 (1963-64), pp. 499-502, versión electrónica del artículo en www.nlg.gr/epet.

⁴⁸⁶ En la nota a los lectores que escriben sus editores Ioannis Kontumas y Drosos Nikolau, se nos informa de la gran fama de la que disfrutaban: “*Las Poesías Líricas del muy noble Caminar señor Atanasios Jristópulos, las cuales son ampliamente conocidas en toda Constantinopla [...]. Viendo nosotros que por todos con gran anhelo son solicitadas, y ¡las copian con avidez! queriendo contribuir a su deseo, y además dispuestos a hacerlas conocidas a los demás griegos, las editamos por cuenta propia*”, cf. *Λυρικά τοῦ Εὐγ. Ἀρχ. Καμηνάρη. Κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου*, 1811, ahora también en Y. Andriomenos, *Ποιήματα*, op. cit., p. 83.

nuestro autor⁴⁸⁷, además de los poemas amorosos y báquicos⁴⁸⁸ cabe destacar el extenso poema épico dedicado a Iakovakis Ritsos y sobre todo el poema dialogado *Όνειρος* con el que comienza el libro así como el breve tratado de versificación con el que concluye la edición.

Nuevamente encontramos dos textos en los que Jristópulos se ocupa específicamente de la lengua neohelénica y de su adaptación literaria. En el primero, *Sueño*⁴⁸⁹ (pp. 7-29), a través de una especie de diálogo teatral⁴⁹⁰ nos expone sus ideas sobre la lengua neohelénica y la ortografía, siendo remodelado y

⁴⁸⁷ En efecto, Jristópulos no compone sus poesías en un principio para ser editadas, sino para el entorno festivo y tertuliano en el que se encontraba el autor durante su estancia en Constantinopla, más bien como diversión y pasatiempo, como refiere su biógrafo Koritsás, *cf.* Valetas, *Άπαντα... op. cit.*, p. 88. Así en una carta escrita a su amigo Psalidás (10-11-1811) nuestro autor explica que “*canciones así tenía muchas. Me las perdieron los míos tirándolas aquí y allá. Y estas son las que han quedado, las hice sólo para mostrar la armonía de la lengua y esas cosas [...] Mis Poesías Líricas estaban todas escritas de forma simple [...], pero me las editaron para trasquilarlas, como ves*”, *ibidem*, pp. 587 y ss. A partir de 1815 deja de escribir este tipo de poesía.

⁴⁸⁸ La abundante mitología de estos versos es toda ella explicada en notas por Stéfanos Kanelos, y así lo expresa en su nota a los lectores: “*La mitología es la mayor gracia y encanto de la poética; si esta faltara, la poesía perdería toda su fascinación, por eso los poetas la mezclan en sus poemas con sumo cuidado, como también ha hecho nuestro escritor. Sin embargo, como la gran mayoría no tiene idea de mitología, no podrán sentir la gran dulzura de estos versos líricos, por ello he compuesto estas breves notas mitológicas. Para bien o para mal, sea como fuere, ahí están*”, *cf.* *Λυρικά του Έγγ. Άρχ. Καμηνάρη κυρίου Άθανασίου Χριστοπούλου*, 1811, p. 31, y en Y. Andriomenos, *Ποιήματα... op. cit.*, p. 96.

⁴⁸⁹ Las opiniones en cuanto a la paternidad de este escrito están divididas, *cf.* N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 102-106, así como el posterior artículo de E. Tsantsánoglu, “*Το πορτρέτο του Αθανάσιου Χριστόπουλου στην έκδοση των Λυρικών του 1833 και η πατρότητα του «Όνειρου»*” en *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Tesalónica, 1994, pp. 243-255. *Vid.* el texto en Y. Andriomenos, *Ποιήματα... op. cit.*, pp. 85-95.

⁴⁹⁰ No se puede hablar de género teatral pues si bien existen algunos elementos dramáticos, lo cierto es que la falta de argumento y acción lo convierten en un texto en prosa con una fuerte expresividad a la hora de exponer las ideas lingüísticas, *cf.* Grammatás, *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό διαφωτισμό*, Atenas, 1991, pp. 41-59

aumentado en la edición de 1833⁴⁹¹. En el segundo, *Στιχουργική*⁴⁹² (pp. 210-226), expone una relación de versos y metros todo ello ejemplificado con estrofas de sus poemas líricos y algunos versos ideados *ex profeso*⁴⁹³.

Pero no serán los únicos estudios que sobre la lengua griega realice, pues en el círculo de los Murusis donde tantos diplomáticos y eruditos europeos se daban cita, al suscitarse en sus encuentros el problema de la pronunciación del griego antiguo y queriendo el propio Murusis tener una idea clara de los hechos, manda a Jristópulos escribir un estudio en el que explicara el fenómeno, cuya teoría resulta totalmente contraria a la de Erasmus y sus seguidores⁴⁹⁴; por otra parte, dedicó gran esfuerzo y tiempo a realizar un diccionario en lengua popular del cual nos cuenta su biógrafo que, siguiendo el

⁴⁹¹ A partir de la edición de 1811 se editó este mismo texto en otras ocho ocasiones, siendo la novena la edición parisina de 1833 en la que el propio autor revisa la obra y en la que se puede observar que el *Sueño* es aumentado, apareciendo una parte sobre la ortografía que no tenía la primera edición.

⁴⁹² Este pequeño tratadito de versificación circuló ampliamente, siendo reeditado en las diversas ediciones de sus poesías y en otras antologías.

⁴⁹³ Parece ser que no fue la única vez que se dedicó a estudiar sobre el tema. Se tiene conocimiento de un tratado sobre la poética de los griegos clásicos que se ha perdido, y del que nos informa su biógrafo: “*Encontrándose en la propia corte de Murusis, compuso también un tratado muy completo sobre la poética de los tiempos antiguos, tal como consideraban la poesía los antiguos creadores y escritores griegos. En él hablaba ampliamente sobre sus comienzos y los primeros escritores que la componían. Comprendía asimismo lo relacionado con el estilo, preeminencia y normas que requerían su grandeza*”, cf. Valetas, *Άπαντα... op. cit.*, p. 88. Según Valetas este tratadito sería una parte o un resumen del susodicho estudio perdido, p. 609.

⁴⁹⁴ A este estudio se hace referencia en la biografía de Koritsás cuando informa de que “*compuso sobre este tema [la auténtica pronunciación de la antigua lengua de los griegos] un interesantísimo tratado, donde demostraba de modo indiscutible y con hechos, que los antiguos griegos, una vez empezaron a vivir en comunidad tal como en tiempos de Alejandro Magno, pronunciaban las vocales idéntica e igualmente a como las pronuncian sus descendientes hoy día*”, cf. Valetas, *Άπαντα... op. cit.*, p. 92. Una posterior reelaboración y resumen hecho por el autor se edita bajo el epígrafe «Γράμματα Ελλήνων» en el libro *Έλληνικά ἀρχαιολογήματα... op. cit.*, pp. 11-24.

modo y metodología de la obra de Enrique Stéfano, llegó hasta la quinta letra del alfabeto⁴⁹⁵.

Dentro de la producción de Jristópulos gran relevancia muestran sus traducciones a las que en diferentes periodos de su vida se encomienda y con las que aspira, utilizando una lengua popular, revivir a los clásicos⁴⁹⁶. Ya hemos referido que en su juventud intenta traducir la *Iliada* homérica al griego moderno y en verso rimado pero por no conseguir el resultado esperado, abandona su propósito⁴⁹⁷. Retoma nuevamente dicha labor ya en la vejez, en torno a 1844, y utilizando en esta ocasión el verso decapentasilabo pero en rima libre a imitación según afirma el propio autor de los versos trocaicos de Esquilo⁴⁹⁸, logra traducir el primer canto de la *Iliada*. Asimismo traduce algunas odas de Safo⁴⁹⁹, fragmentos

⁴⁹⁵ Este trabajo se ha perdido aunque, además de los datos referidos por su biógrafo, el propio Jristópulos en el epílogo de su *Gramática* de 1805 nos habla de este propósito suyo de hacer un diccionario: “yo del mismo modo intentaré escribir un léxico metódico, normativo, ilustrativo y conciso pero completo, dentro de lo posible”. Cf. A. Jristópulos, *Γραμματική... op. cit.*, pp. 164-165.

⁴⁹⁶ Revelador sin duda es el título con el que se editó a mediados del XIX un libro en el que se recogían sus estudios, poemas y traducciones relacionados con la Grecia antigua, la ya referida edición póstuma de *Ἑλληνικὰ ἀρχαιολογήματα*.

⁴⁹⁷ Esta traducción en decapentasilabo no se nos ha conservado.

⁴⁹⁸ En su Prólogo a esta traducción de la *Iliada* Jristópulos nos explica que decide usar verso libre porque quiere imitar a los antiguos, y que son testigo de sus palabras no sólo las propias obras de éstos sino asimismo los himnos eclesiásticos, cf. *Ἑλληνικὰ ἀρχαιολογήματα... op. cit.*, pp. 107-109, y asimismo en Y. Andriomenos, *Ποιήματα... op. cit.*, pp. 417-418. Sobre la problemática en cuanto a la traducción poética vid. A. Katsiyianni, “Πορεία προς τη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης...”, *art. cit.*

⁴⁹⁹ Cf. V. Rotolo, “A. Christopulos traduttore di Omero e Saffo”, *Miscellanea Neograeca. Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci* (Palermo 17-19/5/1975), Palermo, 1976 [Atti della Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo. Supplemento n° 8], pp. 165-180.

de Heródoto⁵⁰⁰, algunos fragmentos de Sexto Empírico⁵⁰¹ y hace una revisión crítica del corpus hipocrático⁵⁰².

3. *Ανάλιςις δε Δράμα Ηρωϊκόν.*

La obra sobre la que versará nuestro estudio es escrita por Atanasios Jristópulos en Iasi a finales de 1804 y sale editada ya a principios de 1805, en Viena, junto con su *Gramática* de griego moderno. La intitula el autor *Δράμα ηρωϊκόν εις την αιολοδωρικην διάλεκτον* y aparece con una paginación separada (pp. 1-84) dentro de este tratado. Posteriormente se reeditará junto con sus

⁵⁰⁰ En la biografía de Koritsás se nos refiere que “cuando estaba en Corfú, supo que el allí conocido Musioxidis había vertido al italiano las Musas de Heródoto; e imitando su ejemplo, quiso también él traducir al padre de la historiografía en la lengua griega actual. Una vez tradujo las dos primeras Musas, lo abandonó”, cf. Valetas, *Άπαντα...* op. cit., p. 151.

⁵⁰¹ Su amplio conocimiento de la filosofía antigua queda patente no sólo en su trabajo sobre el escepticismo que se incluye en *Έλληνικὰ άρχαιολογήματα...* op. cit., pp. 207-221, aunque había salido ya en sus poesías líricas de 1833, sino asimismo en su perdido estudio sobre el vacío, *Διατριβή περί κενού και της άτομικής αίρέσεως κατά Δημόκριτον και τους άρχαίους φιλοσόφους* e incluso en sus tratados legislativos, cf. M. Mitsu, “Η αριστοτελική παράδοση στα πολιτικά δοκίμια του Αθανάσιου Χριστόπουλου”, *Ο Πολίτης* (17-1-1997), pp. 31-34, y de la misma “Τα Πολιτικά Σοφίσματα του Αθανασίου Χριστόπουλου: Από τον Μακιαβέλλι στην αρχαία σοφιστική”, J.L. Karáoglu (ed.), *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης*, Tesalónica, 1998, pp. 137-147.

⁵⁰² El trabajo *Περί γνησίων και νόθων συγγραμμάτων του Ίπποκράτους* se ha perdido, pero nos refiere su biógrafo que “aún en la flor de la vida, habiendo ya sido compuesto en lengua griega, llegó a sus manos el corpus hipocrático [...] no todo era de principio a fin genuino de aquel corpus [...] Dándose cuenta de ello Jristópulos, crítico y especialista en la ciencia de Hipócrates, se dispuso unos doce años antes de su muerte, a discernir qué era lo auténtico del voluminoso libro atribuido a Hipócrates, y qué era ambiguo o espúreo”, cf. Valetas, *Άπαντα...* op. cit., pp. 149-150.

Poesías Líricas e incluso ya después de su muerte como obra autónoma⁵⁰³. A lo largo de los años el drama ha recibido diferentes denominaciones: en diversas partes de su biografía aparece como ἥρωϊκόν δράμα τοῦ Ἀχιλλέως o bien como τοῦ ἥρωος Ἀχιλλέως τὸ δράμα, asimismo como Ἦρωες lo designa al comienzo de exponer el argumento y en la nota a los lectores con que comienza el libro el propio poeta lo denomina Ἦρώων τὸ δράμα. Posteriormente, en la edición de Zante de 1880 se intitula Ἀχιλλεύς, título con el que se la conocerá principalmente en su puesta en escena y ya en general durante todo el siglo XX, habiendo sido no obstante anunciado como Ὁ Θάνατος τοῦ Πατρόκλου en la representación acaecida en Bucarest en 1819⁵⁰⁴. En las publicaciones de Volos de finales del s. XIX se vuelve a dar una combinación de las dos denominaciones y así se intitula Δράμα ἥρωϊκόν Ὁ Ἀχιλλεύς.

El escritor ha utilizado para su creación la denominación de drama⁵⁰⁵, un término que hasta entonces no era el más utilizado para este género dramático, a juzgar por la dramaturgia griega anterior donde la denominación de tragedia aparece en la mayoría de las piezas creto-heptanesiotas y asimismo en la generalidad de las traducciones de obras europeas de Racine, Voltaire y Alfieri. Si bien, se puede constatar que en los años preliminares a la composición de la obra por nuestro autor nos encontramos en dos libretos de Metastasio con el subtítulo Ὅπερα ἤτοι Δράμα ἥρωϊκόν como es el caso del *Δημοφόντης* (1794) y *Θεμι-*

⁵⁰³ Sobre las ediciones de la obra en los siglos XIX y XX *vid.* el apéndice en la página 268.

⁵⁰⁴ Para las diferentes representaciones de la primera mitad del siglo XIX *cf.* el apéndice del capítulo II, en la página 122 y ss.

⁵⁰⁵ *Vid.* W. Puchner, “Δραματική και σκηνική ορολογία στο ελληνικό θέατρο πριν το 1821” en su libro *Ο μίτος της Αριάδνης... op. cit.*, pp. 206-219.

στοκλής (1796). Asimismo el subtítulo de drama aparece en la traducción que de su *Olimpia* hiciera Rigas, editada en 1797, y en el *Αχιλλεύς εν Σκύρω* (1794), además de en los libretos de Willibald Gluck, *Ορφεύς και Ευρυδίκη* (1796) en traducción de Y. Sakellarios y de A. von Kotzebue *Οι Κόρσαι* (1801) traducido por K. Kokkinakis⁵⁰⁶.

La obra no comienza con el acostumbrado catálogo de los personajes que van a intervenir, sino que éstos se insertan al principio de cada uno de los actos en los que intervienen. No obstante, tras el título se detiene el autor en exponernos a lo largo de dos páginas el argumento de la pieza, influencia clara de la dramaturgia clásica. A continuación se especifica el lugar donde se desarrolla la trama y luego se da ya comienzo a la primera escena, pues el autor no divide el drama en actos sino en cuatro largas σκηνές que hacen las funciones de estos, división asimismo poco habitual, ya que lo más frecuente eran las obras en tres y cinco actos. En cada una de estas partes a modo de actos que suman un total de 1.681 versos⁵⁰⁷, nos vamos encontrando con la llamada διπλή, señalada con el carácter arábigo del número tres, y que es utilizada por el poeta, según descripción explícita en una nota a pie de página⁵⁰⁸, tal como hacían los antiguos tragediógrafos y comediógrafos, para mostrar el momento en el que debían entrar nuevos personajes a escena o también cuando el actor había de practicar un breve

⁵⁰⁶ Cf. Y. Ladoyiannis, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου... op. cit.*, pp. 63-65.

⁵⁰⁷ El primer acto es el más extenso con 663 versos; el segundo se compone de 358, mientras que el tercero, el más breve, tiene 260; el cuarto y último contiene 400 versos.

⁵⁰⁸ Cf. A. Jristópulos, *Δράμα ήρωϊκόν. Είς την Αίολοδορικὴν Διάλεκτον*, p. 13, dentro de la edición de *Γραμματικὴ τῆς αἰολοδορικῆς... op. cit.*

silencio. En las ediciones posteriores bien se señala con el símbolo del párrafo bien se omite. En la obra no aparece ningún otro tipo de acotación o licencia teatral, y ello da clara muestra de la falta de práctica del autor en este género, además de ser su primera experiencia literaria, pero dado que en el momento en que esta tragedia aparece no existía en territorio griego ni en las comunidades de la diáspora creación de piezas originales ni siquiera representaciones de teatro vernáculo, esta obra primeriza de Jristópulos, si bien no posee grandes virtudes literarias, se convirtió inmediatamente en un hito dentro de la historia de la literatura neohelénica y específicamente del teatro, siendo además la primera obra teatral neohelénica posterior al s. XVII en imprimirse. Circuló ampliamente tanto en forma impresa como manuscrita⁵⁰⁹ y más importante aún, se representó en diversas ocasiones, en las hegemonías danubianas de principios del s. XIX siendo incluso la obra que inaugura la reaparición del teatro en lengua griega y estimula en otros autores la escritura y la práctica teatrales⁵¹⁰, y en los teatros griegos durante los años posteriores a las luchas de liberación.

La inclinación de Jristópulos por este género en sus primeros pasos dentro de la creación literaria, no es una decisión propia sino más bien la incidencia de

⁵⁰⁹ Una de estas copias se ha conservado entre los manuscritos de la biblioteca de A. Kolivás, cuya descripción aparece en el artículo de Sp. P. Lambros, “Κατάλογος τῶν κωδίκων τῶν ἐν Ἀθήναις βιβλιοθηκῶν πλὴν τῆς Ἐθνικῆς. Γ' Κώδικες τῆς Βιβλιοθήκης Ἀλεξίου Κολουβά”, *Νέος Ἑλληνομνημῶν* 14 (1917), p. 93.

⁵¹⁰ En el mismo año que se edita el drama de Jristópulos sale en Venecia el libro de Y.N. Sutsos *Ποιήματὰ τινα δραματικά*, una especie de diálogos teatralizados; posteriormente se editarán en Viena las obras dramáticas de Nerulós *Ἀσπασία* (1813) y *Πολυζένη* (1814), época ésta en la que dan comienzo las representaciones en Odessa.

varias circunstancias. En primer lugar y sin duda el más decisivo, el que haya aceptado la sugerencia expresa de su protector Aléxandros Murusis a consecuencia, a su vez, de las ideas ilustradas y progresistas propias del círculo áulico de dicho príncipe, donde es muy probable que las lecturas así como las representaciones de obras europeas hubieran llevado a una familiarización con el género, incitando en Murusis el deseo de ver representado un drama de tema clásico pero en lengua griega, compuesto *ex profeso* para los griegos, pues si bien en Europa el acercamiento a la mitología y cultura clásicas griegas tenía como fin primordial la mejora de su propia literatura, en Grecia estará siempre unido a los ideales literarios y lingüísticos al igual que a los ideales culturales, históricos y tradicionales de la Nación.

Por otro lado, la vasta formación y el gran dominio de Jristópulos en cuanto a la literatura griega (además de que en aquellos tiempos es probable que estuviera dedicado a la traducción de la *Iliada*), su trabajo como profesor amén de las influencias ejercidas en él por el movimiento ilustrado, le predisponen a elegir una obra que fuera útil a la ética de la sociedad y susceptible de tomar un color patriótico y político, para lo cual era idónea la *Iliada*, obra que tanto entonces como desde antiguo se había relacionado con la práctica dramática⁵¹¹, además de

⁵¹¹ Se puede observar la relación que guarda la *Iliada* con la tragedia griega a juzgar por las obras conservadas de los dramaturgos áticos inspiradas en los temas del ciclo troyano: 1 de Esquilo, 3 de Sófocles, 6 de Eurípides, además de su drama satírico de tema odiseico intitolado *Cíclope*. En palabras de P. Levi: “Homero ya es trágico, y en todos los aspectos, excepto en las convenciones teatrales, Homero es, ya en el primer libro de la *Iliada*, el mayor dramaturgo trágico”, cf. “Teatro griego” en J. Boardman-J. Griffin-O. Murray (eds.), *Historia Oxford del Mundo Clásico. 1. Grecia*, Madrid, 1988, p. 182.

ser estudiada en los colegios y ser casi lectura básica para la mayoría, por lo que su tema y personajes serían familiares a gran parte del auditorio, hecho que permitiría una economía en el drama haciéndolo más asequible a la representación, máxime tratándose de un escritor, unos actores y un público inexpertos en estas prácticas.

Si bien la revitalización del género dramático en la Grecia del s. XIX se debe en gran medida a la influencia que el teatro europeo ejerce en el círculo de los eruditos griegos, principalmente fanariotas, quienes, conocedores de la “utilidad” de este género, se deciden a traducir las obras de la dramaturgia occidental y como ejercicio lector en sus inicios, se introduce de forma progresiva hasta llegar a familiarizarse con la práctica y escritura teatral⁵¹², también es cierto que la creación y representación de la obra de Jristópulos resulta ser el eslabón fundamental dentro de este renacer del género en la Grecia moderna, no sólo por encontrarnos ante la primera obra original vernácula que llega a los escenarios, sino también porque en ella se pueden constatar características pertinentes ciertamente pioneras en el devenir teatral helénico:

⁵¹² Entre los primeros textos de la dramaturgia occidental que se traducen al griego a partir de mediados del s. XVIII nos encontramos, entre otros, con las comedias de Molière y de Goldoni así como las tragedias de Metastasio. Sobre esta actividad traductora *vid.* lo expuesto en el capítulo I. 4 *La Grecia de la primera mitad del s. XIX*, en especial las notas 161, 162 y 163 donde aparece una amplia bibliografía en relación a estos autores y su aceptación e influencia en el territorio griego.

Jristópulos, aceptando la sugerencia de este príncipe, compone un drama inspirado en el tema de la guerra de Troya. Esto ciertamente no es original, pues son muchas las obras tanto de la dramaturgia europea como de la griega que se inspiran en él y así tenemos en época moderna algunos de los intermedios del teatro cretense o la tragedia de Petros Katsaítis *Ιφιγένεια* (1720). Pero lo que sí es inusitado hasta entonces es el hecho de que no se inspira en ninguna obra teatral europea sino que acude directamente a la fuente y, en este caso, a una fuente griega. Baste recordar pues que Katsaítis no debía conocer la historia mítica de Ifigenia de primera mano, lo cual se desprende no sólo por las formas que da a los nombres propios posiblemente influenciadas por el original del que se inspira, la tragedia homónima de Ludovico Dolce, sino más bien a juzgar por las declaraciones del poeta al final de su obra, pues en los cuatro primeros versos de la nota a los lectores⁵¹³ expone que “*todos cuantos habéis leído la Iliada de Homero habéis oído sobre la lucha que tuvo lugar en Troya y conocéis bien toda esta historia de Ifigenia que he hecho tragedia*”. Como es fácil observar no sólo no hace alusión a Eurípides sino que se desprende que tampoco había leído la *Iliada*, pues de lo contrario sabría que en ella no existía ninguna Ifigenia ni se relataba, claro está, su historia.

Asimismo nuestro autor, a través de las acciones ejemplares de estos héroes tan arraigados a su historia y cultura, parece querer fomentar los sentimientos patrióticos de los griegos sin duda con el fin de suscitar la agitación

⁵¹³ Cf. la edición crítica de E. Kriarás, *Κατσαίτης: Ίφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμός Πελοποννήσου...* op. cit., p. 117.

contra sus opresores, dando muestras así de su convencido amor patrio⁵¹⁴ y apareciendo ya de forma incipiente el tono antitiránico que el teatro europeo ostentaba en aquel momento y que, posteriormente se convertiría en un tema recurrente de la dramaturgia griega de estas primeras décadas decimonónicas.

Tomando la *Iliada* como base argumental de la obra, hecho igualmente innovador pues lo usual era dramatizar algún episodio relacionado con los personajes míticos de la obra y no la epopeya en sí, Jristópulos pone en tela de juicio la problemática que en aquellos momentos existía en relación con la visión que los propios griegos tenían de su pasado ancestral, la traducción y versión de los autores antiguos en el camino de la “iluminación” del pueblo y, por supuesto, íntimamente relacionado con ello, el problema de la lengua a utilizar. De ahí que, experimentando con este nuevo género nuestro escritor se encuentra al tiempo en la difícil situación de crear un vehículo lingüístico y poético adecuado, una lengua

⁵¹⁴ Como hemos referido anteriormente fue miembro de la Filikí Etairía, asociación que determinó la futura liberación de Grecia.

nacional, y es así que en un intento de sistematizar su elección se siente en la necesidad de escribir un tratado gramatical que a su vez le obliga a revisar su texto⁵¹⁵.

Es por ello que encontramos en su obra teatral un claro fin pedagógico, pues con ella pretende enseñar no sólo su propuesta de lengua nacional, de versificación, de escritura y práctica teatral, su visión de la Antigüedad, sino asimismo, sus ideas ético-morales y políticas. A través de ella podemos observar las discrepancias que caracterizan las acciones de la época para la revitalización de los clásicos, al tiempo que nos muestra cuán relacionados están los intentos de la Ilustración con las pretensiones del movimiento revolucionario griego.

En sus cuatro escenas los once personajes que sobre las tablas reviven los ideales de la Antigüedad escenifican primeramente la ira de Aquiles y sus consecuencias hasta llegar a un apoteósico fin donde tras la muerte de Patroclo, Agamenón y Aquiles se reconcilian. En sus versos, ideológicamente influenciados por el despotismo ilustrado, el autor se manifiesta sobre el pertinaz tema de la

⁵¹⁵ No obstante, no lo escribió en una lengua totalmente demótica pues según nos cuenta su biógrafo Koritsás la lengua del drama difiere en cuanto al léxico y al estilo de la de su restante producción poética debido a que “*este drama de Aquiles se escribió y representó durante la hegemonía de Aléxandros Murusis, cuya aristocracia si bien ilustre estaba, no obstante, acostumbrada a escribir en el llamado estilo macarrónico de Constantinopla y del Patriarcado, y no aceptaban de buen grado un estilo de habla simple y alejado del suyo propio (máxime proviniendo de un nuevo adscrito, y de menor categoría), por considerar este estilo simple una gran transgresión y fatal menoscabo a su propia forma de escritura. Así pues, teniendo conocimiento el escritor del drama del parecer de éstos, y para eludir la causa del escándalo, cedió a variar un poco el estilo de su lengua, suscribiéndose a los arraigados prejuicios de los honorables aristócratas de su señor*”, cf. Valetas, *Ἄπαντα...* op. cit., p. 123.

desavenencia entre los griegos, los males del totalitarismo, la justicia divina, la igualdad entre los hombres, etc.

Pasemos ahora a realizar el análisis de la obra de Jristópulos pero siempre teniendo en cuenta que el motivo central de este estudio es un acercamiento al tema mitológico en el teatro neohelénico y, en concreto, a la función de los héroes homéricos en la dramaturgia original de la primera mitad del siglo XIX. Es por ello que hemos desarrollado en los capítulos precedentes un esbozo del devenir teatral griego de la era moderna y asimismo un análisis de la obra y figura de Homero para que queden claras las condiciones y premisas desde las que afrontaremos el análisis de nuestro corpus.

Tal como hemos venido exponiendo, el teatro griego de principios del s. XIX no se inspirará en el teatro neohelénico ya existente, sino que tomará sus premisas e inspiración principalmente del entonces teatro europeo, el teatro de la Ilustración⁵¹⁶, apareciendo en las zonas donde su influencia y penetración eran mayormente posibles, esto es, en la diáspora, de ahí que las obras de nuestro estudio pertenezcan a regiones geográficamente alejadas del núcleo peninsular

⁵¹⁶ Los estudiosos coinciden en afirmar que el teatro europeo del XVIII es el primer teatro moderno de Europa, pues ya sus obras no recrean los conflictos de la colectividad siendo meramente esquemas comunes de comportamiento, pensamiento, etc. sino que el teatro dieciochesco se enfrenta por primera vez al hombre como ente individual, ahonda en su alma y sus circunstancias como ser unipersonal dentro de una sociedad. Esto mismo empieza a verse de forma incipiente en el teatro de la Grecia de principios del s. XIX, sin duda por las fórmulas de asimilación de los movimientos culturales y literarios experimentados en su admirada Europa, como dan clara muestra los diversos prólogos a las ediciones teatrales que realiza P. Lambanitsiotis.

heleno. Un cuantioso número de estas obras teatrales europeas estaban inspiradas en temas de la Antigüedad griega, en esa nueva moda por la helenicidad que se experimentaba a su vez en toda Europa, pero también es cierto que los griegos no habían pasado por un movimiento como el Renacimiento europeo y por otro lado, eran deudores de toda la tradición bizantina, peculiaridad distintiva que hemos abordado en el capítulo anterior al exponer de forma diacrónica la obra y figura de Homero en Europa y en Grecia con el fin de intentar dilucidar las diferentes concepciones y por tanto, funciones, entendimiento, etc., que constituiría para los propios griegos la poesía y mitología homéricas, pues no cabe duda que si bien ya eran consideradas dentro de la mentalidad helena como una creación literaria y por tanto fantástica, no obstante permanecían como “realidades” creíbles para el pueblo cual tradición. De hecho, será a principios de este siglo cuando los griegos comiencen a sentir la necesidad de traducir las obras de Homero –a diferencia de Europa que se acercó primeramente a los textos homéricos a través de traducciones y paráfrasis– siendo además nuestro autor uno de los primeros que se encomendará a esta labor, pues no hemos de olvidar que será en este momento cuando empiece a desarrollarse en Grecia su conciencia histórica, y si bien para los demás pueblos europeos de la Ilustración y el naciente Romanticismo, la idea de Nación se fundamenta en la diferencia entre “nosotros y los otros”. Para los griegos, cuya idea de Nación se desarrolla dentro del marco de la Ilustración griega, la base principalmente estriba en la relación entre “nosotros y los antiguos”⁵¹⁷.

⁵¹⁷ Cf. A. Kiriakidu-Néstoros, “Ένας ρομαντικός διαφωτισμός”, *Αρδήν* 27 (sept.-oct. 2000), versión electrónica del artículo en www.ardin.gr/html-txt/kuriakidou.htm

Por ello, si bien en un principio puede llamarnos la atención que como primera obra del teatro moderno⁵¹⁸ griego nos encontremos con una adaptación de la *Iliada*⁵¹⁹, no obstante, si profundizamos en el significado de esta obra desde el punto de vista de los propios helenos y del momento histórico, observamos como, a diferencia de lo que pudiera significar para los occidentales los cánones de un mundo artístico⁵²⁰, para ellos además siempre constituyó un referente cultural, histórico y hasta, por así decirlo, ético, parangonable en cierto modo con nuestra Biblia, por lo que una vez más observamos cómo los griegos abogan por su pasado histórico-legendario para fundamentar su presente ya que en ellos, esta no era una tradición extranjera sino propia. Además la poesía y mitología homéricas tenían igualmente el fin de mantener viva en la conciencia del pueblo su religión, su historia, sus antepasados, dejando patente su función didáctico-histórica. Y a esto apelan los griegos del XIX en el momento en que Grecia debía definirse como Nación ya bajo las premisas impuestas por Occidente, aunque aún inmersa en su estructura oriental, ya que ante el contacto con las diferentes culturas de una Europa donde las conciencias nacionales estaban prácticamente delimitadas, se

⁵¹⁸ Entiéndase según los parámetros anteriormente expuestos en nota 516.

⁵¹⁹ No por el tema, pues en este período las obras dramáticas que llegan hasta la imprenta suelen inspirarse en la Antigüedad clásica, Metastasio v.g., sino por el prototipo, pues como hemos apuntado no hay ninguna obra europea de entonces que dramatice la *Iliada*. En un lugar donde no hay tradición teatral es difícil imaginar que no se busque como inspiración una obra dramática o un esquema más teatral que facilite la labor al escritor novel. Hemos de destacar igualmente que la primera representación de drama antiguo en griego moderno tendría lugar mucho más tarde con la adaptación del *Filoctetes* de Sófocles a manos de Píkkolos, representado en febrero de 1818 en Odessa, vid. Spazis, *Ο Διαφωτισμός... op. cit.*, pp. 145-198.

⁵²⁰ Cf. el tema sobre la “Querelle des anciens et des modernes” y la bibliografía referida en la nota 422.

hacía eminente hacer valer la propia identidad y, en consecuencia, la tradición nacional.

Homero en la Antigüedad había sido considerado por mucho tiempo casi como un profeta para, después de su secularización, llegar a adoptar el carisma de maestro. Y, sin duda, para la realidad de nuestro autor aún no había desaparecido totalmente esta visión⁵²¹ pues los libros homéricos se seguían estudiando, comentando y amando tal como si de una guía espiritual, intelectual o social se tratara⁵²². La epopeya homérica es poesía sobre fenómenos sociales y tiene por sí misma una función pedagógica idónea para el objetivo del teatro ilustrado, además, el tema iliádico enraíza directamente con el sentir del pueblo no sólo porque pertenece a su cultura, considerándolo como algo realmente propio y distintivo, sino porque trata, a su vez, el tema nacional y patrio, características éstas que no deben pasar desapercibidas al lector actual.

En la época homérica, tanto el rey como el bardo tenían autoridad pues en los dos se derivaba ésta misma de Zeus y de las musas, de la divinidad. Si bien las palabras del rey eran eficaces para que en el mundo los hombres vivieran unos con otros, asimismo el poeta creaba un mundo común para los hombres, siendo la

⁵²¹ En la Antigüedad así como en la Grecia de ese momento, Homero era lectura obligada para los eruditos y como tal figuraba en el plan de estudios de la escuela elemental, *cf.* en el cap. III el epígrafe, La función de Homero como educador, pp. 136 y ss., y para los años posteriores, pp. 173 y ss.

⁵²² Korais no deja de afirmar que hay que acudir a los antiguos, siendo múltiples las ediciones que de ellos saca en París en sus tomos de la *Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη*, y en cuyas interesantes introducciones desarrolla muchos de los temas que ocupan entonces a la intelectualidad griega, *cf.* *Προλεγόμενα ... op. cit.*

poesía al tiempo un hecho público con usos públicos y, de este modo, rey y bardo resultaban ser figuras paralelas. La épica proporcionaba un mundo alternativo al propio, un mundo situado entre la irrealidad y la realidad, que todos los miembros de la comunidad podían contemplar juntos. Desde este punto de vista la épica era una institución social y el mundo heroico era, pues, una “representación colectiva”⁵²³. Ahora también Jristópulos, poeta de una corte fanariota⁵²⁴, pretende con su obra teatral hacer una representación colectiva del mundo heroico⁵²⁵ dentro del marco de la Grecia actual⁵²⁶, esa Grecia que con otras premisas vive, no obstante, la confrontación del mundo oriental y occidental, donde los valores histórico-culturales de la antigua epopeya, sin duda ya transformados, deben no olvidarse y han de mantenerse en la memoria colectiva con el fin de infundir valores ético-morales y honrar a sus nuevos héroes, aquellos que también ahora deben luchar por su patria, en peligro por el poder extranjero, y para ello Jristópulos revaloriza su visión de los héroes: “*públicos benefactores de nuestra*

⁵²³ Cf. J.M. Redfield, *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona, 1992, p. 90.

⁵²⁴ Los griegos de las comunidades rumanas eran gobernados por sus compatriotas pues el poder otomano otorgaba los puestos regentes de los Balcanes a los griegos del Fanar, que solían rodearse de eruditos y estudiosos, ya que se caracterizaban por su excelente saber y su protección a las artes y las letras. Es así que nos encontramos con una aristocracia gubernativa, participante del poder absolutista, que se enfrentaba a dicho poder desde dentro.

⁵²⁵ El propio Jristópulos así quiso denominar su obra: *Drama de héroes*.

⁵²⁶ Práctica muy extendida ya en el teatro europeo dieciochesco consistente en catalogar de teatro político aquel que, inspirándose en mundos temporalmente alejados, criticaba las instituciones del momento, como es el caso de las obras *Brutus* y *Záida* de Voltaire, entre otras.

*Grecia/ Y siempre supervisores de la paz común*⁵²⁷, la de los hombres: “*En todas partes los hombres, de cualquier lugar/ se sienten siempre descontentos para con la autoridad*”⁵²⁸, la de las instituciones: “*el rey es humano, ¿qué pensabais?/ y se equivoca como cualquier hombre*”⁵²⁹, la de las creencias: “*Zeus nunca yerra/ Y es un irreverente quien de esto dude*”⁵³⁰ etc., siendo fácil observar en estos breves ejemplos cómo nuestro autor estima ya la obra homérica con los ojos de la época de la Ilustración, y así, los héroes ya no se miden tan sólo por sus hazañas y fuerza, sino que ahora, haciéndose eco de un nuevo cariz, son aquellos que traen la paz y por tanto la prosperidad para todos, en una sociedad donde ya los hombres son iguales y sus gobernantes no se imponen por disposición suprema.

Ahora nuestro escritor pasa a ser el nuevo bardo, el nuevo retórico que ayudado de la palabra y de la puesta en escena desea convertirse en maestro del

⁵²⁷ εὐεργέται, τῆς Ἑλλάδος μας κοινοί,/ Κ' ἐπιστάται τῆς εἰρήνης, τῆς κοινῆς παντοτινοί, cf. Jristópulos, Δρᾶμα ἠρωϊκόν, vv. 541-542. Todas las referencias a los versos de la obra que se incluyen a partir de ahora han sido tomadas de la última edición de la misma hecha por Andriomenos, *Ποιήματα*, op. cit., pp. 327-400, la cual sigue fielmente la primera edición de 1805, dado que se trata de una edición más asequible y asimismo porque la enumeración que se hace de los versos (también en la edición de Valetas, *Ἄπαντα...* op. cit., pp. 293-340) permite una más fácil localización de los mismos.

⁵²⁸ Ὅλοι παντοῦ οἱ ἄνθρωποι, ἐκάστης ἐπαρχίας,/ Εἶν' πάντοτε δυσάρεστοι, κατὰ τῆς ἐξουσίας, *ibidem*, vv. 770-771.

⁵²⁹ Ὁ βασιλεὺς εἶν' ἄνθρωπος, τί πολυπραγμονεῖτε;/ Καὶ σφάλλει καθὸ ἄνθρωπος, *ibidem*, vv. 722-723.

⁵³⁰ Ὁ Ζεὺς ποτὲ δὲν σφάλλει;/ Καὶ τοῦτο εἶν' ἀσέβεια, τινὰς ἂν ἀμφιβάλλει, *ibidem*, vv. 277-278.

pueblo⁵³¹, como antaño lo fuera Homero y en ese momento pretendían a su vez los ilustrados el teatro, porque es evidente que la tragedia de Jristópulos tiene un claro fin ético-didáctico y, principalmente, patriótico⁵³² pues afín ideológicamente al clima del despotismo ilustrado pretende, a través de la revitalización del modelo antiguo, exaltar los sentimientos patrios. No considero oportuno hablar todavía de teatro político en el sentido estricto del término, pues dadas las condiciones personales del escritor y su entorno, resulta difícil pensar que pretendiera hacer una crítica al sistema existente, del cual participaba y se beneficiaba claramente. El teatro político en Grecia comenzará más bien con las obras de Píkkolos, *Ο θάνατος του Δημοσθένους* (1818) y de Lassanis, *Αρμόδιος και Αριστογείτων* (1819) y *Ελλάς και ο Ξένος* (1820), inspiradas asimismo en temas de la Antigüedad griega, como el resto de las europeas de este género pero creadas ya por autores no pertenecientes al círculo fanariota.

Jristópulos toma su argumento de la *Iliada* y su recreación, en verdad, no difiere mucho del original. Ahora bien, las historias pueden tomarse de otros pero las tramas no, es decir, la invención del conflicto en la obra de teatro es la esencia de la invención del poeta. El conflicto es concebido de una determinada manera, en términos de las relaciones entre las condiciones y los acontecimientos, las

⁵³¹ Ciertamente en esos momentos Jristópulos ejercía de preceptor de los hijos del príncipe, además de que una de las premisas de los eruditos ilustrados era la de instruir al pueblo de forma que pudiera conseguir su verdadera entidad humana.

⁵³² Ya así lo afirma su biógrafo Koritsás cuando nos describe que “*en el drama, compuesto no por un simple poeta, sino por un hombre con conocimiento pleno de los hechos políticos y éticos así como conocedor del mundo por propia experiencia, se encuentran dispersos abundantes sentencias y axiomas éticos y políticos*”, cf. Valetas, *Άπαντα... op. cit.*, p. 122.

causas y las consecuencias. Una misma historia puede dar lugar a muchas tramas, a muchos conflictos según como se vuelva a concebir la historia, y nosotros nos proponemos descubrir esos conflictos en la obra de Jristópulos, conflicto del cual mana la acción y para la cual recrea el mundo mitológico que queremos analizar. Partiendo de la idea de que Jristópulos pretende que su obra sea comprendida por su audiencia, se le presupone una profunda comprensión de la misma. Ya que la acción se adecua a su realidad, las condiciones de la acción serán las formas de esa realidad pues al idear el conflicto, al definir las relaciones entre la acción y sus circunstancias, el poeta ahonda en el carácter y pensamiento de su público.

Dado el tema de su obra, Jristópulos debe contar para ello con la coherencia subjetiva que el auditorio le exige a dicha acción. Debemos por tanto descubrir si el poeta nos muestra algo más sobre lo que ya es conocido, puesto que la acción es conforme a valores y normas, y los valores y normas los prescribe su propia cultura, historia, sociedad, que ya para su público era diferente de la que originó el poema homérico y es diferente, asimismo, para los lectores actuales de la obra de Jristópulos, lo que nos supone una dificultad añadida. Así pues, además de los diferentes axiomas y opiniones éticas, morales e incluso políticas que el autor va deslizado en sus diálogos, será realmente en los personajes míticos donde se puedan observar esos nuevos valores que se van adquiriendo, pues es conocido por todos que con Homero se abre ya el camino a las futuras semiotizaciones de un Aquiles, un Odiseo, un Héctor “convirtiéndose en *signos* capaces de tomar un *significado* cada vez que se encuentran un *significante*, de

modo que las diferentes épocas le irán atribuyendo a esos *signos* el significado de su momento histórico y de su sistema de valores”⁵³³.

Jristópulos antepone al comienzo de su pieza teatral un argumento donde se detiene a explicar con todo detalle los prolegómenos de la cólera de Aquiles⁵³⁴, para luego hacer una rápida descripción de los episodios que desarrollará en su obra: embajada a Aquiles, decisión de Patroclo de ayudar a los troyanos, muerte de Patroclo, reconciliación de Aquiles y Agamenón. Como se puede observar Jristópulos no idea un drama bélico⁵³⁵, no va a historiar luchas y hazañas, desea hablar principalmente del código de honor de los héroes y de sus relaciones con la sociedad, con los demás héroes, con la patria, en un claro enfoque de reflexión sobre la guerra⁵³⁶, analizando el por qué, cómo y cuándo de una acción bélica y principalmente los motivos que deben llevar a ella, una guerra más bien

⁵³³ Vid., Piero Boitani, *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona, 2001, p. 35.

⁵³⁴ En una representación posterior, la acaecida en Bucarest en 1819, se teatraliza una parte de este argumento y se crea para la ocasión el personaje mudo de Briseida, pues el consejero teatral consideró necesario recrear en escena el momento en que Briseida es venida a buscar por los soldados de Agamenón a la tienda de Aquiles, en la idea de que así facilitaría a los espectadores la comprensión de la causa de la cólera de Aquiles. *cf.* N. Camariano, *Athanasios... op. cit.*, pp. 144-145.

⁵³⁵ Sobre el transfondo antibelicista de la epopeya de Homero se han manifestado muchos estudiosos, ilustrativo sin duda el libro de I.Z. Kakridis, *To μήνυμα του Όμηρου*, Atenas, 1999², también recogido en www.philology.gr/articles/omiros.doc

⁵³⁶ En verdad Jristópulos pertenece más bien al grupo de los eruditos liberales fanariotas, reservado y cauteloso ante un levantamiento de tipo “revolucionario”, lo cual podría ser la causa de sus opiniones negativas ante los dirigentes de la Filiki, *cf.* en su biografía la nota 453.

intelectual donde, como afirma Ajax “*no luchamos sólo por ella [Helena],/ sino principalmente por el agravio de Grecia*”⁵³⁷.

Los acontecimientos del conflicto troyano, esbozados en su argumento, los expondrá nuevamente Jristópulos en el extenso monólogo (vv. 13-116) con el que Aquiles da comienzo a la obra donde, a modo de prólogo, el héroe aqueo analiza desde su óptica⁵³⁸ y con una gran dosis de ironía y sarcasmo las circunstancias que lo llevan a renunciar a la causa común, asegurando que sus compañeros no son libres en sus actuaciones y pensamientos⁵³⁹ y que todos sufren el gobierno de un mal rey⁵⁴⁰ (ideas ilustradas: libertad, rey filósofo). El escritor prepara así el clima que precede a la embajada enviada por Agamenón para disuadir al Pélida, pues para Aquiles la situación ha llegado a un punto en el que la comunidad debe elegir entre Agamenón o él. Es una clara referencia a la desilusión que experimenta Aquiles para con el sistema, a la pérdida de ideales que constata en los restantes héroes ya que estos diálogos de Aquiles son el discurso de un hombre que se siente expulsado de su comunidad y percibe como nuevas expulsiones las tentativas de sus amigos por recuperarlo. Considera a los demás héroes aristócratas, burdos peles de los deseos de un injusto gobernante y su intención

⁵³⁷ δὲν πολεμοῦμεν, παντελῶς διὰ ἐκείνην,/ Ἄλλὰ μόνον διὰ μόνην, τῆς Ἑλλάδος τὴν αἰσχύνην, cf. Jristópulos, Δράμα ἠρωϊκόν, vv. 647-648.

⁵³⁸ Adam Parry comenta respecto al discurso de Aquiles ante la embajada en la obra de Homero: “Aquiles... presenta su visión personal con un candor terrorífico. Y lo que le importa a este candor es, precisamente, la enorme distancia que hay entre la apariencia y la realidad; entre lo que espera Aquiles y lo que percibe; entre la verdad que impone la sociedad a los hombres y lo que Aquiles ha visto por sí mismo como cierto... La desilusión consecuente con la conciencia de Aquiles sobre esa escisión, las preguntas a que da lugar su conciencia del hecho...”

⁵³⁹ Jristópulos, Δράμα ἠρωϊκόν, vv. 251-258, 309-310, 465-478, 589-590.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, vv. 21-22, 53-58, 107-110, 279-282, 447-448.

reconciliadora no menos que una forma de someterlo, pues en verdad desea comprar su libre albedrío con meras riquezas y dignidades cuyo único fin es someterlo y ganarse su favor, pero sin intención ninguna de rectificar. Buscar la reconciliación es de hecho optar por Agamenón, puesto que la reconciliación dejaría al rey en su sitio, sin castigar su injusticia. Ve la situación con tanta claridad porque sólo la considera parcialmente, dramatiza su visión parcial para sí mismo hasta que esa parcialidad le llena los ojos y no le deja espacio para las matizaciones.

Patroclo, por su parte, justifica la postura de su amigo Aquiles haciendo hincapié en que lo peor ha sido la actitud de los griegos ante el héroe (vv. 140-160), es decir, lo verdaderamente funesto es la propia división entre los griegos, piensa en la colectividad y no en el rey, como el agente de la reconciliación, y de este modo se van introduciendo las claves del verdadero conflicto de la obra de Jristópulos, la discordia nacida entre la comunidad griega es la causante de los males y prevalece incluso ante la amenaza extranjera.

A su vez, Agamenón achaca todos los males a la difícil labor del gobernante y a la propia sociedad que no sabe ser equitativa con el poder (vv. 664-747). Jristópulos reúne el interés dramático de su obra en estos tres personajes que son los que dirigen el conflicto hacia los temas políticos y éticos, la justicia y la necesidad, la finalidad y los medios, de ahí su predominio sobre el escenario⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Un tercio de los 1.681 versos que componen el drama son puestos en boca de Aquiles (630), al que le siguen Agamenón con un total de 229 versos y Patroclo con 203.

Aunque Aquiles es el protagonista de la epopeya de Homero muchos estudiosos coinciden en la idea de que la *Iliada* no es propiamente una *Aquileida* pues envuelve a otros muchos personajes relevantes. De hecho la *Iliada* no podría entenderse sin la figura de Héctor, único héroe al que se alude expresamente en los veinticuatro cantos de la epopeya, pues la figura de Aquiles existe en tanto se opone a la de Héctor, y en tanto se complementa con la de Patroclo y se enfrenta a la de Agamenón. Ahora bien, la unidad dramática de la *Iliada* pivota sobre las escenas en donde Aquiles aparece y decide su conducta⁵⁴², esto es, los cantos I (inicio de la cólera y retirada de Aquiles), IX (embajada con disculpas de Agamenón y rechazo del héroe), XVI (súplica de Patroclo y muerte a manos de Héctor), XXII (muerte de Héctor) y XXIV (entrevista de Aquiles y Príamo), siendo en verdad los nudos de esta trama que se complementa con numerosos lances protagonizados por otros héroes y escenas bélicas muy variadas.

Jristópulos también ha tenido esto en cuenta y para dramatizar su historia iliádica se inspiró en estos mismo cantos, pero con la gran diferencia de que, para la visión que de Aquiles quería dar, es decir, para la intriga dramática que quería desarrollar deja expresamente fuera los cantos XXII y XXIV, pues su objetivo no es vanagloriar la figura de Aquiles ni tampoco exponer su lado positivo, caritativo y humano, lo que desea resaltar sobremanera es la muerte heroica de Patroclo dado su sentir patrio, puesto que será finalmente ésta la que provoque la definitiva unidad

⁵⁴² Como decíamos no es esta epopeya una verdadera *Aquileida*, mas ciertamente el hilo conductor se encuentra en la figura de Aquiles, de ahí que se entiendan los cantos donde se erige en protagonista como los capítulos centrales del relato, cf. la “Introducción” en la edición de García Gual, *Homero*, Madrid, 1999, p. XXXV.

del bando griego ante una guerra común contra el enemigo extranjero. Como hemos apuntado ya, la problemática para Jristópulos no reside en la cuestión de la guerra en sí ni tan siquiera lo es el enemigo, de ahí que no aparezca en escena Héctor ni el contingente troyano e incluso sus referencias sean escasas, lo importante es la propia comunidad griega y sus problemas. La lucha no obstante, genera una comunidad estrechamente unida, de ahí que la comunidad homérica consistiera en aquellos que están dispuestos en sacrificarse unos por otros, que es también el ideal que propone Jristópulos. La responsabilidad de la batalla homérica recae en unos pocos dirigentes, el heroísmo es en Homero una concreta tarea social y los héroes constituyen un determinado estrato social. Éstos son la clase gobernante, la clase propietaria y asimismo la clase sobre la que recae la responsabilidad de velar por la comunidad. El auditorio al que se dirige Jristópulos está compuesto asimismo de la clase gobernante y propietaria griega, a los que desea sensibilizar sobre esa responsabilidad por la comunidad. Es sabido que los ilustrados pretenden educar a unos grupos delimitados, porque a ellos juzgan que pueden dirigirse los conocimientos que tratan de introducir en la sociedad. Los ilustrados que se ocupan del teatro lo hacen al servicio de una clase poderosa, contribuyendo en cierto modo a petrificar un orden social pensado a favor exclusivo de los poderosos, que en el caso de Grecia son en ese momento las familias fanariotas, visibles depositarias de la autoridad pública y civil del Imperio otomano, poder que desean cambiar pero sin duda para seguir conservando sus privilegios y

prebendas estamentales⁵⁴³. Es por ello que el *Drama de héroes* de Jristópulos encuentra tan buena acogida entre sus lectores y espectadores, pues al observar la escena pueden discernir en su interior una situación humana a la que el poeta ha dado una forma concreta coherente con las premisas con las que trabaja y así el mundo mitológico y literario se corresponde con el real, si bien no en los detalles, sí en aquello universal que revela.

Es pertinente al hablar de la obra el destacar que encontramos en su vehículo literario un deseo de innovación, pues el autor elige intencionadamente la lengua demótica para verter los postulados del afamado vate⁵⁴⁴, desea expresar el saber de sus ancestros en una lengua popular que diestramente modela para que hablen sus héroes y reyes, con el fin manifiesto de declarar su posicionamiento ante el candente conflicto de la lengua nacional⁵⁴⁵, pues este cosmopolita políglota

⁵⁴³ De hecho cuando tras la revolución Grecia empezó a constituirse como Estado independiente, serán estas mismas familias las que ocupen los puestos gubernamentales y lleguen a hacerse eco incluso en las corrientes culturales del país.

⁵⁴⁴ Su biógrafo Koritsás, al hablar sobre el uso dramático de su lengua refiere que “*por el drama del héroe Aquiles se puede constatar que incluso en el estilo dramático no estaba por callar ni parecer humilde o apocada, en cuanto a lo que requiere un personaje en las pasiones trágicas*”, cf. Valetas, *Άπαντα... op. cit.*, p. 118, para continuar afirmando que “*la lengua eólico-dórica, no sólo puede representar de forma excelsa los caracteres heroicos, sino incluso el argumento apologético del poderoso rey y toda la honorabilidad real puede escribirse con ella conservándose la condición que incumbe a este personaje regio; de modo que no sólo utilizándola va a salvarse a sí mismo el rey, sino que es capaz de complacer a los espectadores y al propio Aquiles, que de airado pasa enseguida a hacerse benévolo*”, *ibidem*, p. 120-121.

⁵⁴⁵ En el grupo de Katartsís hay una tendencia a usar la lengua “natural” en ese deseo de promover la cultura de la Nación, pues para poder hacer llegar los postulados a todos los libros debían escribirse en una lengua familiar tanto para los escritores como para el público. Objetivos que están relacionados con Occidente, donde también a partir del s. XVIII la lengua confería las acciones más importantes capaz de caracterizar al ser humano.

sabe bien que las lenguas vernáculas de Europa han delimitado las literaturas nacionales y la nueva Nación griega necesita asimismo su instrumento lingüístico. Y como su obra es principalmente patriótica, pretende definir su idea de Patria, su idea de Nación, comenzando para ello con su propuesta de lengua nacional, no siendo baladí que acompañe la primera edición del drama con una Gramática en la que explica y argumenta su propuesta lingüística, pues Jristópulos no se queda tan sólo en la teoría sino que en el texto aplica sus convicciones para apoyar su elección teórico-lingüística, siendo en su caso un joven que ensaya por primera vez la escritura. Sabemos que no quiere alejarse del gusto de su público al que, según su biógrafo, a la hora de componer tiene en cuenta, hecho que muestra además su concepto social del teatro, de ahí que deduzcamos que Jristópulos busca con su obra teatral la aceptación de una audiencia que comparta su idea de la Antigüedad, de la lengua y de sus ideas nacionales o tal vez desee influenciarla para lograr que las acepte.

Es así que innova tanto en su utilización de la lengua como en la versificación, pues traslada los versos épicos según el modo italiano, esto es, con variedad de esquemas métricos. Si bien está mayormente compuesta en decapentasilabos pareados oxítonos y paroxítonos (según su división en *Versificación*⁵⁴⁶), se puede observar cómo experimenta con otros esquemas. En el primer acto existen más de un centenar de versos heptasilabos pareados con un hexasilabo oxítono cerrando la estrofa que conforma ya quintetos ya septetos (vv. 117-218):

⁵⁴⁶ Cf. su tratado de versificación en *Λυρικά* (1811), pp. 210-226, ahora también en Andriomenos, *Ποιήματα, op. cit.*, pp. 205-216.

	Τί ὥρα; τί ἀθλία	130	Ἀκόλαστον Ἑλένην,
	Αὐτ' ἦταν δυστυχία,		Με τ' ἀσελγῆ της ἦθη;
	Ὅποταν 'σ τὴν Τρωάδα		Καὶ πλέον τόσα πλήθη
120	Ἐμεῖς ἀπ' τὴν Ἑλλάδα		Ἐδὼ σ' αὐτὴν τὴν γῆν
	Κινήσαμεν κοινῶς.		Ἐχάθηκαν ἀθλίως,
	Καὶ ἤλθαμεν εἰς τόπους	135	Σφαγμένοι ὀλεθρίως.
	Με λύπαις καὶ με κόπους		Καὶ χάνοντ' ἔτι τώρα
	Νὰ πάσχομεν παντοῖα		Σχεδὸν στιγμὴν καὶ ὥραν
125	Κακὰ σκληρὰ μυρία		μὲ τόσῃν ἀσπλαγχνίαν,
	Παντοῦ παντοτινῶς;		Σκληρὴν ἀπελπισίαν,
	Πῶς ἔτυχε νὰ ζήσῃ	140	Καὶ ἄγριαν ὀργήν.
	Ἡ Λήδα νὰ γεννήσῃ		
	Αὐτὴν τὴν φημισμένην,		

En el comienzo del segundo acto los decapentasilabos están agrupados en tercetos (vv. 664-747);

Ἀγαμέμνων.

665 Ἴδοὺ λοιπὸν οἱ βασιλεῖς, ἰδοὺ ἡ βασιλεία,
Ἴδοὺ καὶ ὄλ' ἡ δόξα των, καὶ ὄλ' ἡ εὐτυχία!
Ἄχ πόσον εἶν' οἱ ἄνθρωποι, μωροὶ τηληθεία.
Ἀκούουν τὰ ὀνόματα, αὐτὰ μας τὰ πομπώδη,
Κ' ἐνῶ εἶν' ὅλα καθαυτὸ, φαντάσματα σκιώδη,
Τὰ κρῖνουν ὡς μακάρια, μὲ νοῦν ἀνδραποδώδη.

Mientras que al principio del acto tercero nos encontramos con decatrisilabos agudos (vv. 1022-1093);

Αὐτομέδων.

ᾧ Πάτροκλε ἀκούεις, αὐτὸν τὸν ταραγμὸν,
Καὶ τὴν βοὴν τὴν τόσῃν, καὶ τὸν ἀλαλαγμὸν;

Πάτροκλος.

1025 Ἀκούω, Αὐτομέδων, καὶ μάλιστα κ' ἐγὼ,
Ἐξύπνησ' ἀπ' τὸν ἦχον, καὶ ἤθελα νὰ ἴγῶ,

Αὐτομέδων.

Πλὴν ἄραγε ἠξεύρεις, τί εἶν' ἡ ταραχή;

Πάτροκλος.

Σχεδὸν ὡσὰν πολέμου, μὲ φαίνεται ἀρχή.

Αὐτομέδων.

Ἡξεύρεις δὲ ποῦ εἶναι, ὀπόλεμος αὐτός;
Ἐντὸς ἀπὸ τὸ τεῖχος, νομίζεις ἢ ἔκτός;

En el último acto observamos un mayor incremento de esta variación versificadora. El comienzo, un diálogo entre Aquiles y Fénix, está compuesto en decapentasilabos paroxítonos (1282-1363), a continuación introduce cuatro versos decapentasilabos oxítonos (vv. 1364-1367) para hacer manifiesta la entrada en escena del personaje de Antíloχο, ya no sólo mediante la διπλή sino métricamente;

Ἀχιλλεύς.

Εἶδησιν μὲν καθαυτὸ, δὲν ἐπήρα τλήν ἐλπίζω,
Ἵτ' οἱ ἔλληγες νικοῦν, κ' εἶναι βέβαιον νομίζω.

Φοῖνιξ.

1360 Τόσον βέβαιον αὐτὸ, πόθεν τὸ καταλαμβάνεις;

Ἀχιλλεύς.

Ἄπ' τὸν ἦχον ἠμπορεῖς φανερὰ νὰ συμπεράνης.
Ἐπειδ' εἶναι μακροῦν, καὶ σχεδὸν μὲ δυσκολίαν,
Τὸν ἀκούομεν ἐδῶ, εἰς αὐτὴν τὴν παραλίαν.

3

Ἀντίλοχος.

1365 Ἄχ! Φίλτατέ μου Ἀχιλλεῦ, μὲ ποῖον στόμα λυπηρὸν,
Θ' ἀποτολήσω νὰ σ' εἰπῶ, τὸ μύνημά μου τὸ σκληρόν.
Ὁ Πάτροκλός μας νικητῆς, καὶ τροπαιοῦχος φοβερός,
Εἰς τοὺς θριάμβους μεταξὺ, ἔθανατώθη θλιβερός.

El consecuente dolor de Aquiles por la noticia de Antíloco es expresado por el poeta en versos pentasílabos, que interrumpe brevemente Fenix con dos versos decahexasílabos, para seguir Aquiles esta vez en heptasílabos.

Ἀχιλλεύς.

1370 Ἔμελλε πλέον;
 Τοῦτο τὸ νέον;
 Ἐγὼ νὰ πάθω;
 Ἐγὼ νὰ μάθω;
 Ἄχ! εἰμαρμένη,
 Ἀγριωμένη.
 1375 Πῶς μὲ ἀφίνεις;
 Πῶς δὲν μὲ σβύνεις;
 Τὸν Πάτροκλὸν μου;
 Τὸ φίλτατόν μου;
 Ἐγὼ νὰ φθάσω;
 Λοιπὸν νὰ χάσω;

[...]
 1415 Ὁ Ἀχιλλεύς σου,
 Εἶναι φονεὺς σου.
 Καὶ ἡ φίλία,
 Φθορᾶς αἰτία.
 Διὰ ἐσένα,
 Ἐτοιμασμένα.
 Ὅλα τὰ βέλη,
 Ἦσαν ὅσ' τὰ τέλη.

Φοῖνιξ.

1420 Ἄχ ἄχ, παιδίμου Ἀχιλλεῦ, τί τ' ἀμετάβλητα θρηνεῖς;
 Τὸν ἄδην τώρα τὸν σκληρὸν, καὶ τὸν Ἀχέροντα κινεῖς.

3

Ἀχιλλεύς.

1425 Καλὰ λαλεῖς ὦ γέρον,
 Ὁ ἄδης κι' ὁ Ἀχέρον,
 Εἶν' σίδερα καὶ λίθοι,
 Τὸ δάκρυ δὲν τοὺς πείθει.
 Ὁ Πάτροκλος ἀθλίως,
 Ἐχάθηκ' αἰωνίως.

A continuación la intervención de Antíloco en la que relata la *aristeía* de Patroclo aparece en decapentasilabos, relato que interrumpe Aquiles nuevamente con heptasilabos.

Ἀντίλοχος.

Τὸ πρᾶγμα ὅλον, Ἀχιλλεῦ, ὅλης τῆς μάχης μας σχεδὸν,
 ἄκουσ' ἂν θέλῃς νὰ ἰδῆς, καθὼς συνέβη βαθμηδόν.
 Ἄφου ὁ Πάτροκλος λοιπὸν, κ' οἱ Μυρμηδόνες σου ὁμοῦ
 1445 ἦλθαν ἐκεῖ εἰς τὴν ἀκμὴν, τοῦ φοβεροῦ ἀλαλαγμοῦ
 [...]
 1490 Αὐτὸς λοιπὸν ἀπ' τὴν πληγὴν, ἀπαυδησιμένος παντελῶς,
 Τρέχ' εἰς ἐμᾶς νὰ φθλαχθῆ, ἀλλ' ὅμως ὄλ' ἀνωφελῶς.
 Ὅτι ὁ Ἔκτωρ τότε ἐκεῖ, ἀνέλπιστ' ἦλθε, καὶ σκληρὰ
 Τὸν ἐκοντάρευσεν λοιπὸν, καὶ τὸν φονεῦει θλιβερά.

Ἀχιλλεύς.

Ἄχ! Ἔκτωρ θὰ ἐλπίσης,
 1495 Λοιπὸν ἐσὺ νὰ ζήσης;
 Τὸν Πάτροκλον φονεῦεις,
 Καὶ ὅτι ζεῖς πιστεύεις;
 Σχεδὸν ἐγγίξ' ἡ ὥρα,
 Τὰ ὅσα πάσχω τώρα,
 1500 Διπλάσια νὰ τὰ ἔχη.
 Αὐτὴ ἡ Ἄνδρομάχη.

Como podemos observar sus juegos métricos rompen con la monotonía y con la propia versificación de la tragedia antigua⁵⁴⁷ al tiempo que concede a la métrica una función dramática dado que con los cambios ejercidos en las diferentes intervenciones de sus personajes ayuda a diferenciar sus entradas, sus estados de ánimo y aviva el ritmo de modo que mantenga la espectación en el auditorio. En ese intento por acercarse al teatro moderno europeo suprime

⁵⁴⁷ Jristópulos realizó un tratadito de versificación que se editó en su *Poesías Líricas* de 1811 en el que habla de las características de los versos y sus ritmos.

asimismo los coros y vemos cómo el drama se adapta a los cánones clasicistas de la época manteniendo las tres reglas:

1) La unidad de tiempo queda de modo manifiesto en las expresiones temporales que nos vamos encontrando a lo largo de la obra. En el primer acto Aquiles recibe “al alba” a la embajada que le envía Agamenón (vv. 219-220, 229, 240):

Αὐτομέδων	Automedón
Ὁ Ἀχιλλεὺς, ὦ Πάτροκλε, τί κάμνει; ἢ κοιμᾶται;	Pátroclo, ¿qué hace Aquiles? ¿duerme?
Πάτροκλος	Pátroclo
Ἐξύπνησε καὶ κάθεται, ἀλλὰ πρὸς τὶ ῥωτᾶτε;	Se ha despertado y descansa, pero ¿por qué preguntas?
	(vv. 219-220)

Ἀχιλλεύς	Aquiles
Τί τάχα εἶναι κ' ἔρχονται, τόσον πωρὸν ὅσ' ἐμένα;	¿Qué pasará que vienen ante mí tan de mañana?
	(v. 229)

Ὀδυσσεύς	Aquiles
Σᾶς προσκυνοῦμεν Ἀχιλλεῦ, καὶ σᾶς παρακαλοῦμεν	Nos arrodillamos ante ti, Aquiles, y rogamos
Μὴ πειραχθῆτε, ἂν πολλὰ πωρὸν σᾶς ἐνοχλοῦμεν.	No os importe molestaros tan temprano.
	(vv. 239-240)

En el segundo acto Agamenón, poco antes del retorno a su tienda de la fallida embajada, recibe a los espías que “esa noche” (v. 827) habían ido al campamento troyano y le informan de que Héctor atacará la muralla en “ese mismo día” (vv. 842-843).

Τὸ πῶς ἐστάλθη δηλαδὴ κατάσκοπος κυρίως	Que había sido enviado como espía
Ἐδὼ εἰς τὸ στρατόπεδον, τὴν νύκτ' αὐτὴν κρυφίως.	Secretamente al campamento esta noche
	(vv. 826-827)

Ὁ Ἑκτωρ ἀποφάσισεν, ἀφεύκτως νᾶ ὀρμήσῃ,	Héctor ha decidido asaltar,
Ὡς εἰς τὸ τεῖχος σήμερον, καὶ νᾶ μᾶς πολεμήσῃ.	Los muros hoy, y combatirnos.
	(vv. 842-843)

En el tercer acto da comienzo el asalto troyano anunciado a Agamenón, “despertando” a los griegos que descansaban en sus tiendas (vv. 1025, 1059):

Ἀκούω, Ἀὐτομέδων, καὶ μάλιστα κ' ἐγώ, Ἐξύπνησ' ἀπ' τὸν ἦχον, καὶ ἤθελα νὰ ἴγω,	Lo oigo Automedón, y yo también Desperté por el ruido y me disponía a salir. (vv. 1024-1025)
---	--

Ὁ Ἀχιλλεύς μας ὅμως, τί κάμν' εἰς τὴν σκηνὴν; Δὲν ἔμαθε τὴν μάχην, αὐτὴν τὴν τωρινήν;	Pero nuestro Aquiles ¿qué hace en la tienda? ¿No sabe nada de la lucha, la de ahora? (vv. 1058-1059)
--	--

En el cuarto y último acto, a través del relato de Fénix se da a entender que la batalla ya lleva bastante tiempo acaeciendo (vv. 1344-1345) cuando llega Antíloco a informar de la muerte de Patroclo, a quien dice de vengar Aquiles ya “al día siguiente” (v. 1671):

Ὅθεν πλέον ἐξ ἀνάγκης, κἄν καὶ μ' εἶναι θλιβερόν, Ἔως αὖριον εἶν' πρόπον ν' ἀναβάλω τὸν καιρὸν.	Pues es necesario, y aunque sea triste, Debo aplazar hasta mañana el momento. (vv. 1670-1671)
--	---

Todo debe acontecer en una misma jornada y para conseguir esa unidad temporal Jristópulos se ve obligado a variar algunos datos del relato mitológico; mientras que en la *Ilíada* son Ulises y Diomedes (*Il.*, X, 220 y ss.) los que realizan la expedición de reconocimiento al campamento troyano durante la noche anterior al envío de la embajada a la tienda de Aquiles, en el *Drama de héroes* de Jristópulos, al hacer coincidir en la misma noche ésta expedición de reconocimiento y la embajada a la tienda de Aquiles, en cuyo comité participa asimismo Ulises, los espías se convierten en su drama en personajes anónimos. Es

además por ello que si bien relata la Dolonía, no aparece especificado el nombre de Dolón por no poder mostrar como realizadores de la hazaña a los propios héroes griegos y de ahí que tampoco haga morir al rey Reso durante su dramatización, como sí ocurre en la *Iliada* (X, 435 y ss.).

2) La unidad de lugar queda específicamente expresa en la acotación que introduce el drama, donde se explica que la obra se desarrolla en la playa de Troya, en las tiendas de Agamenón y Aquiles, lo que además realza, como sin duda en la *Iliada*, la idea de la diáspora, de que los griegos se encuentran fuera del hogar y de la patria. Con el claro fin de llevar al espacio escénico la contraposición existente entre estos dos personajes y la división del ejército griego, hace suceder las escenas en una u otra tienda para dejar ver claramente quiénes están de uno u otro bando. De hecho su preceptor Fénix, uno de los miembros de la delegación enviada por el rey Agamenón, no se quedará en la tienda de Aquiles, como sí ocurre en la *Iliada* (IX, 690-691), sino que retorna al lado de Agamenón⁵⁴⁸, queriendo dar énfasis al hecho de que Aquiles no es secundado por ninguno de los griegos, que está totalmente apartado de la sociedad y, por ende, no contribuye a su bienestar que es el fin al que deben optar los bienhechores de la patria, en este caso los héroes, esto es, la clase elegida. Igualmente, esta división y el deseo expreso de mostrar el aislamiento de Aquiles,

⁵⁴⁸ Por esta razón, si bien en la *Iliada* Fénix parte a luchar dirigido por Patroclo (XVI, 196), en el drama de Jristópulos no parece conocer que finalmente las tropas de Aquiles hayan ido a la batalla: Ἀχιλλεύς: Καὶ δὲν εἶδες παντελῶς, τοὺς δικούς μου τοὺς Φθιώτας;/ Φοῖνιξ: ἄρα γ' ἔστειλες ἐσὺ, τοὺς δικούς σου στρατιώτας;. “Aquiles: ¿Y no viste en ningún sitio a mis *fiotas*?. Fénix: ¿Es que tú enviaste a tus soldados?”, vv. 1300-1301.

así como la obligada economía en los episodios que escenifica, le fuerzan a que no sea Néstor quien instruya a Patroclo para convencer al Pélida (*Il.*, XI, 791-800), sino el propio Automedón por ser el único que se encuentra en contacto con Patroclo en ese bipolar escenario (vv. 1061-1085).

<p>Αὐτομέδων</p> <p>Ἄλλα δὲν τὸν σηκώνεις, νὰ τὸν διηγηθῆς;</p> <p>Καὶ ἴσως καὶ τὸν πείσης, ἀνίσως κινηθῆς;</p> <p>Πάτροκλος</p> <p>Νὰ βοηθήση, τοὺς Ἑλληνας θαρῶεῖς;</p> <p>Αὐτομέδων</p> <p>Ναὶ βέβαι· ἂν θελήσης, νομίζ' ὅτ' ἤμπορεῖς</p>	<p>Automedón</p> <p>¿Pero no lo levantas y le cuentas?</p> <p>pues tal vez lo convences, si lo soliviantas</p> <p>Patroclo</p> <p>¿Pretendes que ayude a los griegos?</p> <p>Automedón</p> <p>Sí, claro, si quisieras creo que podrías.</p> <p>(vv. 1062-1065)</p>
--	--

En efecto, la obra de Jristópulos hace especial hincapié en la división que los griegos están experimentando y que es la verdadera causa de sus males, lo cual enfatiza con su propuesta escénica al presentar el campamento griego dividido en dos tiendas que representan. Por un lado, la tienda de Aquiles, el ciudadano que no comulga con las reglas sociales y que por eso al tiempo, fuera de ella, se vuelve en mordaz crítico dada la clarividencia que le proporciona esta situación (vv. 465-482):

465 Κ' ἐσεῖς ὡς ἄνδρες φρόνιμοι, δὲν ἔπρεπε τελείως
 Τὸν τέτοιον παντάπασιν, νὰ σέβεσθε ἀθλίως.
 Καὶ νὰ τὸν κολακεύετε, καὶ νὰ τὸν προσκυνεῖτε,
 Κ' αἰσχροῶς αὐτὰ τὰ ἴχνητου [sic], νὰ τὰ καταφιλεῖτε.
 Ἄλλ' ὅμως συνηθίσετε, εἰς τὴν αἰσχροὴν δουλείαν,
 470 Καὶ πλέον Ζῆτε ἄτιμα, μ' αὐτὴν τὴν κολακείαν.
 Λοιπὸν καὶ ὅσα ἄτοπα, δικά του θεωρεῖτε,
 Εὐθὺς τὰ θεραπεύετε, καὶ τὰ σεμνοποιεῖτε.
 Κ' ἐνῶ εἶν' ὅλα κύρια, κ' ἐκούσιά του λάθη,
 Τὰ λέγετε ἀκούσια, τῆς φύσεώς μας πάθη.

475 Τὴν δὲ δικαίαν μου ὀργὴν, τὴν λέγετε κακίαν,
 Ἀπάνθρωπην σκληρότητα, κ' αἰσχρὴν θηριωδίαν.
 Ὡστε λοιπὸν τὴν γνώμην σας, τὸ τὶ φρονεῖ κυρίως,
 Μὲ τρόπον τὴν ἐδείξετε, θαυμάσια πλαγίως⁵⁴⁹.

Es por ello que no puede convivir con los demás pues vislumbra las situaciones con demasiada claridad, que no resulta útil ya que lo sitúa al margen de la sociedad sin que cause efectos en ella. Al final de la obra se llega a demostrar que el ciudadano que no actúa en pro de la sociedad por estar al margen de ella, no sólo procura males para sí mismo sino para la comunidad en su conjunto, pues ejemplificado en la actitud de Aquiles se verá que todo el pueblo griego sufrirá por su actitud y no tan sólo su amigo Patroclo o el propio Aquiles (vv. 1648-1651):

Ὅταν εἴμεσθ' ἔνωμένοι, κ' ἡ Ἑλλὰς εὐδοκιμεῖ,
 Καὶ κἀμμία δὲν τὴν βλάπτει, ἐχθρική ἐπιδρομή.
 1650 Ὅταν δὲ διαιρημένοι, τότε πλέον καὶ αὐτὴ,
 Εἶν' ἀδύνατη, καὶ τότε ὁ καθένας τὴν πατεῖ.⁵⁵⁰

Su reinsertión en la sociedad reafirma la vitalidad de las normas. Intenta dar la espalda a la sociedad si bien al final no lo consigue, ya que el hombre es

⁵⁴⁹ *Y vosotros, cual hombres sensatos, no deberíais siempre honrarle [al rey] miserablemente en todo, ni adularlo ni someteros a él ni besar sin decoro por donde pisa. Sin embargo, estáis acostumbrados a esta vergonzosa esclavitud, y ya indignamente Vivís con esta adulación. Así, cuantas de sus cosas consideráis impropias, las tratáis rápidamente y las adecentáis. Y a pesar de que todas sus faltas son importantes y voluntarias, las denomináis involuntarios padecimientos de nuestra naturaleza. Mientras que a mi justificada ira la llamáis maldad, inhumana crueldad e indecente atrocidad. De modo que vuestra opinión, más bien lo que pensáis, la mostráis de una forma asombrosamente indirecta.*

⁵⁵⁰ *Si estamos unidos, también Grecia prospera./ Y ninguna incursión enemiga puede dañarla./ Si divididos, entonces ya también ella./ Se vuelve débil, y a la sazón cualquiera la pisotea.*

conformado por las normas sociales y todo su punto de referencia se asienta en la sociedad que lo define. Según los postulados ilustrados se quiere instruir sobre la *αρετήν του πολίτη*.

Por otra parte, la tienda de Agamenón es el lugar que representa la sociedad, el poder establecido, rodeado de todos los héroes (los aristócratas del momento) cuya pretensión consiste en condescender con el rey para así mantener la unidad, las normas, y poder actuar desde ellas. Es por ello que Jristópulos en su versión hace que incluso Fénix regrese a la tienda de Agamenón y no se quede con Aquiles, pues no olvidemos que Jristópulos escribe su obra a instancias de un gobernante que participa del poder existente, el del Imperio otomano, y con ello pretende ensalzar la obra de estos héroes/aristócratas que trabajan junto al poder establecido con el fin de alcanzar el objetivo primario, sin duda, el bien de la Patria, esclareciendo ante la voluntad regidora los objetivos a que debe emplearse. Una fórmula muy dieciochesca, sin duda, un príncipe ilustrado por los filósofos y un pueblo unificado, en mayor o menor grado, tras la lucha por los obstáculos que entorpecen su acción.

c) Es asimismo clara la unidad de acción, el distanciamiento entre Aquiles y Agamenón y su posterior reconciliación. Pero ya hemos referido anteriormente que de la trama pueden nacer diversos conflictos que son los que promueven la acción del drama. Se puede observar que Jristópulos muestra el verdadero

conflicto no tanto en la figura de Aquiles como en la de Patroclo⁵⁵¹ pues será este personaje el que transforme, el que dé un giro a la acción. Patroclo es el causante de la nueva participación de Aquiles en la contienda, es el que definitivamente lo reinserta en la sociedad y por el cual acata nuevamente las normas y estructuras sociales ya que con su acción patriótica y su consecuente muerte provoca los sentimientos de unidad y concordia entre los guerreros>héroes>aristocracia que evoca la obra en su conjunto. Es por ello que la única *aristeia*⁵⁵² que se describe en la obra es la de Patroclo, el verdadero paradigma de patriota, porque la grandeza de un hombre radica en sus efectos sobre los otros y así Patroclo se convierte en mártir de la Nación encendiendo el patriotismo en los demás, mientras que Aquiles no, dado que crea la desunión. El sacrificio de Patroclo se interpreta pues como un hecho necesario para alcanzar el fin requerido y además un deseo del destino convirtiéndolo así en inevitable, lo que cubre en cierto modo a la acción del drama de ese carácter trágico que encontrábamos en los antiguos, como observamos por las palabras que al final de la obra pone el autor en boca de Aquiles: “*Y nuestro Patroclo estaba predestinado a no vivir*” (v. 1623).

Desde el principio de la obra se le considera a Aquiles la causa del mal de la comunidad y el principal desencadenante de las aciagas circunstancias que su actitud conlleva, pues al estar apartado de la comunidad no sirve de buen ejemplo

⁵⁵¹ Se ha de resaltar que esta obra, primeramente editada bajo el título *Drama Heroico*, subiría asimismo a los escenarios bajo la denominación de *La muerte de Patroclo*.

⁵⁵² En el último acto, en boca de Antíloco, se describe con todo tipo de detalle sus hazañas contra los troyanos, constituyéndose en la única descripción bélica de la obra, vv. 1442-1493.

dado que el rechazo a la comunidad y sus normas, a la cultura común, a sus instituciones, representan el rechazo a la vida misma –pues no existe vida sin sociedad– ya que se convierte en un existir que no es útil a dicha comunidad como sí es el de los héroes. Ni en la *Iliada* de Homero ni en la obra de Jristópulos Aquiles muere expresamente, pues la vida de un héroe se revaloriza por su muerte, y aquí la única muerte que cabe es la de Patroclo.

Una vez visto el argumento de la obra, la lengua y la profundidad de concepto, la caracterización psicológica de los personajes principales así como la densidad cultural y pluralidad de funciones, pasemos a profundizar en su temática mitológica y en la función que los héroes toman ya en ella.

Al igual que en la obra de la que se inspira, Jristópulos basa todo su drama en los personajes heroicos y su condición, lo cual desea especificar con su título. El hombre homérico tiene como punto de referencia la sociedad que lo define, es un hombre conformado por las normas sociales, donde la grandeza radica en sus efectos sobre los demás hombres, son aquellos que llevan una vida pública y la consideración hacia el juicio de los demás y de la posteridad determina su forma de actuar. Por supuesto hablamos de los héroes, de los destacados en la sociedad, pues la plebe, el pueblo, no aparece y si lo hace presenta otras condiciones. Así lo expresa también Jristópulos quien en boca de Aquiles califica a la plebe de “necia, indigna, cobarde y crédula”⁵⁵³ y a su vez Agamenón y Néstor la ven cual

⁵⁵³ Ἐπειτα εἶν' καὶ βασιλεὺς, καὶ διοικεῖ τὰ πλήθη/ (Τ' ἀνόητα, τ' ἀνάξια, τὰ ἀνανδρα κ' εὐήθη). “Además también es rey, y gobierna a la plebe/ (La necia, indigna, cobarde y crédula)”, vv. 463-464.

niños⁵⁵⁴, crédula, fantasiosa⁵⁵⁵, ingrata y crítica ante el poder⁵⁵⁶. Pues el autor siguiendo las premisas del despotismo ilustrado, considera necesario guiar al pueblo a encontrar su lugar mediante la “iluminación” siendo fin de unos pocos trabajar por el bien de la comunidad que sin la suficiente formación no puede tener la clarividencia necesaria para tomar en sus propias manos su destino; pero intelectualmente se desconfía del pueblo⁵⁵⁷, que tiende siempre al error. A los ilustrados se les han imputado tachas de elitismo y aristocraticismo que los

⁵⁵⁴ Ὑπόφερε, κἄν φέρεται, τὸ πλῆθος ἀγνωμόνως./ Δέν πρέπει νὰ συγχίζεται, ὁ βασιλεὺς καθόλου./ Ἄπὸ τοὺς λήρους τοὺς μωροὺς, τοῦ ὑπηκόου ὄλου. “*Aguanta, aunque se comporte la plebe de forma ingrata./ No debe disgustarse en absoluto el rey./ por las tonterías pueriles de sus súbditos*”, vv. 783-785.

⁵⁵⁵ Ἄχ πόσον εἶν’ οἱ ἄνθρωποι, μωροὶ τηληθεία.[sic]/ Ἀκούουν τὰ ὀνόματα, αὐτὰ μας τὰ πομπώδη./ Κ’ ἐνῶ εἶν’ ὅλα καθαυτὸ, φαντάσματα σκιώδη./ Τὰ κρίνουν ὡς μακάρια, μὲ νοῦν ἀνδραποδώδη./ Εἰς τὰ ἐκτὸς ἐκπλήττονται, ὅσ’ τὸ σοβαρὸν μας ἦθος./ Κ’ εἰς τὴν πορφύραν, κ’ εἰς αὐτὸ τὸ δορυφόρον πλῆθος./ Καὶ ὅλ’ αὐτὰ τὰ ἔνδοξα, εἶν’ πλάσμ’ ἀπλοῦν καὶ μῦθος. “*¡Ay! Cuán infantiles son en verdad los hombres/ Escuchan nuestros ostentosos nombres/ Y pese a que no son más que sombríos fantasmas/ De sometido juicio, los consideran bienaventurados/ Además se encandilan con nuestra digna moral./ La púrpura y la servil plebe./ Mas todo este honor es simplemente ficción y leyenda*”, vv. 666-672.

⁵⁵⁶ Ἄν εἴμεσθε εὐπρόσιτοι, μᾶς κατεξευτελίζουν,/ Ἄν εἴμεσθε δυσπρόσιτοι, τυράννους μᾶς φημίζουν./ Κ’ εἰς τὸ κακὸν κ’ εἰς τὸ καλὸν, ἐπίσης μᾶς ὑβρίζουν. “*Si somos accesibles nos desacreditan./ si altivos, de tiranos nos tachan./ Y tanto en lo bueno como en lo malo, asimismo nos ultrajan*”, vv. 697-699.

⁵⁵⁷ Aquí más que hablar de “pueblo” se trata del concepto de vulgo en un plano intelectual, de populacho, pues los ilustrados distinguían perfectamente entre plebe y pueblo, siendo aquella una muchedumbre enviciada e irrecuperable y ésta, una clase de ciudadanos quizá ignorantes pero siempre recuperables para la virtud, la justicia, el saber, a través de la educación. En su *Raquel* García de la Huerta alude al vulgo en términos similares: “bárbaro, alborotado, airado, feroz, fiero, infame”, cf. Jornada 1ª, vv. 369, 400, 650; Jornada 2ª, vv. 177, 474, 595, 705 en V.G. de la Huerta, *Raquel*, Zaragoza, 1970.

orientan a trabajar para la felicidad del pueblo, procurando librarlo de errores y educándolo, pero situándose por encima de él⁵⁵⁸.

Hemos referido en el capítulo anterior, cuando hablábamos de Homero, que este aedo se dirigía preferentemente a una sociedad aristocrática y que por eso los mitos que selecciona son los de la lucha, donde se ensalza a los valientes guerreros y las grandes estirpes. Jristópulos igualmente se dirige a una audiencia aristocrática para la cual selecciona su lengua, su tema y sus personajes. También los pensadores franceses de las Luces apoyan su pensamiento en una estructura social estamental y de ahí que estimen a la nobleza honorable y consideren que le corresponda un papel en la organización social, debiéndosele preferir para desempeñar algunas de sus funciones.

La divinidad olímpica debemos interpretarla, por supuesto, como un convencionalismo literario. Sin embargo, Jristópulos no presenta ningún personaje divino en su reparto, no fuerza ningún tipo de alegoría tan del uso en el teatro europeo ni tampoco el deseo de hacerlos intervenir en las motivaciones humanas como hiciera la épica, tal vez con el propósito de no romper el realismo y la verosimilitud de su pretendida significación histórica y tradicional o para no rebasar los principios de racionalidad de su público. Si bien son escasas las referencias a los olímpicos en su texto, los dioses de Jristópulos comparten la

⁵⁵⁸ Voltaire había escrito que “es necesario que la luz descienda por grados; la del bajo pueblo será siempre muy confusa. Los que tienen que ocuparse en ganar su vida no pueden dedicarse a esclarecer su espíritu: les basta con el ejemplo de sus superiores”, citado por G. Livet en “Introduction a une Sociologie des Lumières” en P. Francastel (ed.), *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières*, París, 1963, p. 268.

misma visión homérica de sus atributos y es así que a Zeus, el que posiblemente aparece con más asiduidad dada su asimilación monoteísta desde temprano, se le presenta en general como la figura de la Justicia, una justicia que debe ser igual para todos (vv. 11-12, 283)⁵⁵⁹, por eso cuando Odiseo quiere echar las culpas de los males del ejército heleno a su cambiante naturaleza⁵⁶⁰, es reprendido duramente por Aquiles que asevera su carácter inflexible⁵⁶¹. Pero lo cierto es que este temor a su inestabilidad⁵⁶² así como los usos primordialmente invocativos de este dios o de Atenea, es indudable que son obedezca al modelo del original en el que se inspira, al cual le restaría autenticación la desaparición de su aparato divino.

⁵⁵⁹ Ἄν ἐγὼ μὲν ἁμαρτάνω, παίδευσέ μ' εὐθύς σκληρὰ,/ Εἰ δὲ μὴ, τὴν ἀδικίαν ἐκδικήσου αὐστηρὰ. “*Si yo he pecado, castígame sin contemplaciones,/ Si no, toma venganza de esta injusticia con dureza*”, vv. 11-12.

⁵⁶⁰ Δὲν ἔξεύρω τ' εἶναι, τί νὰ ἴπω; ὁ Ζεὺς τί τάχατ' ἔχει;/ Ὡς χθὲς ὑπερασπίζονταν, καὶ τώρα κατατρέχει;/ Ποῶν εἶναι ἀλλοπρόσαλλος, καὶ πάντοτε ἀλλάζει;/ Πρῶτον ὑψώνει, κ' ἔπειτα εὐθύς καταβιάζει./ Δὲν ἠμπορῶ παντάπασιν, αὐτὴν τὴν ἀστασίαν/ Νὰ ἐννοήσω τοῦ Θεοῦ, καὶ τὴν παραλογίαν. “*No sé qué es lo que pasa ¿qué puedo decir? ¿qué tendrá Zeus?/ Hasta ayer nos defendía, y ahora nos persigue;/ Es muy inconstante, y continuamente cambia;/ Primero eleva, y luego rápidamente humilla./ No soporto ya esta variabilidad/ quiero decir de Dios, y esta incoherencia*”, vv. 271-276.

⁵⁶¹ Πολλὰ λανθάνεις Ὀδυσσεῦ, ὁ Ζεὺς ποτὲ δὲν σφάλλει;/ Καὶ τοῦτο εἶν' ἀσέβεια, τινὰς ἂν ἀμφιβάλλει. “*Estás muy equivocado Odiseo, Zeus nunca yerra/ Y es una irreverencia, si alguien lo duda*”, vv. 277-278.

⁵⁶² Ἀγαμένων ἀσिमισμο dice: Κ' ἐγὼ φοβοῦμαι, βέβαια, καὶ μάλιστα τὸν Δία,/ Νὰ μὴν τὸν στρέψη ἔξαφνα, κάμμινὰ παλμιβουλία./ Κ' ἐνῶ μᾶς ἐβοήθησεν ἕως ἐχθὲς, θελήσει/ Ἐξολοκλήρου σήμερον, νὰ μᾶς καταφανήσῃ. “*Por supuesto que yo también tengo miedo, y sobre todo de Zeus./ Que no le entre de repente algún capricho./ Y si bien hasta ayer nos ayudaba/ quiera hoy exterminarnos por completo*”, vv. 869-872.

Ahora bien Jristópulos, conocedor de la funcionalidad del pabellón olímpico dentro del sistema épico heredado, reformula sus presupuestos y, si bien lo priva de forma, mantiene algunos de sus usos, como muestra claramente en los dos símiles en los que acude a las divinidades olímpicas con un claro fin didáctico. En ellos se potencia la visión más humana de los olímpicos, se les iguala a los hombres para así, bajándolos a su misma esfera pero sin verse implicados en ella, dar no obstante a su mensaje un valor universal y es por ello que acude a lo legendario, pero sin concederle ninguna relevancia divina, hay por así decirlo una desmitificación, ya no caben estas creencias sobre la divinidad en su comunidad y, de hecho, desde la Antigüedad muchos veían conflictiva e impropia la utilización de los dioses por parte de los poetas. En efecto, cuando Odiseo habla de la yerrática naturaleza humana la compara a la de los dioses con sus muchos errores y conflictos, aludiendo claramente a la Titanomaquia, una muestra de erudición donde es fácil observar que Jristópulos recuerda aquí otras de sus muchas lecturas de clásicos, posiblemente Hesíodo.

325 Ἡξεύρομεν πῶς κ' οἱ Θεοὶ, πολλάκις ἀμαρτάνουν,
 Κ' εἰς μάχαις ἀδιάλλακταις, βιάζονται καὶ φθάνουν.
 Ὅ Ζεὺς δὲν ἐπολέμησε, καὶ τὸν πατέρα Κρόνον,
 Καὶ τοὺς Τιτάνας ὕστερον, καὶ τὸν Τυφῶνα μόνον;
 Ἀλλὰ ἢ Ἥρα ἢ Θεὰ, τὸν Δία δὲν συγχίζει;
 330 Δὲν τὸν ζηλεύει πάντοτε, καὶ δὲν τὸν ὄνειδίζει;
 Αὐτὸν δὲ τὸν Ἀπόλλωνα, ὁμοῦ καὶ Ποσειδῶνα
 Δὲν ἔχομεν τῆς ἔριδος, ψηλαφητὴν εἰκόνα;⁵⁶³

⁵⁶³ Sabemos que los dioses, en muchas ocasiones cometen faltas,/ y en lides implacables, se ven obligados a emplearse./¿No luchó Zeus contra su padre Crono, y luego contra los Titanes, y él solo contra Tifón?/ Asimismo la diosa Hera ¿no exaspera a Zeus?/ ¿No está siempre celosa y se lo reprocha?/ ¿Y en Apolo y Poseidón/ No tenemos la viva imagen de la discordia?, vv. 325-332.

El otro símil en el que se apoya en la estructura olímpica hace referencia a la sublevación de los demás dioses contra Zeus, un episodio relatado en la *Iliada* (*Il.*, I, 397-406) con el que Jristópulos asegura que el poder tiránico no es aceptado por ningún tipo de sociedad o de hombre.

Καὶ οἱ θεοὶ ὄσ τὸν Ὀλυμπον κρυφὰ καὶ παρῶρησίᾳ,
 Δυσσαρεστοῦνται πάντοτε, ἀπὸ αὐτὸν τὸν Δία.
 Καὶ μάλιστα ὁ Ποσειδῶν, κ' ἡ Ἀθηνᾶ κ' ἡ Ἥρα,
 775 Ἀποπολλῆς τὸν ἔξῳναν, ἄν ἔστεργεν ἡ Μοῖρα.
 Κ' ἡξεύρεις ὄτ' ἠθέλησαν, ποτὲ νᾶ ἐπιπέσουν
 Ὅλοι συμφῶνως κατ' αὐτοῦ, μ' ἄλύσους νᾶ τὸν δέσουν.⁵⁶⁴

Pretende agitar los ánimos contra el poder parangonándolo con los propios dioses olímpicos, en el deseo de dejar constancia de que toda sociedad, cualquiera que sea, es proclive a revelarse contra el régimen que no lo representa. Es curioso observar que en esta sublevación olímpica Jristópulos no atribuye a Tetis⁵⁶⁵ y Briareo-Egeón el desenlace positivo, sino que lo pone en manos de la Moira, y es que podemos ver en este y otros momentos del drama que cuando se quiere hacer referencia a la divinidad suprema se aboga a un poder más allá de los olímpicos el cual, para no alejarse mucho del clima homérico, nuestro autor atribuye a su vez a

⁵⁶⁴ *Incluso los dioses en el Olimpo velada y abiertamente./ Han estado siempre a disgusto con Zeus./ Y así Poseidón, y Atenea, y Hera./ Desde hace mucho lo hubieran echado, si lo hubiera permitido la Moira/ Pues has de saber que así lo querían cuando se abalanzaron/ Todos juntos contra él, con el fin de atarlo con cadenas, vv. 772-777.*

⁵⁶⁵ En Homero, Zeus fue salvado de la tentativa para ser derrocado por Tetis, quien trajo a Briareo en su ayuda. Es un dato de suma importancia, pues será la razón por la que Zeus oiga los ruegos de esta diosa mediando por su hijo y así se desarrolle el aciago episodio que se narra en la *Iliada*. Jristópulos, sin embargo, no se hace eco de este episodio mitológico pues desea siempre hacer responsable de los designios del mundo, no a los dioses olímpicos, sino a una deidad, a un poder que está aún por encima de ellos.

las Moiras, al destino (vv. 875, 1175, 1622)⁵⁶⁶, que también era utilizado en la *Iliada* como un poder divino superior. Resulta fácil constatar que para una sociedad cristiano-ortodoxa la creencia de un dios único regidor del mundo pesaba más, de ahí que el verdadero poder divino tenga que colocarse por encima de las creencias legendarias de un pabellón olímpico⁵⁶⁷. Cuando quiere hablar de la divinidad regidora del mundo, se remonta más allá de los olímpicos, se habla del poder que está por encima de estos dioses, es decir, las Moiras, en donde se observa claramente constituyen una visión menos politeísta de la divinidad, pues sin duda las Parcas determinaban más bien un símbolo de una cosmovisión, de una idea del destino de los humanos mitad religioso mitad filosófico, más fácilmente asimilable a la deidad monoteísta. Es por ello que en los últimos versos del drama no sorprende la explicación que se da de los hechos, donde para ejemplificar esa fe paradigmática en los deseos del cielo el poeta se sirve de las Moiras, en sintonía con la μοιρολατρεία que caracterizaba al pueblo heleno ya desde su época bizantina⁵⁶⁸, y con resignación casi cristiana Aquiles sostiene que su cólera y la muerte de Patroclo ocurrieron porque tenían que ocurrir, porque no

⁵⁶⁶ Τὸ πεπωμένον πάντοτε, τὰ πάντ' ἀποφασίζει. “Siempre el sino, todo lo decide”, vv. 875-876.

⁵⁶⁷ En su mayoría los eruditos griegos ilustrados siguen apelando a la veracidad divina para fundamentar el mundo exterior, y quienes se apartan de esto, como Pamplekis cuyas ideas son más panteístas o Lesbios, que diferencia claramente la autoridad de la religión y la legitimidad de la ciencia, experimentan la condena del Patriarcado.

⁵⁶⁸ Vid. P. Bádenas de la Peña, “Las Moiras en la tradición popular neogriega”, en *Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y monográficos* 10 (1986), pp. 161-169.

se puede huir de los deseos divinos, es decir, del Sino y se detiene a explicar con todo detalle cómo el mundo⁵⁶⁹ lo rigen las Moiras Cloto, Láquesis y Átropo.

- 1620 Διατὶ ὃ Ἄγαμέμνων, βασιλεῦ παραπονεῖς,
Καὶ πειράζεις τὴν ψυχὴν σου, καὶ πικρὰ ἀδημονεῖς;
Αὐτὰ ἦταν πεπωμένα, νὰ τὰ πάθωμεν μαζῆ,
Καὶ ὁ Πάτροκλός μας ἦταν, πεπωμένον νὰ μὴ ζῆ.
Οὐρανὸς καὶ γῆ καὶ ἄδης, κατ' ἀλήθειαν σωστήν,
1625 Εἶν' ἐν γένει κρεμασμένοι, ἀπ' τῆς μοίρας τὴν κλωστήν.
Καὶ ὅ,τ' ἦταν ἢ θὰ εἶναι, τοῦτο ὅλον τὸ κινεῖ,
Ὅπου θέλει καὶ ὡς θέλει ἡ κλωστή αὐτ' ἢ κοινῆ.
Ἡ Κλωθὼ μὲν τὴν ἐκτείνει, καὶ τὴν γνέθει τεχνικὰ,
Ἡ δὲ Λάχεσις προσέχει, καὶ τὴν κόπτει δραστικά.
1630 Καὶ λοιπὸν ἀφοῦ τὴν κόψει, ὅπου πλέον εὐρεθῆ,
Παντελῶς πότ' ἐκδευτέρου, δὲν εἶν' τρόπος νὰ δεθῆ·
Ὅτ' ἡ Ἄτροπος ἀμέσως, ἀντιτείνει σταθερὰ,
Καὶ τὸν σύνδεσμον ἐκεῖνον, ἐμποδίζει φοβερά.
Ὅσον τὸ λοιπὸν κἀνένας, φυλαχθῆ ἐπιμελῶς,
1635 Δὲν εἶν' τρόπος ν' ἀποφύγη, τὴν ἀνάγκην παντελῶς⁵⁷⁰.

Es curioso asimismo que el héroe Aquiles no sea informado por su madre Tetis acerca de su futuro, sobre su elección para morir heroicamente o no (*Il.*, IX, 410-416), sino que Jristópulos prefiere ponerlo en boca de un oráculo de Zeus, de

⁵⁶⁹ Hace Jristópulos una división mítica del mundo siguiendo las premisas de la *Ilíada*: cielo, tierra y hades, *Il.*, XV, 189 y ss.

⁵⁷⁰ “*Rey Agamenón, ¿por qué te quejas, / atormentas tu alma y te impacientas amargamente? / Esto estaba predestinado que lo pasáramos juntos, / Y nuestro Patroclo estaba predestinado a no vivir / Cielo, tierra y Hades, según la recta verdad, / de siempre han dependido del hilo del destino. / Y lo que ha sido o será, todo lo mueve / a donde quiere y como quiere este hilo. / Cloto lo extiende y lo hila artesanalmente, / Láquesis supervisa y lo corta drásticamente. / Y entonces, una vez partido, donde se encuentre, ya no existe modo a posteriori de unirlo; / Ya que Átropo inmediatamente se opone con decisión / e impide que se unan. / Y por mucho que uno se cuide / no hay modo de evitar lo inevitable*”.

un profeta de Dodona⁵⁷¹, en un nuevo deseo de no intervención de las divinidades olímpicas en las acciones de los héroes, prefiriendo apoyarse en todo el mundo de creencias y profecías tan de moda en el entonces helenismo y quizá por tanto más creíble para su público⁵⁷² pero, sobre todo, para dejar claro que en definitiva la decisión de sus actos se debe sólo a los dictámenes de su propia conciencia.

En efecto, existe una gran diferencia con la divinidad homérica, con la mitológica, pues los dioses de Jristópulos nunca intervienen en los acontecimientos de los mortales, ni son los que impulsan sus actos, nuestro autor no necesita hacer que los dioses influyan en la psique humana para explicar y entender sus motivaciones. Tal como en el resto del teatro europeo donde el hombre es un ser independiente y deudor de su pensamientos, esa mitología divina se usa para dar espectáculo, fantasía y pompa, se mantiene para no romper totalmente con el mundo y los cánones que la inspiran, pero despojada ya de su entidad filosófico-religiosa.

Pero sin duda hay ciertamente otras referencias religiosas en su obra sobre la confesión de los griegos. Ajax en su discurso disuasorio ante Aquiles apela

⁵⁷¹ Es posible que nuestro escritor se haya inspirado en los versos del canto XVI, 233-235, que es la única alusión en la obra homérica al oráculo dodóneo.

⁵⁷² Ciertamente el pueblo griego entonces daba fe a ciertas profecías y creencias populares que hablaban de su liberación por parte de pueblos extranjeros. Pero también ocurre en los demás países europeos, de cuyas supersticiones y fanatismo religioso desean librarlos los ilustrados, de ahí el impulso que experimentan todas las ciencias pues con el deseo de conocer y dominar la naturaleza, pretenden alejar y liberar al hombre del dominio de la religión a través del ejercicio de su pensamiento y libertad de raciocinio.

claramente a la patria y la religión común que los une ante el enemigo⁵⁷³, en ese momento un enemigo de distinta confesión. Y además el referente bíblico es fácilmente observable cuando afirma Agamenón que la divinidad ha condenado a la humanidad a sufrir y a trabajar⁵⁷⁴.

Vemos por tanto que Jristópulos no utiliza los dioses homéricos en su obra como si realmente de divinidades se tratara, sino más bien como un elemento literario y erudito, inserta estos episodios en sus símiles, en las invocaciones que propiamente le son obligadas por la temática. Su visión de la divinidad resulta más celestial propiamente dicha, más cristiana, valores de una justicia y un destino divinos superior a los hombres.

En cuanto a los héroes que retrata en la obra, a excepción de los tres personajes principales, los demás más que ser tratados con el concepto del héroe aguerrido principalmente son presentados como buenos y hábiles consejeros. Todos ellos se encuentran a disposición del gobernante para asesorarlo, animarlo e informarlo. Queda plasmada en la obra su excelsa oratoria, su persuasión, pero no sus hazañas ni sus virtudes bélicas. Odiseo y Néstor son principalmente el tipo de mediador y hábil orador, aquel más como el orador popular, éste como el modelo

⁵⁷³ Εὐλαβήσου κἄν τὸ αἶμα τῆς καλῆς μας συγγενείας,/ Καὶ τοὺς φύλακας θεοὺς μας, τῆς συγγενικῆς ἐστίας. “*Respetar aunque sea la sangre de nuestro parentesco,/ Y a nuestros dioses protectores del hogar familiar*”, vv. 629-630.

⁵⁷⁴ Οἱ θεοὶ τὴν φύσιν ὅλην, τῶν ἀνθρώπων φθονερά,/ Καταδίκασαν ὅσ τὰ πάθη, νὰ δουλεύῃ θλιβερά./ Τέτοια ἦταν τέτοια εἶναι, καὶ θὰ εἶναι φυσικὰ,/ Ὅλη πλέον βυθισμένη, αἰωνίως ὅσ τὰ κακά. “*Los dioses por envidia a toda la naturaleza humana,/ han condenado a las pasiones, a trabajar penosamente/ Así ha sido, así es y así será por norma,/ Toda ya hundida en los males para la eternidad*”, vv. 1616-1619.

de orador monárquico, donde la ley y la razón están personificadas (vv. 764-789, 890-900, 908-913)⁵⁷⁵. En cierto modo Néstor es la figura que complementa a Agamenón, pues éste representa el poder absoluto pero desprovisto de medida y Néstor el control que procura la sabiduría (visión ilustrada del rey filósofo). En la obra Néstor y Odiseo permanecen junto a Agamenón pero no sólo por lealtad personal a él, sino porque su autoridad la entienden como el canal a través del cual puede hacerse una política coherente y efectiva. Cuando Néstor habla los problemas se resuelven, característica de los sabios ancianos, y es así que Jristópulos pone en su boca, al final de la obra, toda la enseñanza que debiera sacarse de esta tragedia:

*Si estamos unidos, también Grecia prospera,
y ninguna incursión enemiga puede dañarla.
Si divididos, entonces ya también ella,
es débil, y a la sazón cualquiera la pisotea.*
(vv. 1646-1651)⁵⁷⁶.

La metodología del ejemplo aparece reiteradamente en las obras homéricas pues ciertamente es la usada por los maestros que se nos presentan en la *Iliada* y la *Odisea*. La ejemplaridad en el mundo griego se otorgaba a través de los relatos de hazañas personificadas en los héroes y sus conductas dignas de admiración y

⁵⁷⁵ Καὶ εἶν' καλλίτερον θαρρόω, ἐδὼ ἂν τοὺς δεχθοῦμεν,/ Παρὰ ἀνίσως κατ' αὐτῶν, ἀμέσως κινηθοῦμεν./ Ἐδὼ τὸ τεῖχος ἔχομεν, καὶ πλέον ἠμποροῦμεν,/ Καὶ μὲ ὀλίγον στρατεύμα, ν' ἀντιπαραταχθοῦμεν. "Creo que es mejor esperarlos aquí,/ En lugar de movilizarnos inmediatamente hacia ellos./ Aquí tenemos los muros, y además podemos,/ Con poco ejército, resistirnos", vv. 895-896.

⁵⁷⁶ Vid. el texto griego en referencia de la nota 550.

de imitación⁵⁷⁷. Quienes los escuchaban aprendían así por medio del ejemplo, que no de los discursos. Esto queda reflejado en las disertaciones de Fénix y Aquiles, pues sin duda Fénix es el maestro por antonomasia, su función consistía en hacer de Aquiles un héroe y para ello acudía a los ejemplos. En la idea de que el valor educativo del paradigma es una constante entre los griegos de todas las épocas, Jristópulos quiere poner sobre aviso de uno de sus perjuicios y así aparece una dura crítica hacia este sistema al hablar sobre el mal de la hipocresía, sobre el cuidado que se ha de tener en no caer en demagogias, para poder discernir al verdadero maestro del charlatán (vv. 589-600)⁵⁷⁸. La formación del héroe requería además de una educación moral, respeto por los otros y temor a los dioses, cosas que son, sin duda, origen y norma de toda actividad humana, y es por ello que también Jristópulos, en la función didáctica de su teatro, se hace eco de esta misma pedagogía paradigmática, y además por ello elige la *Iliada* y no la *Odisea*, pues en la *Iliada* se pretende la formación moral del héroe, mientras que en la *Odisea* es mayormente la plena formación del gobernante, que debe viajar para ver otras culturas, otras realidades, saber salir de dificultades, etc., pues el periplo de Odiseo lo llevará finalmente a gobernar de nuevo sus tierras.

⁵⁷⁷ Así lo expone Fénix en su discurso, vv. 539-546.

⁵⁷⁸ Ὅσοι τίποτε διδάσκουν, ἢ συμφέρον ἢ χρηστὸν,/ Πρέπ' ἐμπράκτως νὰ τὸ δείξουν, νὰ μὴ φαίνεται πλαστόν. “*Cuantos algo enseñan, provechoso o útil,/ Deben mostrarlo con el ejemplo, par no parecer falso*”, vv. 595-596.

El papel de las heroínas es inexistente, como tampoco aparecen en un papel destacado en la epopeya homérica. Cuando son referidas es igualmente por su papel de esposas o madres. Por otro lado, no debemos olvidar que en esos momentos la interpretación teatral quedaba primordialmente en manos de hombres, lo que supondría un problema añadido a su interpretación. No obstante, en una época en la que los movimientos feministas empezaban a surgir en Europa, al ver la descripción que se hace de Briseida (vv. 73-74)⁵⁷⁹ no podemos por menos que entenderlo como ecos de esa ideología y de las diferentes características que debiera tener la mujer de la época del autor, a la que además de su belleza se le admiran su sensatez e inteligencia.

Extrañeza puede crear la alusión a Memnón cuando los espías informan al rey de las fuerzas del contingente troyano (vv. 863-864)⁵⁸⁰, pues dado que no ostenta relevancia alguna en la *Ilíada*⁵⁸¹, no sabemos muy bien con qué fin es referido por Jristópulos. Por razones de métrica, por simpatía, erudición, traspolación tal vez, o acaso como sutil referencia y llamamiento a la inminente muerte de Aquiles, ya que según algunas versiones mitológicas su última victoria fue lograda en un combate contra Memnón, al que tras matarlo y conducir de

⁵⁷⁹ Ἐπειδ' ἦταν κατὰ πάντα, κ' εἰς τὴν γνώμην τῆς σωστῆ, / Κ' εἰς τὸν νοῦν σωφρονεστάτη, κ' εἰς τὰ κάλλη θαυμαστή. “Pues lo tenía todo, juicio acertado, mente sensata y belleza admirable”.

⁵⁸⁰ Τὸν Μέμνονα ἐμάθαμεν, ἀπ' τὴν Αἰθιοπίαν./ Καὶ ἔλεγαν πῶς ἔρχεται μὲ ἄκραν δυσκολίαν. “Hemos sabido de Memnón, el de Etiopía./ Que dicen viene con gran dificultad”, vv. 863-864.

⁵⁸¹ La única vez que se nombra en la epopeya iliádica (*Il.*, XII, 193) es simplemente para referir su muerte. Sus hazañas se narran principalmente en la *Pequeña Ilíada* y en la *Etiópida*.

nuevo a los griegos hacia Troya para arrasar definitivamente la ciudad, allí, en los mismos muros de Troya, Paris hirió de muerte a Aquiles en el talón.

De destacar es el episodio que protagoniza Fénix en el último acto o escena, por mantener la denominación utilizada por el escritor, pues en él Jristópulos se aleja del original que le inspira y muestra ciertas dotes artísticas al adecuar el relato a sus propias premisas creativas. En primer lugar, Fenix no tiene conocimiento de que Aquiles haya enviado a sus soldados a la lucha capitaneados por Patroclo (v.1301)⁵⁸², lo cual difiere del relato epopéyico, donde se dice claramente que el hijo de Amíntor era el que guiaba a la cuarta línea (*Il.* XVI, 196), pero no obstante obedece al hecho de que como nuestro autor ha querido mantener alejado a Fénix de la tienda de Aquiles, por ello se ve obligado a no hacerlo partícipe de sus actos y decisiones. Por otro lado se nos relata su acción fallida en la batalla, poniendo de manifiesto sus pocas actitudes para ella dado su edad, así como su posición en verdad poco heroica, al tener que salir huyendo ante el enemigo (vv. 1310-1345)⁵⁸³. Y es que no sólo puede reflejar en sus versos a los soldados valientes, necesita asimismo reflejar la entidad humana de estos héroes que también sienten miedo, que no siempre arden en deseos de prevalecer en la lucha poniendo como ideal el sacrificio personal, sino que arrastrados por sus instintos, miran por su propia existencia. Pues insiste con el personaje de Fénix en otorgar a cada uno su puesto en la sociedad dependiendo asimismo de su posición

⁵⁸² Vid. nota 548.

⁵⁸³ Ἄφοῦ εἶδα τὰ στενὰ, ὅτ' εἰς δύο δὲν ἀντέχω,/ Ἄρχισα κ' ἐγὼ λοιπὸν, ὅσον δύναμαι νὰ τρέχω. “*Y cuando vi la dificultad de que con dos no podía,/ Empecé entonces a correr cuanto me era posible*”, vv. 1324-1325.

y cualidades, de ahí que unos tengan un papel más activo dentro de la misma lucha y otros, desde fuera, la preparan.

ΑΡÉΝΔΙCΕ: ΕΔΙCΙΟΝΕC ΔΕ ΛΑ ΟΒΡΑ ΤΕΑΤΡΑΛ *AQUILES*

1. SIGLO XIX:

- 1805 "Δρᾶμα ἠρωϊκόν. Εἰς τὴν Αἰολοδωρικὴν Διάλεκτον": Ἦρωες. Argumento (pp. 3-5), texto (pp. 7-84), en el libro *Γραμματικὴ τῆς αἰολοδωρικῆς, ἥτοι τῆς ὀμιλουμένης τωρινῆς τῶν Ἑλλήνων γλώσσας*. Παρὰ Ἰωάννα Σχραϊμβλ, Viena, 1805.
- 1817 "Δρᾶμα ἠρωϊκὸν εἰς τὴν αἰολοδωρικὴν διάλεκτον" (pp. 131-220) del libro *Λυρικά τοῦ Εὐγ. Ἄρχ. Καμηνάρη κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου νεωστὶ μετατυπωθέντα*. Παρὰ Τῷ Τυπογρ. Σνεϊρερ, Viena, 1817.
- 1818 "Δρᾶμα ἠρωϊκὸν εἰς τὴν αἰολοδωρικὴν διάλεκτον" (pp. 131-220) del libro *Λυρικά τοῦ ἄρχοντος μεγ. λογοθέτου κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου νεωστὶ μετατυπωθέντα*. Παρὰ Τῷ Τυπογρ. Σνεϊρερ, Viena, 1818.
Se trata exactamente del mismo libro que el del año anterior, del que se ha hecho la reedición para incluir en el título el nuevo cargo del poeta.
- 1833 "Δρᾶμα ἠρωϊκόν. Εἰς τὴν Αἰολοδωρικὴν Διάλεκτον": Argumento del drama (pp. 61-65), Lugar (p. 66), Δρᾶμα ἠρωϊκόν (pp. 67-268), en la obra *Λυρικά τοῦ Ἄρχοντος Λογοθέτου κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου*. Ἐκ τῆς τυπογραφίας τῶν τοῦ Φιρμίνου Διδότου Υἱῶν, t. II, París, 1833.
- 1833 "Δρᾶμα ἠρωϊκόν. Acto I" (pp. 174-180), en la edición de *Πολιτικὰ παράλληλα τοῦ Ἄρχοντος Λογοθέτου κυρίου Ἀθανασίου Χριστοπούλου*. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Κ. Ἐβεράρτου (Rue du Foin S. Jacques, 12), París, 1833.
- 1879 *Δρᾶμα ἠρωϊκόν. Εἰς τὴν Αἰολοδωρικὴν Διάλεκτον*. Τύποις Διδασκαλείων, Serres, 1879.
- 1880 "Ἀχιλλεὺς" (pp. 191-240), en el monográfico Ἀθανασίου Χριστοπούλου *Ποιήματα*. Ἐκδιδόμενα ὑπὸ Ἡρακλέους Σ. Ραφτάνη. Τυπογραφεῖον Ὁ Παρνασσὸς Σεργίου Χ. Ραφτάνη, Zante, 1880.

APÉNDICE

- 1884 *Δράμα ἠρωϊκὸν Ὁ Ἀχιλλεύς*. Ἐκδίδονται ἐπιμελία [sic] καὶ δαπάνη Ζωσιμᾶ Ἐσφιγμενίτου. [...] Τύποις "Θεσσαλίας" Νικολάου Χ. Ρουσοπούλου, Volos, 1884.
- 1892 *Δράμα ἠρωϊκὸν Ὁ Ἀχιλλεύς*. Ἐκδίδονται ἐπιμελία καὶ δαπάνη Ζωσιμᾶ Ἐσφιγμενίτου. Ἐκδόσις Β'. Τύποις "Θεσσαλίας" Νικολάου Χ. Ρουσοπούλου, Volos, 1892².

2. SIGLO XX:

- 1903 "Ἀχιλλεύς. Δράμα ἠρωϊκὸν εἰς τὴν αἰολοδωρικὴν διάλεκτον" (pp. 191-240), dentro de la obra *Ποιήματα καὶ βιογραφία Ἀθανασίου Χρηστοπούλου, τοῦ νέου Ἀνακρέοντος*, Atenas, 1903.
Se trata de la misma edición que salió en Zante el año 1880, pero con diferente título y portada.
- 1916 "Ἀχιλλεύς". Fragmentos del drama en el libro Ἀθανάσιου Χριστόπουλου *Τὰ Ποιήματα. Ἐρωτικὰ-Βακχικὰ-Ποικίλα*. Μετὰ βιογραφικοῦ σημειώματος, ὑπὸ Ι. Ζερβοῦ. Ἐκδοτικὸς Οἶκος Γεωργίου Φέξη (Λογοτεχνικὴ Βιβλιοθήκη Φέξη), Atenas, 1916.
- 1931 "Ἀχιλλεύς" (pp. 103-158), en la edición de Ἀθανασίου Ἰωάννου Χρηστοπούλου, Λυρικοῦ Ποιοτοῦ, *Τὰ σωζόμενα Ἄπαντα*. Ἐπιμελεία Θ. Κ. Παπαθωμᾶ, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου Σπύρου Σύρου (Ὁδὸς Ἀσκητοῦ 58), t. I, Tesalónica, 1931.
- 1969 "Ἀχιλλεύς" (pp. 295-340), dentro del tratado Ἀθανάσιος Χριστόπουλος, *Ἄπαντα*. Ἀναστύλωσε Γ. Βαλέτας. Ἐκδοσις τοῦ Σωματείου «Φίλοι Βυζαντινῶν Μνημείων Καστοριάς» (Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη), Atenas, 1969.

ARGUIRIOS KARAVAS

1. Datos biográficos

Nuestro escritor, Arguirios Karavas, es uno de entre los muchos eruditos que durante el s. XIX contribuyeron al desarrollo de las letras en el Egeo. Personaje inquieto y versátil, influenciado por las diversas manifestaciones de la vida cultural y política de la Grecia del momento, resulta ser un perfil polifacético cuya actividad nos muestra claramente las inquietudes que movían a la intelectualidad helena a lo largo del siglo XIX, un siglo lleno de cambios y controversias en el que todos los intentos estarán dirigidos a definir y delimitar lo esencialmente neohelénico tanto desde el punto de vista lingüístico como geográfico, ideológico, sentimental, etc. Este ferviente patriota y combatiente, poeta, profesor, editor de periódicos, etnógrafo, nace en la isla de Quíos en 1805, siendo su isla natal una de las más prósperas entre las de la zona a partir de mediados del XVIII. En verdad Quíos no sólo gracias a los privilegios otorgados por la Sublime Puerta sino asimismo por su fértil

tierra y el espíritu comercial de sus habitantes⁵⁸⁴ se convirtió en uno de los centros económicos y culturales más importantes entre las zonas del dominio otomano. Su puerto será paso obligado para los muchos barcos europeos que se dirigen hacia Constantinopla y Esmirna (los puertos más importantes del Imperio otomano), sus importantes fábricas de telas de seda, sus exportaciones de productos agrícolas, sus empresas navieras, etc. crecerán continuamente, pero además cabe destacar que sus habitantes sobresaldrán no tanto por su riqueza y buenas condiciones de vida, sino por ser grandes amantes de las letras y la educación⁵⁸⁵. Islas como Quíos y Lesbos así como grandes ciudades de Asia Menor donde la comunidad griega tenía una gran representación, especialmente Esmirna y Cidonia (Aibalí), serán centros culturales de gran movimiento desde incluso antes de la Revolución⁵⁸⁶. Se podría casi asegurar que en esta época parece haber cambiado el centro del neohelenismo desde la Grecia epirótica hacia las costas asiáticas. Las instituciones educativas de esta zona del Egeo tendrán fama en todo el territorio heleno, y en ellas grandes nombres de las ciencias y las letras ejercerán su actividad contribuyendo de

⁵⁸⁴ Encontramos a muchos famosos comerciantes quiotas instalados tanto en Esmirna como en otros países de la Europa central y occidental, *vid.* E. Fragkaki-Syrett, *Οι Χιώτες έμποροι στις διεθνείς συναλλαγές 1750-1850*, Atenas, 1995.

⁵⁸⁵ Además de la conocida figura de Koraís, otros quiotas encuentran relevante posición en la “ilustración” de la nación, como fueron entre otros Pantelis Sevastopulos, fundador de la famosa Escuela Evangélica en Esmirna o también Teodoros Rodokanakis quien fundó el Seminario de Kesarea, Teodoros Mavrogordatos en Constantinopla, etc.

⁵⁸⁶ Una sucinta pero interesante visión de conjunto nos ofrece el estudio de M.I. Yedeón, *Ἡ πνευματικὴ κίνησις τοῦ γένους κατὰ τὸν ΙΗ' καὶ ΙΘ' αἰῶνα*, Atenas, 1976, pp. 125-250, así como el artículo de A. Anguelu, “Πρὸς τὴν ἀκμὴ τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ”, *Μικρασιατικὰ Χρονικά* 7 (1957), pp. 1-81, y principalmente 48 y ss.

este modo al florecimiento de una sociedad en la que la prosperidad económica irá directamente unida al florecimiento cultural⁵⁸⁷. Si bien estas zonas se encontrarán bajo dominio otomano hasta entrado el siglo XX, no obstante, dada su importante situación geográfica, que las convierte en paso obligado para el comercio europeo y asiático, hará que sean centros cosmopolitas abiertos a los movimientos culturales que se experimentan tanto en el resto de Europa como dentro del propio helenismo. No ha de pasar desapercibida la fuerte huella e influencia que en esta zona del Egeo oriental tendrá la persona de Adamantios Koraís (1748-1833), pues si bien esta figura influirá sobremedida entre sus contemporáneos, esto sucederá aún más si cabe en su tierra natal donde mantendrá una estrecha relación con sus centros culturales y escuelas, a las que dotará de libros, propondrá profesores, prestará sus consejos, convirtiéndose sin duda en paradigma de erudito y patriota, como afirma el propio Karavas en su *Discurso sobre Patriotismo*⁵⁸⁸.

En este ambiente crecerá y se formará Arguirios Karavas quien aprende sus primeras letras en el colegio de Quíos, institución en la que entonces ejercían como profesores Konstantinos Vardalajos, Antonios Psarás, Ioannis

⁵⁸⁷ Sobre las instituciones escolares de la zona cf. Yedeón y los tratados de Solotas, Amantos y Pararikas, así como más recientemente la obra de J. Soldatos, *Η εκπαίδευση και πνευματική κίνηση του ελληνισμού της Μ. Ασίας (1800-1922)* I-III, Atenas, 1989-1991.

⁵⁸⁸ Cf. *Λόγος περί Πατριωτισμού*, p. 12, en su libro *Ἐγχειρίδιον τῆς Νεοελληνικῆς Γλῶσσης*, ὑπὸ Ἀργυρίου Σ. Καράβα, Καθηγητοῦ τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων ἐν τῷ τῆς Χίου Γυμνασίῳ. Τόμος δεῦτερος. Ποίησις. Ἐν Σμύρνῃ, ἐκ τῆς τυπογραφίας Α. Δαμιανοῦ, 1857.

Tselepín y Neófitos Vambas⁵⁸⁹. Asimismo tenemos conocimiento de que entre los años 1815 y 1817 fue profesor en ese mismo colegio Nikolaos Píkkolos, el primero en realizar una adaptación de tragedia antigua al griego moderno⁵⁹⁰.

La figura de Vambas⁵⁹¹ y su obra (*Retórica*, 1811 y *Ética*, 1818), que en aquellos años estaba grandemente influenciada por la ilustración francesa, así como las innovaciones y reformas que había realizado en el plan de estudios del Colegio, donde se introducen ahora el francés, turco y latín además de asignaturas de ciencias y aparatos de laboratorio⁵⁹², había acrecentado la fama del mismo y la consecuente afluencia de alumnos provenientes de reconocidas familias⁵⁹³ como los Gkikas, Mavrokordatos, Sutsos⁵⁹⁴ entre otros.

⁵⁸⁹ Cf. Y.I. Solotas, *Ιστορία της Χίου*, t. III.1, Atenas, 1926, p. 575.

⁵⁹⁰ Píkkolos había estudiado en el colegio griego de Bucarest junto a Lambros Fotiadis y Konstantino Vardalajo, institución donde a su vez fue profesor de francés. Desde Bucarest, y posiblemente siguiendo a su profesor K. Vardalajo, lo encontramos de profesor en Quiós y posteriormente pasa una breve estancia en Odessa donde compone su traducción al griego moderno del *Filoctetes* de Sófocles, obra que fue representada en dicha ciudad ya en febrero de 1818, luego se instalará en París, cf. D. Spazis, *Ο Διαφωτισμός...*, *op. cit.*, pp. 145-152.

⁵⁹¹ Νεόφυτος Βάμβας (1776-1855) estará de director en el colegio de Quiós entre 1815 y 1822, plaza que le consiguió el propio Koráis, a quien había conocido en París cuando llegó en 1808 para completar sus estudios. A partir de entonces Koráis se convirtió en su protector y guía, pero no obstante si bien en sus comienzos fue un ferviente seguidor de la ideología de éste, quien cuida muy de cerca los estudios de este compatriota suyo y lo apoya asimismo en sus primeras ediciones, con el pasar del tiempo y tras las luchas de liberación, se irá alejando más y más de sus enseñanzas hasta no encontrar en las teorías de los últimos años casi vestigios de éstas ni tan siquiera de la lengua, llegando a convertirse, fenómeno característico de la época, en otro más de los seguidores de la lengua arcaizante.

⁵⁹² Testimonio de su trabajo como profesor en Quiós recoge el viajero francés Marcellus en su paso por la isla el año 1820, cf. Comte de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, París, 1839, t. I, p. 188, acceso al texto en línea en <http://gallica.bnf.fr>.

⁵⁹³ Cf. Solotas, *Ιστορία...* *op. cit.*, p. 603.

⁵⁹⁴ Los hermanos Alexandros y Panagiotis Soutsos llegan en 1818 a la isla para acudir a estas clases, cf. Dimarás, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Atenas, 1994r. (1985²), p. 248.

Nuestro autor continuará posteriormente sus estudios superiores en uno de los grandes centros educativos de Francia, famoso en aquella época por su espíritu liberal, en Montpellier⁵⁹⁵, desde donde regresará a la tierra patria para participar en los acontecimientos bélicos que tendrán lugar durante las guerras de liberación. Con esta actividad patriótica cabe relacionar un dato un tanto pintoresco que sobre Karavas recoge el escrito aparecido en un periódico mitileneo de principios del siglo pasado donde, hablando I. Olimpios⁵⁹⁶ del terrateniente lesbio J.Y. Mandras⁵⁹⁷, nos refiere que éste había pagado a los turcos por la liberación de Karavas y que dado su origen aristocrático y su excelso saber, además lo había hospedado en su casa durante un largo periodo. En esta residencia hasta entonces se podía leer en la pieza que fue dada en llamar “habitación de Arguirios” la poesía que el quiota había dejado en señal de agradecimiento.

Por sus valerosas acciones τιμήθηκε δὲ μὲ τὸ ἀριστεῖον τοῦ ἀγῶνος⁵⁹⁸ y tras la masacre que tuvo lugar en Quíos el año 1822, donde morirían sus padres, se refugia junto con otros compatriotas en la isla de

⁵⁹⁵ También Koraís a partir de 1782 se fue a la Universidad de Montpellier a estudiar medicina, así como el propio primo político de nuestro autor, Yeorgios Singrós, *cf.* A. Karavas, *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, p. 41.

⁵⁹⁶ I. Olimpios (1864-1946), escritor lesbio que ejerció de director en los colegios de Mitilene y Kidonia. Entre sus obras *Φιλοσοφία τοῦ Πλάτωνος, Ποιήσεις τοῦ Αἰσχύλου, Ορέστεια*, *cf.* *Νέα Παγκόσμια εγκυκλοπαίδεια*, t. XXIII, p. 397.

⁵⁹⁷ *Cf.* I. Olimpios, “*Περὶ ἐν ἱστορικὸν ἀδίκημα*”, *Δημοκράτης* (5-1-1936), p. 1.

⁵⁹⁸ Hasta el momento la más extensa información encontrada sobre el autor aparece recogida en J.S. Solomonidis, *Ἡ δημοσιογραφία στὴ Σμύρνη* (1821-1922), Atenas, 1959, pp. 136-140.

Siros⁵⁹⁹. Se tiene conocimiento de que pasaría otra temporada en Europa, ahora concretamente en Italia, donde fue llamado para enseñar griego antiguo en el colegio de Módena para ya, a principios de la década de los treinta, encontrarnos a Karavas instalado en la ciudad de Esmirna donde se casa con una prima de los conocidos Andreas⁶⁰⁰ y Yiorgos Singrós⁶⁰¹, perteneciente a la familia Nomikós. En los muchos años que permanecerá en esta ciudad desarrolla una importante actividad intelectual y literaria, pues será entonces cuando empiece a editar sus libros, se inicie en el mundo periodístico, al tiempo que continúa con su labor didáctica en el Colegio Evangélico como profesor de lengua griega antigua.

Hacia los últimos años de la década de los cuarenta se instala definitivamente en su isla natal Quiós, donde será nombrado profesor del

⁵⁹⁹ La isla de Siros durante la revolución de 1821 se encontraba bajo protección francesa y es así que tras los acontecimientos de 1822 recibirá un alto número de refugiados procedentes de Quiós, Esmirna y Psará, quienes contribuyeron decisivamente al desarrollo comercial y cultural de su capital Ermúpolis. En 1833 cuando se convierte en cabeza de provincia se fundará su famoso Colegio a manos de N. Vambas y asimismo ostentará lugar destacado en la actividad teatral del país después de las guerras de liberación, a lo que contribuyó sin duda la figura de Alkaios.

⁶⁰⁰ Las relaciones entre estas dos familias se pueden constatar asimismo con la noticia de que en 1872, cuando Andreas acude a Quiós al entierro de su padre, se decide a sufragar los gastos de la creación de una fuente, para lo cual nombra como su representante a Epaminondas Karavas, cf. D. Melajrinudi, “Ο Δαφνώνας ξεδιψά την Χώρα”, *Δάφνη* 6 (junio 2001), p. 12, también en versión electrónica en www.dafninet.gr/teuxos6/sygros.htm.

⁶⁰¹ Por motivo de su muerte le dedica un poema a la figura de este *ιατροφιλόσοφο*, quien al igual que Karavas estudió en Montpellier, luego pasó a París y estuvo asimismo en Valaquia, donde fallecería, cf. A. Karavas, *Ἐγχειρίδιον...*, *op. cit.*, pp. 41-43.

Gimnasio para enseñar la lengua griega antigua y moderna⁶⁰². Continuará con su labor editorial y creativa, que abarca incluso el estudio local y etnográfico de su isla, sin duda en consonancia con el auge que irá adquiriendo progresivamente esta disciplina en el territorio griego. Muere en Quíos en 1878.

Arguirios Karavas es pues, uno de los muchos eruditos griegos que destacaron en sus comunidades dada su labor ilustrada y patriótica. Cual ejemplo vivo de sus ideales no dudó en participar activamente en la liberación de su país, contribuyó decisivamente al desarrollo cultural de la zona con su dilatada labor docente y su creación literaria así como con la edición de periódicos, pues creía con vehemencia en que las virtudes de la democracia llegarían principalmente a través de la instrucción del pueblo y de la salvaguarda de sus valores y tradición, y para ello se afanó en seguir con el ejemplo sus preceptos, pues según él:

*Los maestros benefician a la juventud con sus conocimientos, su fervor y su preclara competitividad; los escritores y periodistas utilizan la prensa como almacén de rectas ideas y el medio más dinámico de perfeccionamiento nacional, poniendo en conocimiento del público los descubrimientos del genio humano, elogiando la virtud, censurando el mal y protegiendo el interés común*⁶⁰³.

⁶⁰² Según nos informa Solotas, entre los años 1847-71 se encuentra de profesor de lengua griega en el colegio de Quíos junto con el zaquintio Kontoguri, cf. Solotas, *Ιστορία... op. cit.*, p. 645. Información que se corrobora con lo escrito por el propio Karavas en un libro editado en Quíos a finales de 1866: “Estas y otras asignaturas he enseñado yo mismo durante dieciocho años, esto es, desde 1848 hasta hoy día”, cf. *Τοπογραφία τῆς νήσου Χίου*, συνταχθεῖσα μὲν ὑπὸ Α. Καράβα, ἐκδοθεῖσα δὲ δαπάνῃ Δ. Φιαρογιαννίδου, ἐν Χίῳ, ἐκ του τυπογραφείου Κ.Μ. Προχίδου, 1866, p. 26, nota 1.

⁶⁰³ *Λόγος περὶ Πατριωτισμοῦ*, p. 8, en su libro *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*

2. *Obra*

Al año 1833, año en que Esmirna recibe con entusiasmo a Otón, se remonta su primera obra editada y se puede hablar, en verdad, de una de las primeras y más antiguas muestras de la labor editorial de esta ciudad asiática, pues si bien la primera tipografía se funda en 1764, su actividad fue ciertamente efímera y ni en ésta ni en el posterior intento se podían imprimir libros enteros, no conociéndose ya otra imprenta griega hasta después de la Revolución⁶⁰⁴. Esmirna a partir de mediados del siglo XIX se convertiría ya en uno de los principales focos de edición de libros del Oriente, y dentro de las publicaciones griegas de periódicos y libros se alzaría con el segundo lugar a la zaga de Atenas⁶⁰⁵. El hecho de que la creación de nuestro autor llegara a la estampa ya en los albores de esta actividad tipográfica indica no sólo que es un material que encuentra buena aceptación por parte del público sino asimismo el peso de este personaje entre sus paisanos, pues de otro modo no se repetiría la empresa ya que en esta época en la que el nuevo Estado griego se está reestructurando y en los diferentes sectores se siente el peso del cambio, los editores sacaban a la luz mayormente aquellos libros que sabían con certeza que iban a tener aceptación en el mercado o los que podían autofinanciarse con

⁶⁰⁴ Cf. A.D. Jatsidimos, *Βιβλία τῆς Σμύρνης. Μὲ τὰ τυπογραφεία καὶ τὶς ἐφημερίδης τῆς μαζωμένα καὶ συνταιριασμένα ἀπὸ τὰ παλιὰ χρόνια ὡς τὰ σήμερα ἀπὸ τὸ γιὰξο'*, Atenas, 1948, pp. 15-23.

el acopio de suscriptores. Este será el caso de nuestro autor, pues podemos comprobar que la mayoría de su obra se edita por el método de la suscripción, es decir, el escritor anuncia su intención de editar una obra, normalmente a través de una nota impresa, y así convoca a los lectores para que se inscriban de forma que se edite el libro, inscripciones que normalmente son pagadas con posterioridad a la edición. A través de estas listas onomásticas que aparecen al final de sus libros podemos hacernos una idea de la divulgación que pudieron encontrar sus escritos así como del círculo en el que se movía, pues entre estos suscriptores encontramos a cónsules de diversas nacionalidades y renombrados eruditos y comerciantes tanto de la zona (Esmirna, Quíos, Mitilene) y otras importantes ciudades griegas (Constantinopla, Kidonia, Siros, Tesalónica) como de centros del helenismo exterior donde había comunidades griegas integradas mayormente por quiotas y esmirnias (Alejandría, Beirut, Liverpool, Masalia).

Su figura y obra, sin embargo, no llegaron a alcanzar la entidad necesaria que un creador precisa para permanecer en la memoria histórica del devenir literario de su país, bien por la hegemonía que experimentaban en aquel entonces los escritores de la escuela ateniense y la heptanesiota, bien por el general menoscabo que la literatura del helenismo asiático ha sufrido a causa de sus condiciones históricas, pues en verdad hoy día sus libros, o para ser más exactos, los libros que hasta el momento han sido localizados, se constituyen en raras muestras que permanecen olvidadas en estanterías de bibliotecas y

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

acaso, en alguna colección particular. Dado que no existe monográfico alguno sobre este autor y su obra no ha sido estudiada ni catalogada, amén de lo difícil que se hace acceder a ella, creemos oportuno detenernos en un análisis más exhaustivo de sus libros acompañándolo al tiempo de fragmentos que sirvan como muestra y paradigma de su estilo y escritura, con el objeto de acercar al lector de estas líneas a su creación.

Como decíamos en 1833 ve la luz su primer libro, una obrita de pequeño formato que titula de forma reveladora *Ensayo de versificación*⁶⁰⁶, donde el autor nos presenta sus poemas de juventud en los que experimenta con gran diversidad de rimas y esquemas, siendo muchos de ellos acrósticos. De forma ciertamente estereotipada comienza el libro con un llamamiento a la diosa de la poesía:

Ἐρατώ! ἦτις ἔς τὰ ὕψη τοῦ Ὀλύμπου κατοικεῖς,
 Μοῦσάμου [sic] χαριστάτη καὶ θεὰ τῆς Λυρικῆς
 εἶν' ἀδύνατον ν' ἀρχίσω, δίχως νὰ σ' ἐνθυμηθῶ,
 Μήτε δύναμαι τὰ δῶρα τὰ καλάσου ν' ἀρνηθῶ.
 Σὺ γνωρίζεις, ὅτι πάντα εἰς τὸν νοῦν μ' ἀνακαλῶ
 τ' ὄνομά σου, διὰ τοῦτο σὲ θερμοπαρκαλῶ
 Μὲ ταπεινώσιν μεγάλην, διὰ νὰ καταδεχθῆς,
 τὰ ποιήματάμου ταῦτα εὐμένως νὰ τὰ δεχθῆς.⁶⁰⁷

*¡Erató! que habitas en las cumbres del Olimpo
 Mi muy grata musa y diosa de la Lírica,
 Imposible me es empezar sin evocarte,
 Ni puedo tus buenos dones negar.
 Sabes, que siempre traigo a mi mente
 Tu nombre, por ello te ruego
 Con gran humildad, te dignes,
 Aceptar benévola estos mis poemas!.*

⁶⁰⁶ Δοκίμιον τῆς Στιχουργίας ἤτοι ποίημα διηρημένον εἰς τρία μέρη. Τῶν ὁποίων τὸ Πρῶτον περιέχει τὸν Θάνατον τοῦ Ἑκτορος, τὸ δεῦτερον δέκα Ἄσματα Πολιτικά καὶ τὸ τρίτον τριάκοντα Ἑρωτικά. Ἐφιλοπονήθη παρ' Ἀργυρίου Καράβα. Σμύρνη, ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐμπορικῆς Τυπογραφίας, 1833.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 3.

Para continuar con un extenso poema a modo de prólogo en el que inculcando a su incontrolable “versomanía” por la osadía de escribir poesía, conecedor de la gran dificultad que significa llegar a componer de forma excelsa, concluye pidiendo la comprensión del lector.

El autor divide su obra en tres partes, presentándonos en la primera de ellas, y la más extensa, una tragedia en cinco actos inspirada en la obra iliádica de Homero y a la que intitula *La muerte de Héctor*. Pese a que la obra adolece de teatralidad⁶⁰⁸, revela no obstante gran interés el hecho de que en sus primeros pasos literarios Karavas se aventurara en el género dramático⁶⁰⁹, siendo además la primera creación teatral de esta zona del Egeo que llega a la imprenta, hecho que lo convierte asimismo en uno de los primeros escritores locales que contribuye a la reaparición del teatro vernáculo en esa zona del helenismo⁶¹⁰.

La segunda parte del libro la conforman diez poemas a los que denomina con el título genérico de cantos políticos, donde hace gala de su

⁶⁰⁸ El estudioso Bees al hablar sobre esta obra, si bien encomia el buen uso de la métrica y la rima, no obstante la cataloga como poema dialogado: “*Arguirios Karavas comparado con N. Kiriakidis sobresale en estos escritos dialogados, teniendo claramente mejor sentido de la métrica y la rima*”, Nikos A. Bees, “Δύο διαλογικά ποιήματα σχετικά προς την Χίον (μετά προεισαγωγικών σημειωμάτων περὶ τῆς νήσου ἐν τῇ Γερμανικῇ λογοτεχνία του ΙΘ' αἰῶνος)”, *Ἑλληνικά* 9 (1936), p. 277.

⁶⁰⁹ *Vid.* S. Lugo Mirón, “El dramaturgo quiota Arguirios Karavas y su obra en el marco del teatro griego”, *Fortunatae* 11 (1999), pp. 39-54, también en griego en AA.VV., *To Aιγαίο στο Θέατρο. Μορφές-Ιδέες-Εποχές*, Atenas, 2001, pp. 61-79.

⁶¹⁰ Pocos años después las imprentas esmirneas comenzarán a editar obras teatrales griegas, y así tenemos que en 1835 se publican la *Ασπασία* de I. Risos Nerulós y el *Φυλάργυρος* de Ikonomos, y al año siguiente la también tragedia de Nerulós *Πολυζένη*, *cf.* Y. Ladoyiannis, *Αρχές... op. cit.*

admiración y conocimiento de la Antigüedad griega así como de su ideología ilustrada. En el primero y más extenso nos narra los trágicos acontecimientos de la masacre ocurrida en su isla natal en 1822, hechos que como el poeta había vivido de cerca es lógico le sirvieran de inspiración para estos apasionados versos de su reciente historia⁶¹¹. Este poema en forma dialogada cuyos personajes son Χίος y Ξένος⁶¹², nos trae a la mente aquel otro diálogo dramatizado que bajo similar título, *Ελλάς και ο Ξένος*⁶¹³, se representó en los preliminares de la Revolución en las hegemonías danubianas, aunque no obstante su mensaje no fuera tan ferviente y lleno de pasión por la libertad como en el caso de la obra prerrevolucionaria. En efecto, la obra de Lassanis es casi un manifiesto ilustrado donde se expresa claramente que la libertad de la esclavizada Grecia llegará en breve gracias a la obra didáctica de los eruditos, terminando con un mensaje alentador en boca del dios Hermes quien profetiza

⁶¹¹ Las matanzas en Quíos tuvieron una gran repercusión en toda Europa, y de ahí que estos hechos fueran inmortalizados no sólo por otros muchos artistas nacionales, así el poeta T. Orfanidis escribe su *Άγιος Μηνάς*, sino asimismo extranjeros como dan muestra el famoso cuadro de Delacroix o la composición de Víctor Hugo *L'enfant* (1828), posteriormente traducida por Palamás.

⁶¹² A. Karavas, *Δοκίμιον τῆς Στιχοουργίας...* *op. cit.*, pp. 47-53.

⁶¹³ Esta obra teatral en un acto fue escrita por Y. Lassanis en su juventud y se representó en Odessa en febrero de 1819 como prólogo a la obra de Píkkolos *ο Θάνατος του Δεμοσθένους*. Su edición tendría lugar dos años más tarde, en Moscú, *Έλλάς, Πρόλογος εις τὴν τραγωδίαν Α... καὶ Α...*, συντεθειῖς παρὰ τοῦ Γοργίδα Λυσανίου καὶ ἐκδοθεῖς δι' ἐπιστασίας Νικολάου Β. Γκούστη. Ἐν Μόσκβα, ἐν τῷ τυπογραφείῳ Αντωνίου Σεμένου, 1820, *cf.* D. Spazis, *Ο διαφωτισμός...* *op. cit.*, pp. 44-46 y 57. También W. Puchner, "Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου", en *Ο μίτος...* *op. cit.*, pp. 220-289.

la liberación del país⁶¹⁴. El quiota Karavas, por el contrario, escribe su poema en un ambiente ya diferente, tras las luchas de liberación que tienen lugar en el territorio griego a las que no sólo se incorporaría con retraso esta zona del Egeo sino que además ocasionaron un fatal resultado para su territorio patrio⁶¹⁵, por lo que se expresa ciertamente con un tono mucho más pesimista pero sobre todo ejerciendo una dura crítica por las acciones poco heroicas de sus conciudadanos, a los que acusa de poco comprometidos con la causa común⁶¹⁶:

[...]

Παντοῦ λοιπὸν καὶ πάντοτε ὄντες κατατρεγμένοι
Κί ἀπ' τὸν ζυγὸν τοῦ τέρατος τούτου βεβαρυμένοι,
Ἐξίσου ἀπεφάσισαν ἤδη νὰ ἐνδυσθῶσι
Τὰ ὄπλα ὅλοι γενικῶς διὰ νὰ ἴλυθῶσι.
Ἄλλ' οἱ ἴδιοίμου κάτοικοι, καθὼς ὅλοι γνωρίζουν
Εἰς ἐμπορίαν ἐξ ἀρχῆς νὰ ζῶσι συνεθίζουν.
Ἦτο λοιπὸν ἀδύνατον κί αὐτοὶ νὰ μιμηθῶσι

[...]

*Siempre y en todas partes siendo perseguidos
y por el yugo de este monstruo oprimidos,
a la par decidieron ya tomar
las armas todos juntos para liberarse.
Pero mis habitantes, como todos saben,
acostumbrados de siempre a vivir del comercio
Fue imposible que también ellos imitaran*

⁶¹⁴ Durante los casi cuatro siglos de dominación extranjera los griegos realizan numerosos intentos de liberación, para los cuales buscan continuamente apoyo en las naciones extranjeras. Una vez que la decepción se apodera de ellos tras las muchas ocasiones en que sus esperanzas se vieron frustradas por las acciones contrarias a las prometidas, es cuando ya convencidos de que la ayuda no podría venir de fuera, comienzan ellos mismos a organizar la revolución que finalmente tendría éxito y los conduciría a lo que durante tanto tiempo habían ansiado, a la libertad de su país.

⁶¹⁵ La isla de Quíos, dada su situación geográfica y el interés del sultán por su producción de almáciga, no pudo sumarse al movimiento independentista hasta un año después. La respuesta del ejército turco a este levantamiento fue brutal, llegando a más de treinta mil el número de víctimas, según cuentan fuentes de la época, *vid. Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους... op. cit., t. XII, pp. 245-6.*

⁶¹⁶ En verdad, los levantamientos dirigidos por Likurgos Logozetis en Samos y Iakovos Tombasis en Lesbos al inicio de la Revolución, no fueron secundados por los quiotas cuyos *demogerontes* consideraban que dada la cercanía con las costas turcas cualquier rebelión era un suicidio y así preferían conformarse con la cierta libertad de la que disfrutaban y mantener su comercio y la estabilidad económica que ostentaban. No obstante, Logozetis con una gran flota de samiotas junto con el quiota Antonios Burniás, desoyendo las instrucciones de Ipsilantis, se aventuraron a liberar la isla de Quíos del poder otomano, causando gran devastación e inestabilidad, que condujeron a los fatídicos acontecimientos de marzo de 1822.

Τους ἐπιλοίπους Ἑλληνας καὶ νὰ καθοπλισθῶσι.
Ὅμως τινὲς ἀνόητοι (νὰ ἴθελαν μὴ τὸ σώσουν!)
Συναθροισθέντες ἔρχονται, ὄχι νὰ μὲ λυτρώσουν,
Ἀλλὰ διὰ ν' ἀρπάσωσι, νὰ κλέψουν καὶ νὰ θύσουν
Καὶ ἔπειτα νὰ φύγωσι κ' ἐρήμην νὰ μ' ἀφήσουν.

ΞΕΝΟΣ

Εἰς τὴν ὀλιγοδιαρκῆ τάχα πολιορκίαν
Εἰπέ μοι, ἔδειξαν τινὰ ζῆλον, ἢ εὐψυχίαν;

ΧΙΟΣ

Ὅχι...

ΞΕΝΟΣ

Ἀλλά;...

ΧΙΟΣ

ἐκάθηντο μὲ ἀδιαφορίαν.⁶¹⁷

[...]

*al resto de los griegos y se armaran.
Mas algunos insulsos (¡no deseando la salvación!)
reunidos vienen, no para liberarme,
sino para saquear, robar y sacrificar
y luego huir y dejarme desolada.*

EXTRANJERO

*Y en ese breve asedio,
Dime, ¿mostraron celo alguno o valor?*

QUIÓS

No...

EXTRANJERO

¿Entonces?...

EXTRANJERO

permanecieron indiferentes.

[...]

El resto de los cantos políticos son una clara llamada a la sublevación, versos llenos de fervor patrio y vehemente deseo de liberación del helenismo subyugado. A través de estas estrofas salpicadas de referentes mitológicos, como nos indican incluso los propios subtítulos: *Grecia a Zeus, Grecia a Atenea, Atenea a Grecia*, el autor apela a la restauración de la libertad encomendándose a su pasado legendario, evocando a sus héroes y a las divinidades ancestrales al igual que a las naciones extranjeras que han venido a interceder por ellos:

[...]

Τώρα, τέκναμου, σεῖς βοηθείας δὲν στερεῖσθε.
Ἀπὸ τρεῖς βασιλεῖς τοὺς συμμάχους βοηθεῖσθε.
Καὶ ἂν ὁμονοῆτε,
Τὰ χρέησας τελεῆτε,
Τὸ τέρας τοῦτο πλέον θέλει ἀφανιοθῆ.

[...]

*Ahora, hijos míos, no os falta apoyo.
Sois ayudados por los tres reyes aliados.
Y si estáis unidos,
Si vuestro deber hacéis,
Este monstruo será ya aniquilado.*

⁶¹⁷ A. Karavas, *Δοκίμιον τῆς Στιχοιργίας...*, op. cit., p. 48-49.

Τοὺς προγόνους ὑμῶν, ὦ Γραικοὶ ⁶¹⁸ ἐνθυμηθεῖτε	<i>Griegos, recordad a vuestros antepasados,</i>
Καὶ τὰ ἦθη αὐτῶν καὶ σεῖς τώρα μιμηθεῖτε,	<i>Y su pundonor también vosotros ahora imitad,</i>
Καὶ ἂν θανατωθῆτε,	<i>Y si perecéis,</i>
Ἀλλὰ θὰ δωξασθῆτε,	<i>no obstante la gloria alcanzaréis,</i>
Θὰ μείνη τ' ὄνομάσας αἰώνιον 'ς τὴν γῆν! ⁶¹⁹	<i>Quedará vuestro nombre por los siglos en la tierra!</i>

Karavas ve con ojos ilusionados la intervención europea en su tierra y a ella se encomienda, pues no se ha de olvidar que será en este mismo año que edita su libro cuando el rey Otón toma posesión ya del trono, y se respira un aire de renovación en todo el país que ve con ilusión el reconocimiento europeo de modo que contribuya a la libertad del territorio aún ocupado:

Ἦ Ἑλλάς, χαῖρε πλέον, ὅτι ὁ λυτρωτῆς σου	<i>Grecia, alégrate ya, que tu redentor</i>
Ἔρχεται, ὁ σωτήρ σου καὶ ἐλευθερωτῆς σου	<i>ha llegado, tu salvador y libertador</i>
Ἦ ΟΘΩΝ ὁ Βασιλεὺς σου συναφοδιασμένος	<i>OTÓN tu Rey provisto</i>
Ἄφ' ὅλα τ' ἀναγκαῖα, καθὸ συνωδευμένος	<i>de todo lo necesario y acompañado</i>
Με τέκνα Βαυαρίας τῆς φίλης ἀδελφῆς σου	<i>de hijos de tu querida hermana Bavaria,</i>
Διὰ νὰ θεραπεύση τοὺς πόνους τῆς πληγῆς σου!	<i>para curar los dolores de tu herida⁶²⁰.</i>

Será este sentir el que refleja en los diversos poemas dedicados a los actos de filohelenismo europeo⁶²¹, no quedando tampoco nuestro autor ajeno a los postulados ilustrados que venían de su admirada Francia, como nos muestra en su séptimo canto político:

⁶¹⁸ Llama la atención el hecho de que utilice la apelación Griegos, la normalmente utilizada por los europeos y que se hará más generalizada a partir del romanticismo.

⁶¹⁹ A. Karavas, *Δοκίμιον τῆς Στιχοουργίας...*, *op. cit.*, p. 54.

⁶²⁰ *Ibidem*, pp. 58-59.

Ἄρετι πρώτη τῆ ἀληθείᾳ
 Καθὸ μὲ ταύτην ἡ ἀνθρωπότης
 Ζῆ ἐν εἰρήνῃ καὶ εὐτυχίᾳ.
 Ἴδοὺ ἠθέλησε λοιπὸν πάλιν
 Συνδροφευμένη μὲ τὴν Σοφίαν
 Νὰ προξενήσῃ χαρὰν μεγάλην
 Εἰς τὴν ἀνθρώπινον κοινωνίαν!.

*Su principal virtud en verdad.
 Según la cual la humanidad
 Vive en paz y felicidad.
 ¡Y he aquí que quiso nuevamente
 acompañada de la Sabiduría
 traer gran alegría
 a la comunidad!.*⁶²²

La tercera parte del libro la conforman treinta poesías en las que plasma Karavas lo relacionado con la esfera de los sentimientos, y así incurre de forma recurrente en versos llenos de pasión amorosa que tratan sobre la desesperación del enamorado, el dolor y la tiranía que provocan el amor, la cambiante y a veces poco equitativa suerte, todos ellos con un tono melancólico y doliente, deudores sin duda de un gusto de tono romántico. Alejándose un tanto de esta temática compone un poema báquico (pp. 96-97) y otro dedicado a la amistad (p. 98). En verdad llama la atención en estos cantos los muchos esquemas y juegos versificadores que utiliza el poeta, recreando los mismos contenidos mediante diferentes metros y estrofas incluso dentro de las propias composiciones, lo que sin duda justifica el título genérico del tomo, *Ensayo de versificación*.

Compone dos poemas acrósticos (pp. 73 y 74-75) y un enigma con su solución (pp. 94-95), esquemas que utilizará con profusión en su siguiente libro de poesías. En el canto segundo y tercero sigue la forma de uno de los tipos

⁶²¹ El canto ocho que subtitula *Agradecimiento a los franceses* comienza diciendo: “Os saludo, pundorosos hijos de Francia,/ Amigos de vuestra respetable patria,/ Vosotros, a cualesquiera inspiráis el filohelenismo! El canto diez es asimismo, un encomio al hijo del rey de Bavaria, el príncipe Maximiliano, *ibidem*, pp. 60-62.

⁶²² *Ibidem*, p. 59.

poéticos más apreciados en Bizancio, el del Alfabeto⁶²³, donde cada una de las estrofas comienza con la correspondiente letra del alfabeto hasta completar las veinticuatro que conforman el abecedario griego, es decir, de la A hasta la Ω⁶²⁴. En estos como decíamos, no mantiene un mismo verso, sino que varía métrica y esquema y así el canto segundo compuesto mayormente en pareados decapentasilabos cuenta con cuatro cuartetos en octosílabo (pp. 67-69), mientras que el canto tercero todo él en cuartetos (pp. 69-72) comienza con estrofas de pareados octosílabos y heptasilabos y termina con estrofas de endecasílabos y octasilabos.

Curioso es sin duda el esquema del canto veintinueve dedicado al amor en la vejez (p. 97), para cuya composición utiliza “todos los tipos de versos”, aumentando en suma ascendente una sílaba en cada pareado y empezando, de este modo, con versos pentasilabos finaliza con decapentasilabos.

⁶²³ La primera muestra bizantina de este género poético la encontramos en el último himno (vv. 284-292) de la obra *Συμπόσιον δέκα παρθένων ἢ περὶ ἀγνείας* de Metodios de Olimpo, cf. el texto bilingüe en latín y griego realizado por Migne, J.P. (ed.), *Patrologiae cursus completus. Patrologiae Graecae*, tomo XVIII: *S.P.N. Methodii, episcopi et martyris, opera omnia*, Turnhout, 1980 (reprod. facs. 1857). Con traducción al francés aparece en la edición crítica de J.P. Herbert Musurillo, *Méthode d'Olympé, Le Banquet*, París, 1963. Ahora también en italiano, Metodios d'Olimpo, *La verginità*. Introduzione, traduzione e note a cura di Normando Antoniono, Roma, 2000.

⁶²⁴ Sobre este tipo poético en la época bizantina, cf. Soras (ed.), *Βυζαντινή ποίησης*, Atenas, 1956, pp. 66-69, y sobre la poesía en este periodo K.A. Tripanis, *La poesia bizantina: dalla fondazione di Constantinopoli alla fine della Turcocrazia*, Milán, 1990, así como U. Criscudoro-R. Maisano (eds.), *La poesia bizantina. Atti della terza Giornata di studi bizantini (Macerata 11-12 maggio 1993)*, Nápoles, 1995.

A los dos años, en 1835, saca un nuevo libro de temática totalmente diferente pues se conforma íntegramente de salmos⁶²⁵. Este libro de contenido religioso es uno más de los muchos que se editarán con este tema, de hecho es el único que no necesitará de la colaboración de los suscriptores para llegar a la forma impresa, dado que como es conocido si bien habrá un aumento de las publicaciones no religiosas desde los años precedentes a las luchas de liberación, lo cierto es que nunca dejaron de editarse en gran medida los libros de materia eclesiástica⁶²⁶. Este poeta adscrito al círculo de Koraís desarrollará en sus escritos las ideas ilustradas que los eruditos del momento querían poner de manifiesto, esto es, su propia interpretación de la herencia nacional, la lengua, la política, la educación del pueblo y también la ética y la moral que en Grecia, sin embargo, a diferencia del resto de Europa, seguía estando muy influenciada por el cristianismo ortodoxo. En verdad el papel de la Iglesia y del cristianismo juegan un papel de suma importancia en todo este periodo de la historia griega lo cual se reflejará en el modo de asimilación de las corrientes culturales europeas, de cierto tono anticlerical. El humanismo religioso que hasta hacía muy poco había influenciado intensamente a la intelectualidad helena (Grecia, a diferencia del resto de Europa no desarrolla un Renacimiento como periodo de adecuación del pensamiento racionalista e ilustrado), como es natural, seguirá influenciando a una gran parte de los eruditos pese a la

⁶²⁵ *Τὸ ψαλτήριον, ἧτοι τὸ βιβλίον τῶν ψαλμῶν στιχουργηθὲν ὑπὸ Ἀργυρίου Καραβᾶ, Σμύρνη, ἐν τῷ τυπογραφείῳ Α. Δαμιανοῦ καί συντ., 1835, p. 160.*

⁶²⁶ *Vid. Dimarás, Νεοελληνικός Διαφωτισμός... op. cit., pp. 28-33 y cf. nota 157.*

creciente europeización que irá experimentando⁶²⁷ y es así que la tradición culta del pueblo griego, fundamentada principalmente en el humanismo y el cristianismo⁶²⁸, dependiendo de la mayor o menor permeabilidad-resistencia ante la asimilación de las nuevas ideologías occidentales irá conformándose en una amplia gama de tendencias y diferentes grupos de opinión ante las nuevas tecnologías, pensamientos, filosofía, etc. En efecto, si bien las influencias de la Revolución francesa son intensas entre la intelectualidad helena, no obstante la mayoría de los eruditos griegos ilustrados continuará apelando a la divinidad para fundamentar el mundo exterior y de hecho, quienes se apartan de esto sufren el aislamiento e incluso la condena por parte del Patriarcado⁶²⁹. Del mismo modo el incipiente romanticismo que paulatinamente irá penetrando en Grecia es un romanticismo de carácter religioso y en estos términos se expresa el poeta P. Sutsos⁶³⁰ cuando habla de sí mismo “*La divinidad, el amor y la libertad, he aquí el triángulo originario, del cual crea Panayiotis Sutsos su poesía*”⁶³¹.

⁶²⁷ La llamada Ilustración griega se corresponde más bien con un intenso deseo de los eruditos helenos de acoplarse culturalmente a la Europa occidental y es por ello que los cambios e ideales que se van fraguando en esta época, junto asimismo a la crítica y presión que ejercen los que expresan las ideas tradicionales se reflejarán en el gran abanico de las ideas filosóficas que encontramos.

⁶²⁸ Vid. Y.D. Metalinós, *Ὁρθοδοξία καί Ἑλληνικότητα... op. cit.*, además cf. nota 380.

⁶²⁹ Entre los casos más conocidos se encuentran los de Benjamín Lesbios y Pamplekis.

⁶³⁰ Cf. Dimarás, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Atenas, 1987⁸, p. 284.

⁶³¹ Cf. “Ἡ θεότης”, *Ἄπαντα*, p. ε'.

Lo que se propone Karavas con este libro, según nos informa el propio autor en su nota a los lectores es, además de alabar las grandezas del Señor, contribuir al tiempo a que su pueblo, y principalmente la juventud, logre la *areté*, que es según los postulados ilustrados, no sólo una ética a nivel personal sino asimismo social, pues el bien común, la sociedad, el hombre en sociedad serán las nuevas formas con las que el despotismo ilustrado viene a enriquecer la filosofía y ética griegas⁶³².

La Existencia de un Ser Supremo es reconocido y creído por casi la totalidad de los pueblos, y de entre éstos los iluminados consideran que este gran Dios [...] es digno de amor, respeto y sincera adoración. Derecho inseparable de Dios es sin duda el ser adorado [...] con himnos y oraciones [...] Pues bien, de esta materia es el presente Libro de salmos, cuya habitual lectura nadie duda sea beneficiosa amén de alimento y consuelo para el alma devota, y que incluso si la juventud los recita de memoria como una asignatura escolar, será llevada hacia la devoción y hacia «la Virtud», inseparable de aquella y «necesaria para la vida en sociedad»⁶³³.

Desarrolla los temas típicos de este tipo de composición, dando muestra de su intensa fe en la religión cristiana y en las enseñanzas de la Iglesia ortodoxa así como de su gran instrucción en la Patrística. Nos habla de la persecución y sensación de hostilidad que sienten los creyentes, su aflicción por la situación, su ciega esperanza en la deidad como salvación de su pueblo, pues no se ha de olvidar que en estas comunidades griegas de las costas asiáticas la libertad de culto se les antojaba un anhelo a conseguir y un medio

⁶³² Cf. Dimarás, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atenas, 1993⁶, p. 75.

⁶³³ Cf. la nota a los lectores con la que comienza su libro *Τὸ ψαλτήριον...* *op. cit.* El entrecomillado es nuestro.

más de autodeterminación y esperanza: *¡Las persecuciones de los infieles en absoluto me atemorizan!/ En vano se esfuerzan en hacerme daño/ Viendo a mis enemigos atormentados justamente por Ti,/ Incluso destrozados los dientes de los pecadores./ ¡Proclamo, que a tu fiel pueblo, salvación,/ Tú mi Señor ofreces, fortaleza y bendición!*⁶³⁴.

Pero asimismo entre sus líneas se dejan entrever momentos que están directamente relacionados con los acontecimientos de la época mostrándonos así nuevamente su posición e ideología pues, se manifiesta fiel seguidor de la monarquía como deja patente en algunos de los cantos políticos de su primer libro y ahora también en los salmos que dedica al rey⁶³⁵, para el que solicita el favor divino pues, como hemos explicado, las creencias religiosas para los griegos del momento y la influencia del Patriarcado son vistos como elemento indispensable en el gobierno de su nación:

Ψαλμός Κ'. Εὐχὴ διὰ τὸν Βασιλέα

[...]

8. Δεόμεθα λοιπὸν,
Νὰ δίδῃς τ' εὐκταία
Θεέ, εἰς τὸν καλὸν,
Αὐτὸν μας βασιλέα!

*Salmo 20: Bendición para el Rey*⁶³⁶

[...]

8. ¡Así pues te suplico,
Concedas lo que desea,
Dios, a este nuestro,
bondadoso soberano!

⁶³⁴ *Ibidem*, salmo tercero, vv. 7-12, p. 7.

⁶³⁵ Este mismo sentir se observa en los escritos de otros muchos literatos de la época, así A. Soutsos escribe su *Carta a Otón*, o asimismo A.R. Rangaví se decide a traducir los poemas del filoheleno rey bávaro Ludonico I, cf. *Ποιήματα περὶ Ἑλλάδος τῆς αὐτοῦ μεγαλειότητος τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α', μεταφρασθέντα ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Παγκαβῆ, ἐν Ναυπλίῳ, 1833.*

⁶³⁶ Cf. A. Karavas, *Τὸ ψαλτήριον... op. cit.*, pp. 22-23.

Karavas igualmente hará públicas sus opiniones y conocimientos, no sólo por medio de la creación literaria y la labor didáctica, sino que asimismo participará en el “iluminismo” de su pueblo utilizando uno de los medios que había ido tomando creciente importancia en las comunidades griegas primeramente de la diáspora y posteriormente del territorio heleno, nos referimos sin duda a la labor periodística. En efecto, tenemos noticias de que junto con su antiguo alumno de la Escuela Evangélica, Ioannis Skilissis⁶³⁷ edita el periódico *Φιλολογικός Κηπος της Ιωνίας* en 1837-8, publicación de vida ciertamente corta pero que en aquel momento concreto junto con el conocido *Αμάλθεια*, serán los únicos que circulen en Esmirna en lengua griega⁶³⁸. Ya en 1843 lo intenta de nuevo y funda el periódico de tirada también semanal *Ωρίων*, para el que contratará como redactor a K. Rodés⁶³⁹, experto impresor que había sido fundador del referido periódico *Αμάλθεια*, el de mayor vida dentro de la actividad periodística de Asia Menor. Este periódico de Karavas circulará durante tan sólo diez meses, pero aún más efímero será su siguiente

⁶³⁷ I.I. Skilissis colaborará en los periódicos *Αργος*, *Ιωνικός Παρατηρητής*, *Μνημοσύνη*, *Αποθήκη Ωφελίμων Γνώσεων* y *Αμαλθεια*. Posteriormente será el director de uno de los periódicos en verdad competidores de este último, el llamado *Εφημερίς της Σμύρνης* (1849-54), cf. J.S. Solomonidis, *Η δημοσιογραφία... op. cit.*, pp. 147-148. Fue asimismo impulsor del teatro en las costas asiáticas y otros lugares, con sus traducciones al griego de la dramaturgia europea las cuales ya empezó a editar en Esmirna desde la época en la que compone su tragedia Karavas: *Θηβαίς, ἢ οἱ ἐχθρευμένοι ἀδελφοί* de Racine (1834), *Ὁ ἀπηγορευμένος καρπός* de Octave Feuillet (1848), *Ὁ Ταρτούφος* de Molière (1851), traducción que superó en éxito editorial y representativo a la que, instigado por Koráis, realizó en 1815 el quiota Konst. Kokkinakis. Sobre ésta y otras traducciones realizadas por Skilissis cf. Sideris, *Ἱστορία... op. cit.*, I, p. 42, 116-118, 128.

⁶³⁸ Sobre la actividad periodística de nuestro autor cf. J.S. Solomonidis, *Η δημοσιογραφία... op. cit.*, pp. 136-138.

⁶³⁹ Cf. A.D. Jatsidimos, *Βιβλία τῆς Σμύρνης... op. cit.*, p. 24.

intento, *Ο Φιλολήθης*, cuyo primer número salió el 1-7-1845 y dado que no pudo obtener la licencia necesaria, rápidamente fue parada su edición por las autoridades.

En verdad, la actividad periodística alcanzó gran importancia dentro del movimiento ilustrado y posteriormente del movimiento romántico pues, sin duda, suponía un medio rápido y directo para extender las ideas, tendencias, situaciones, máxime en estas zonas de la diáspora donde claramente se conformaron en el vehículo de los ideales helénicos. En estos términos se expresa el propio Karavas en su *Discurso sobre Patriotismo*:

*Los escritores y periodistas usan la prensa cual almacén de rectas ideas y medio más dinámico para el perfeccionamiento nacional, dando a conocer públicamente los descubrimientos del genio humano, alabando la virtud, censurando la maldad y defendiendo el bien común*⁶⁴⁰.

Estos periódicos generalmente contaban con una tirada reducida y pocas veces solían cubrir siquiera los gastos, pues en la mayoría no primaba el objetivo comercial sino que sus directores veían en estas ediciones un cometido patriótico y cultural, considerando que la información y el conocimiento debían llegar al pueblo griego de forma que pudiera obtener la madurez intelectual necesaria para poder sostener en sus manos su propio futuro. Si tenemos en cuenta además que en esta parte del helenismo de la periferia los primeros periódicos que circularon fueron ciertamente aquellos que editaban los

⁶⁴⁰ Palabras pronunciadas en los exámenes de 1857 en el colegio de Quíos y que con numeración separada se insertan al final de su libro *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, p. 8.

representantes de otras naciones en la ciudad⁶⁴¹, apareciendo el primer periódico griego el año 1831, es fácil comprender el importante papel que estas publicaciones griegas ejercería en el conjunto de la comunidad griega.

Nuestro autor, no obstante, no se aleja de su labor literaria y de este modo en 1844 edita otro libro compuesto en su totalidad de poemas amorosos al que intitula *La Sirena*⁶⁴². En la edición del libro aparece únicamente la inicial del apellido mas es fácil corroborar su paternidad dada la dedicatoria escrita de puño y letra del autor que se encuentra en el tomo manejado⁶⁴³, pero principalmente por el hecho de que muchos de los poemas que aquí encontramos son iguales a los de su libro de 1833, si bien ligeramente reelaborados. Sirvan como ejemplo el primer canto amoroso en las respectivas ediciones de 1833 (pp. 66-67) y 1844 (pp. 5-6):

ΑΣΜΑ ΠΡΩΤΟΝ

Εἶναι μὲν τερπνὴ τῶντ' ἢ στιχουργία,
Ὅταν τρυφερὰ κ' εἰλικρινῆς καρδίᾳ

ΑΣΜΑ Α'

(Ἐν εἶδει προλόγου)

1. Πόσον συνεργεῖ Ὠδὴ καὶ Στιχουργία,
Ὅταν τρυφερὰ καὶ ἄδολος καρδίᾳ

⁶⁴¹ Justo después de las guerras de liberación de 1821 se abre una imprenta francesa en Esmirna. Los periódicos franceses de la ciudad aparecerán desde muy pronto, *L'Spectateur Oriental*, *Courrier de Oriente*, *Smyrnéen* entre otros, y ya no dejarán de circular hasta la catástrofe de Asia Menor en 1922. Posteriormente empezarán a editarse periódicos griegos, siendo el de más larga vida *Αμάλθεια*, que se publicará sin interrupción desde 1837-8 también hasta 1922, cf. Solomonidis, *Ἡ δημοσιογραφία... op. cit* y Jatsidimos, *Βιβλία τῆς Σμύρνης... op. cit*.

⁶⁴² *Ἡ Σειρὴν ἦτοι ἄσματα ἐρωτικά*, στιχουργηθέντα ὑπὸ Κ. Ἐν Σμύρνη τυπογραφεῖον Δ. Χριστογιαννοπούλου (ὁδὸς Ἀγίου Γεωργίου), 1844.

⁶⁴³ Esta estimación la hace Jatsidimos, *ibidem*, p. 58, nº 167, y como hemos comprobado, en efecto, el tomo de su biblioteca consta de una dedicación donde el nombre y la firma de Karavas se pueden leer sin dificultad: ἄξιαγαπήτω φύλω Κυρίω Κ. Γρυμάλδη πρὸς ἐνθύμησιν στιχουργός Ἀργύριος Καράβας.

Εἰς νέαν προσφιλῆ
Ὅμιλῃ.

Ὅτι δ' ἄτονεῖ ἡ γλῶσσα τῶν ἀνθρώπων,
Διὰ νὰ λαλῆ μὲ στίχως δίχως κόπον,
Κανεῖς δὲν ἐμπορεῖ,
Ν' ἀπωρῆ.

Σὺ λοιπὸν, ὦ Ἐρατῷ μου ψάλλεμοι, νὰ δυνηθῶ,
Ἐρωμένης μου τὰ θεῖα κάλλι νὰ διηγηθῶ.

Φθάνει, νὰ εἰπῶ, ὅτι τῆς εὐμορφίας
Τέρας σὲ φρονῶ, καὶ τῆς καλοηθείας
Ἀληθινὴν πηγὴν
Εἰς τὴν γῆν.

Ὅμως εἶμαι βιασμένος, νὰ σὲ εἶπω τολμηρὰ
Καὶ τὸ σφάλμασσο, κυρία, ἦγουν ὅτ' εἶσαι σκληρά.

Ἄν ἡ ἀπὸ σὲ καρδιάμου πληγωμένη
Ἐλεος ζητῆ, βοήθειαν προσμένη,
Καὶ σὺ δὲν τὴν πονῆς,
Τί φρονεῖς;

Νὰ μὲ περιπαίξεις μόνον ἂν σκοπεύης τεχνικὰ,
Τὸ αὐτὸ καὶ σὺ ἀπ' ἄλλον θέλεις λάβειν φυσικὰ.

Ἐξῆς λοιπὸν νὰ μὴ μὲ δυναστεύης,

Σὲ παρακαλῶ, μηδὲ νὰ μὲ παιδεύης.

Ὅ ἔρωσ εἶν' δεινός,

Πλὴν κοινός.

Ἀποδεδειγμένον, ὅτι τὴν ἐρωτικὴν πληγὴν

Ἐμποροῦν πολλὰ ὀλίγοι ν' ἀποφύγουν εἰς τὴν γῆν!

Εἰς νέαν προσφιλῆ,
Ὅμιλῃ!

Σὺ λοιπὸν, ὦ Ἐρατῷ μου, ψάλλε με νὰ δυνηθῶ
Ἐρωμένης μου τὰ θεῖα κάλλι νὰ διηγηθῶ.

2. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι τῆς εὐμορφίας
Κέντρον σὲ φρονῶ καὶ τῆς χρηστοηθείας
Ἀληθινὴν πηγὴν

Εἰς τὴν γῆν.

Εἶμαι ὅμως βιασμένος νὰ σὲ εἶπω τολμηρὰ
Καὶ τὸ ἐν ἐλάττωμά σου, ἦγουν ὅτ' εἶσαι σκληρά.

3. Ὅταν ἀπὸ σὲ καιρίως πληγωμένη
Ἡ καρδιά μου βοήθειαν προσμένη,

Καὶ σὺ δὲν τὴν πονῆς,

Τί φρονεῖς;

Νὰ με περιπαίξεις μόνον ἂν σκοπεύης τεχνικὰ,

Τὸ αὐτὸ καὶ σὺ ἀπ' ἄλλον θέλεις πάθει φυσικὰ

4. Εἰς τῆς τρυφερᾶς καρδίας μου τα βάθη
Σὺ διατηρεῖς τοῦ ἔρωτος τὰ πάθη

Εἶναι πολὺ δεινὰ,

Πλὴν κοινὰ.

Ἀποδεδειγμένον ὅτι τὴν ἐρωτικὴν πληγὴν

Ἀπὸ τοὺς θηνητοὺς ὀλίγοι ἀποφύγουν εἰς τὴν γῆν.

Este libro, el cual el autor dedica a su hija Caliope, vuelve a tener un esquema tripartito: cuarenta y cinco cantos amorosos (pp. 5-83), doce poemas acrósticos (pp. 85-96) y veinticuatro enigmas (pp. 97-112). Una vez más experimenta con diversos esquemas y versos en rima, entre los que encontramos nuevamente enigmas y poesías acrósticas, pero ahora en una lengua más cuidada que en la de su primer libro, pues como también se verá en su creación posterior, una de sus mayores preocupaciones estriba en la lengua y la versificación y su creación será constantemente pulida y reelaborada por el autor.

A finales de la década de los cuarenta se edita una obra teatral suya que lleva por título *La venganza de Aquiles*, publicación que conocemos tan sólo por datos indirectos y cuya datación difiere en las distintas fuentes. Aparece catalogada en varias obras bibliográficas, aunque por sus escuetas descripciones cabe la posibilidad de que tampoco estos estudiosos la hubieran tenido entre sus manos⁶⁴⁴. La existencia de esta publicación, no obstante, queda corroborada de forma decisiva con la referencia que el propio Karavas hace a ella en un libro posterior⁶⁴⁵.

Esta tragedia de Karavas será objeto de cambios y mejoras en su posterior reedición, sobre todo en cuanto a su dicción pues como hemos ya referido, la lengua será el gran caballo de batalla para este autor, una lengua que con el pasar del tiempo se irá haciendo cada vez más arcaizante, más pulida y cuidada, a imagen de las tendencias del momento, y todos sus esfuerzos artísticos y didácticos girarán en torno a este cometido. Esa tendencia a la revisión y pulimiento constante de la obra escrita, es una característica observable en muchos de los poetas prerrománticos de esas décadas como A.

⁶⁴⁴ Jatsidimos la data en 1847, siguiendo asimismo lo referido en el catálogo inédito de Stef. Kumanudis, *Ἡ ἐκδίκησις τοῦ Ἀχιλλέως*, στιχουργηθεῖσα ὑπὸ Ἀργυρίου Καράβα. Ἐν Σμύρνῃ, 1847, cf. Jatsidimos, *Βιβλία τῆς Σμύρνης...* op. cit., p. 62, nº 197. Por otro lado, Bees en su relación bibliográfica da como fecha el año 1849, cf. N. Bees, “Μικρὰ συμουλή εἰς τὴν λογοτεχνικὴν βιβλιογραφίαν τῆς Σμύρνης κατὰ τὸν ΙΘ' αἰῶνα”, *Μικρασιατικά Χρονικά* 2 (1939), p. 40, lo cual posiblemente tome de la información que el propio Karavas nos ofrece en la nota a los lectores de la reedición de 1857: “*Tuvo lugar hace nueve años la primera edición y publicación de esta Tragedia ...*”, cf. *Ἐγχειρίδιον ...*, op. cit., p. 81.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

R. Rangavís y P. Soutsos⁶⁴⁶ y al igual que ellos Karavas edita y reedita sus escritos como vemos hace con sus poemas amatorios y ahora también con su tragedia. Ese afán de mejorar la dicción no sólo tendrá como objeto su propia obra sino que se encomienda por igual a la corrección de otros libros como ocurre con la biografía que sobre el arzobispo de Corinto había escrito Atanasios Parios a principios de siglo y que fue editada muy posteriormente con las correcciones estilísticas y ortográficas de Karavas⁶⁴⁷.

Una vez instalado en su isla natal y continuando asimismo con su labor didáctica ahora en el Colegio de Quíos, decide este *διδάσκαλος του Γένους* llevar a cabo una ambiciosa empresa editorial con la que, reuniendo en cinco volúmenes todo su saber enciclopédico y literario, pudiera contribuir a la formación de la juventud helena, como nos informa él mismo:

Cuanto en estos quince años he enseñado sobre griego y cuanto para ello metódicamente escribí, versifiqué, parafraseé adjuntando notas y compuse recolectando de diferentes estudiosos, no sólo para mi propio ejercicio y estudio, sino también como ayuda y provecho de la juventud deseosa de instruirse, todo ello, a través de la suscripción de compatriotas amantes de las letras y del buen gusto, he

⁶⁴⁶ Su obra *Οδοιπόρος* sufrió seis transformaciones por parte del escritor, cf. Dimarás, *Ελληνικός ρομαντισμός... op. cit.*, p. 181.

⁶⁴⁷ En efecto, en un libro editado en Quíos el año 1863 sobre el arzobispo de Corinto, en la parte donde se cuenta su biografía (pp. 18-52) nos encontramos con una nota a pie de página en la que se dice: “Esta biografía fue compuesta hace cincuenta y cinco años por el célebre director de la escuela de Quíos Atanasios Parios según el estilo entonces utilizado, ahora adaptado hacia lo más griego y elegante por el profesor de letras griegas A. Karavas, corrigiendo al tiempo también la ortografía”, cf. *Ακολουθία τοῦ ἐν Ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Μακαρίου Ἀρχιεπισκόπου Κορίνθου τοῦ Νοταρᾶ*, ἐκδοθεῖσα ἐπιμελεία καὶ δαπάνη Ἰωσήφ Ἱερομονάχου τοῦ Χίου. Ἐν Χίῳ, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Κ.Μ. Προκίδου, 1863, p. 18.

*decidido publicar en un tratado de cinco tomos que, ideado para la enseñanza general, es por ello que se ha llamado MANUAL DE LA LENGUA NEOGRIEGA*⁶⁴⁸.

Este proyecto no llegaría nunca a concluirse en su conjunto, tan sólo publicará en 1857 el segundo tomo, el que subtítulo *Poesía* por estar compuesto de gran parte de su producción en verso, siendo esa misma la razón que lo lleva a sacar en primer lugar el que debía ser el segundo volumen pues, como él mismo expresa “*a la poesía se remonta la primera etapa de la literatura de toda nación*”⁶⁴⁹.

En este prólogo, además de informarnos de su amplio proyecto editorial, nos presenta un interesante análisis sobre su concepto de la poesía y la métrica, introduciéndonos en la problemática de la prosodia y la versificación de la lengua neogriega en comparación con el griego antiguo y con otras lenguas modernas como es el caso del francés. Karavas, seguidor de las propuestas versificadoras de A.R. Rangaví, muestra gran conocimiento en las encontradas propuestas que sobre la poética se desarrollan en el ámbito de la literatura griega del siglo XIX⁶⁵⁰, pues no se ha de olvidar que será entonces cuando comience a tomar entidad un nuevo concepto poético, cuyas teorías abogan ya por una versificación libre de rima y de las estrictas normas métricas, lo cual tiene su origen principalmente en el terreno de la traducción, donde se tiende cada vez más a verter el texto poético en una prosa rítmica

⁶⁴⁸ Cf. el prólogo de A. Karavas, *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, p. ιζ’.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. ιη’.

⁶⁵⁰ Una sucinta exposición del tema en L. Papadopulu-Ioannidu, “*Ἀπό τήν ἱστορική πορεία τῆς νεοελληνικῆς μετρικῆς*”, en AA.VV., *Μνήμη Γ.Π. Σαββίδη. Θέματα Νεοελληνικῆς Φιλολογίας... op. cit.*, pp. 191-206.

dada su mayor versatilidad y facilidad para expresar el sentimiento del poeta, sin los obstáculos que suponen la rima en la disposición de los vocablos⁶⁵¹. Toda esta cuestión sobre la versión de los textos clásicos en griego moderno, viene en consonancia con lo que es la segunda parte del libro, una paráfrasis de los dos primeros cantos de la *Iliada* donde Karavas recrea una poética acorde a la de sus antepasados, esto es, mantiene el hemistiquio y utiliza igualmente los esquemas métricos del anapesto, el troqueo, el yambo, etc., pero ahora no en razón a su cantidad sino atendiendo a su acentuación. Al adecuar el verso libre para la traducción poética se adhiere a los intentos ya realizados por Rangavís y Tantalídís, pues como arguye “*la rima no sólo es laboriosa, sino limitada y a veces llega a ser forzada, mientras que el metro rítmico contribuye a una mayor extensión de la materia, y crea versos más suntuosos y seductores*” (p. κγ'). Estos mismos argumentos esgrime nuestro otro autor, Jristópulos, apenas unos años antes, cuando en su madurez intenta nuevamente traducir los versos épicos de Homero, pero ya no como en su fallido intento juvenil en el que se esforzaba por hacer uso de la rima, sino que la realizará en metro libre siguiendo los cánones de la poesía antigua y la eclesiástica que se apoyan en el propio ritmo de la lengua:

En mi juventud intenté traducir a Homero en versos rimados; pero tras mucho trabajo no pude traducirlo según mi deseo sin vanos rellenos. Y por eso lo dejé. En mi madurez recordé que todos los griegos antiguos usaban versos sin rima en los diversos estilos habituales en su época, al igual que sus discípulos los romanos. Testigo de mis palabras son los poemas que se nos han salvado. Asimismo también

⁶⁵¹ Vid. A. Katsiyiannis, “Πορεία προς τη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης...”, *art. cit.*

todos los himnos de nuestra Iglesia, a excepción de los llamados “idiomeles”, son versos libres, de diferentes ritmos musicales y sonidos. [...] Así pues yo, imitando a los antiguos, traduje el primer canto de la «Iliada» con los versos trocaicos libres de Esquilo. Y ello no por otra cosa sino por ver si así Homero se traduce por completo palabra a palabra sin rellenos [...]»⁶⁵²

El libro lo comienza con una “Oda de Felicitación” acompañada de su traducción al francés, dedicada al pueblo turco y su sultán Abdul Medjid I, en la cual encomia los esfuerzos y los éxitos que ha alcanzado en el iluminismo de esta nación⁶⁵³. Por supuesto, debemos tener en cuenta que este poema se escribe en el momento en que los ánimos de los griegos de la zona estaban exaltados por los cambios que suponían en su condición de ciudadanos del imperio otomano las reformas que traía consigo el nuevo edicto del sultán, el “Hatti Humayún”, por el cual se concedían numerosos privilegios a los súbditos extranjeros, prometiendo la igualdad legal y social sin distinción de raza, lengua o religión, así como una mejora de la economía, los medios de comunicación, etc⁶⁵⁴.

La primera parte del libro la componen himnos y odas. En estos himnos de tema religioso Karavas se adecua a la musicalidad de las composiciones que

⁶⁵² Cf. su prólogo al canto I de la *Iliada* en Andriomenos, *Ποιήματα*, *op. cit.*, pp. 417-418.

⁶⁵³ Abdul Medjid I admiraba la civilización occidental y durante sus años de regencia (1839-1861) realizó grandes reformas en su imperio, con el programa que fue conocido como Tanzimat Jayruwa, lo que impulsó sobremanera la transición del estado otomano hacia un gobierno constitucional.

⁶⁵⁴ En 1839 al poco de ser nombrado sultán Abdul Medjid, edita el decreto conocido como Hatti Sherif, que buscaba armonizar las diferencias entre sus súbditos, musulmanes o no, más en la práctica no se logró un gran adelanto hasta que tras la guerra de Crimea, y dada la presión ejercida por las potencias europeas, se proclama el Xatti Xumayún en 1856.

en aquel tiempo eran cantadas por los jóvenes en colegios y festividades eclesiásticas, pues su realización lleva como fin, según expresa en nota a pie, el deseo de que sustituyan a las conocidas canciones populares dada su extrema lengua demótica. Una vez más se manifiesta sobre su concepto de la lengua, ahora ya cada vez más arcaizante, de hecho Dimarás al hilo de estas declaraciones asegura que Karavas no comulga tan intensamente con los postulados románticos, que se suscriben a todo lo proveniente de la cultura popular⁶⁵⁵. Curiosas asimismo son las notas explicativas que a lo largo de todo el volumen se detienen en explicar detalles gramaticales, léxicos, neologismos, etc.

Algunas de las odas fueron escritas para ser leídas en los exámenes públicos que tenían lugar cada año en la escuela de Quíos, en ellas se encomia la enseñanza y la instrucción, reflejando claramente los preceptos ilustrados de la época, según los cuales, la educación debía ser la primera preocupación de las naciones, quienes debían desarrollarla y favorecerla pues “*trae muchos y grandes bienes./ A la sociedad grandemente conviene*” (p. 27). La instrucción es considerada como la principal necesidad de la humanidad, pues sin ella no sería posible tener buenas leyes, regentes correctos, moral, esto es, lo imprescindible para vivir en sociedad:

Τῶν θεῶν θρόνων πάρεδρε καὶ φαινη Σοφία, Σὺ εἶ τῶ ὄντι ἄσυλον, ἐλπίς καὶ σωτηρία πάσης τῆς ἀνθρωπότητος	<i>De los tronos divinos asesora y espléndido Saber Tú realmente eres refugio, esperanza y salvación de toda la humanidad;</i>
Τῶν νόμων ἡ γεννήτρια καὶ τῆς δικαιοσύνης, Τῆς εὐσεβείας στήριγμα, μήτηρ τῆς σωφροσύνης, τῆς τῶν ἠθῶν χρηστότητος,	<i>De las leyes y de la justicia origen, aval del respeto, madre de la sensatez, de la integridad de las costumbres,</i>

⁶⁵⁵ Cf. Dimarás, *Ελληνικός Ρωμαντισμός... op. cit.*, p. 373.

<p>Καὶ ἀπασῶν τῶν ἀρετῶν, ὅσαι τὴν κοινωνίαν Προάγουσιν εἰς φωτισμὸν, γεννώσιν εὐνομίαν καὶ πολιτῶν ἰσότητα.</p>	<p><i>Y de todas las virtudes, cuantas a la sociedad ayudan en su iluminismo, generan buenas leyes e igualdad entre los ciudadanos.</i></p>
	<p>(p. 31)</p>

Mas estas ideas ilustradas por las que aboga nuestro autor se enmarcan, no obstante, dentro de una sociedad griega que en su camino hacia la autodeterminación no podía dejar de tener presente su identidad religiosa, máxime en estas zonas del helenismo exterior donde vivían una situación de menoscabo ante un gobierno de distinta confesión, por lo que además nuestro autor ve la Educación como el método ideal para acabar definitivamente con él: “*Tú eres la única base de la religión de Cristo/ y con ella te opones valerosamente contra los infieles cual poderosa arma*” (p. 31).

Encontramos asimismo una extensa loa a las cuatro estaciones del año, toda ella en octavas (pp. 32-39) y como colofón de esta primera parte un poema dedicado a la memoria de su primo político Yiorgos Singrós y la paráfrasis de un epigrama de la obra de Demóstenes *Sobre la corona*.

La tercera parte es una reedición de su obra teatral *La venganza de Aquiles*, aunque por sus “*muchas y grandes mejoras y añadidos, y el cambio de la dicción hacia lo más griego, consecuencia de la clara mejoría de mi lengua desde entonces hasta ahora, como se dice, totalmente «transformada», es mucho mejor que la primera y casi diferente*”⁶⁵⁶.

Al final del volumen añade el discurso sobre patriotismo con el que ese mismo año, 1857, había inaugurado los exámenes del colegio.

Aunque el resto de los tomos, como hemos dicho, no llegaron a editarse, no obstante el plan del proyecto nos ayuda no sólo a acercarnos a su labor intelectual y nos da muestras de sus influencias, sino asimismo a comprender la visión de este estudioso quiota, pues sus inquietudes están en consonancia con las corrientes intelectuales y culturales que en este siglo se despertaron en Grecia. Así pues, pasemos a analizar el contenido de éstos:

El primer tomo contendría textos de ética e historia acompañados de su traducción al francés, con el objeto de que sirvieran para mejorar la lectura en las dos lenguas. El tercer libro debía constar de paráfrasis de una selección de autores griegos, acompañadas de notas y una breve biografía, entre los que estarían: Isócrates, Lisias, Platón, Esquino, Demóstenes, etc. En el cuarto libro iba a incluir las traducciones del Canto I y II de la *Iliada* y del Canto X y XX de la *Odisea*, todo ello acompañado de notas explicativas, además de tres *Idilios* de Teócrito y la *Hécuba* de Eurípides. Mientras que en el último tomo de esta colección incluiría un método simplificado de poética y un resumen de retórica, pues iba a servir como ayuda a la lectura y el estudio de los poetas y retóricos de la Antigüedad.

⁶⁵⁶ Cf. A. Karavas, *Εγχειρίδιον...* *op. cit.*, p. 81.

En los archivos del colegio donde trabajó se encontró una interesante y dura sátira dirigida contra Emmanuil Ioannidis el Amorginos, quien ejerció de director durante algunos meses del año 1862, cuya autoría se atribuye a Karavas⁶⁵⁷.

El último libro editado del que tenemos conocimiento es una publicación salida ahora en Quíos el año 1866, cuya temática difiere de lo hasta entonces hecho por Karavas, se trata de una obra de carácter etnográfico que lleva por título *Topografía de la isla de Quíos*⁶⁵⁸. Esta obra que ha gozado de gran reconocimiento incluso hasta nuestros días, describe los pueblos, instituciones, indumentaria y demás hechos relacionadas con su isla natal, y se ha conformado en uno de los monográficos básicos sobre la isla⁶⁵⁹. Interesante es el mapa que acompaña la edición así como los dibujos de trajes típicos que realiza Apóstolos Pappas. Algunas de estas ilustraciones sirvieron de modelo para las figurillas de porcelana que se exponen en la sala tercera del museo Argentis de Quíos, sala dedicada a la indumentaria local⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Cf. Y.I. Solotas, *Ιστορία τής Χίου*, t. III.1, *op. cit.*, p. 652.

⁶⁵⁸ *Τοπογραφία τής νήσου Χίου*, συνταχθεῖσα μὲν ὑπὸ Ἀ. Καράβα, ἐκδοθεῖσα δὲ δαπάνη Δ. Φλιαρογιαννίδου. Ἐν Χίῳ, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Κ.Μ. Προκίδου, 1866.

⁶⁵⁹ Sin duda ha sido el tratado de Karavas más ampliamente conocido hasta hoy día, como demuestran sus muchas referencias en obras de estudiosos posteriores.

⁶⁶⁰ Esta colección fue encargada en Londres a D. Court por Filippos Argentis, quien mandó destruir los moldes para que así fueran únicas en el mundo.

3. *Ανάλυση de Ο θάνατος του Έκτορος.*

La tragedia objeto de nuestro estudio es obra de Arguirios Karavas, quien bajo el título *La muerte de Héctor* la edita en Esmirna el año 1833 junto a otros poemas suyos de tema político y amorio⁶⁶¹. La obra ha pasado desapercibida a los estudiosos de la literatura y del teatro neohelénico principalmente por su difícil localización⁶⁶², de ahí que no aparezca en antología alguna ni en monográficos sobre el teatro⁶⁶³, pero también porque a simple vista casi podría ser calificada como de literatura poética antes que dramática⁶⁶⁴ y, de hecho, si acudimos al título del tomo en que se edita por primera vez así parece el propio autor querer clasificarla: *Ensayo de versificación o poema dividido en tres partes. De las cuales la primera contiene “La muerte de Héctor”, la segunda diez cantos políticos y la tercera treinta amorios.* Ahora bien, pese a que en principio no parece haber sido escrita con un claro fin teatral y adolece sin duda

⁶⁶¹ *Ο Θάνατος τοῦ Ἑκτορος*, en el libro de Arguirios Karávas, *Δοκίμιον τῆς στιχοιργίας...* *op. cit.*, pp. 6-43.

⁶⁶² En algunos estudios bibliográficos sobre Esmirna y sobre la vida cultural de esta ciudad, como los tratados de Solomonidis y Jatsidimos, *vid.* nota 644, se cita este título, pero principalmente por su condición de encontrarse entre los primeros libros editados en Esmirna. La única referencia expresa a esta obra en la que se la describe más ampliamente, pero no el drama en concreto, aparece en un artículo de Bees, quien localizó en Berlín el único ejemplar del que hasta la fecha hemos tenido conocimiento, *cf.* A. Βέης (Bees), “Δύο διαλογικά...”, *op. cit.*, pp. 274-284.

⁶⁶³ La literatura del Egeo y en concreto la de Esmirna se ha perdido en gran medida tras los acontecimientos de la catástrofe de 1922, donde la mayoría de los archivos y bibliotecas tanto públicas como privadas fueron quemadas, arrasadas o saqueadas.

⁶⁶⁴ Así lo entiende Bees, *cf.* la nota 608.

de dramatización⁶⁶⁵, lo cierto es que la «tragedia», denominación que le da el propio autor, comienza con el catálogo de personajes acostumbrado en este género⁶⁶⁶, cuenta con una división teatral en actos y escenas así como de numerosas acotaciones que no tendrían lugar si tan sólo de ejercicio versificador se tratara. Y es que este texto guarda gran semejanza con los escritos teatrales que realizan en un principio los fanariotas cuando comienzan a introducir el género en Grecia, escritos que son abordados como obras literarias sin tomar en cuenta su espectacularidad a causa de su escaso conocimiento y familiaridad con el género, dado que se trataba de piezas que normalmente eran leídas individual o colectivamente, pero raramente representadas.

⁶⁶⁵ No obstante, nosotros creemos que fue ésta la obra que afirma el autor se representó años después, además de que con toda seguridad el autor realiza su última versión tras haberla visto escenificar y por tanto, siendo conocedor de su fin representativo.

⁶⁶⁶ En la versión de 1857 el catálogo incluye también a los personajes mudos que aparecen en la obra: Astianacte, soldados, sirvientes.

Otra razón que ha provocado su relativo olvido, si cabe más decisiva, es que la tragedia aparece en sus posteriores ediciones bajo diferente título por lo que cualquier relación entre este “supuesto” poema con el drama que editara Karavas en años posteriores, *La venganza de Aquiles*⁶⁶⁷, que es la referida por la mayoría de los estudiosos, no había tenido lugar hasta ahora, máxime cuando incluso la nota a los lectores que acompaña esta ulterior publicación descarta la posibilidad de poder establecer una relación entre estos dos títulos ya que omite todo tipo de referencia a este su primer escrito teatral de 1833 pese a tratarse, según nosotros mantenemos, de una reelaboración. En efecto, en las palabras que anteceden al texto de la publicación de *La venganza de Aquiles* de 1857, Karavas nos dice que es la segunda edición que se realiza de esta tragedia y que la primera había tenido lugar hacía casi una década⁶⁶⁸, esto es, a finales de los cuarenta y por tanto muy alejada cronológicamente de la obra que aquí nos ocupa.

Así pues, en un principio parecía ser evidente que Karavas era el autor de dos obras teatrales. Una, *La muerte de Héctor*, editada a principios de la década de los treinta apenas se había instalado en Esmirna, deudora de sus noveles dotes en el arte literario y por supuesto dramático, de ahí que se la considerara preferentemente como composición poética; y otra, *La venganza de Aquiles*, que publicaría cuando ya se encontraba en Quíos y de la que dan

⁶⁶⁷ Esta tragedia aparece recogida en el libro que Karavas publicara en 1857, cf. *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, pp. 80-122, del cual envió el propio autor un tomo a la biblioteca nacional de Grecia, como se aprecia en su dedicatoria, y que es la obra a la que hace referencia Sideris en su manual, cf. *Ἱστορία... op. cit.*, I, p. 207, dato que nos puso sobre su pista.

⁶⁶⁸ Cf. *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, p. 81.

constancia las propias palabras del poeta así como los inventarios bibliográficos de Kumanudis, Jatsidimos y Bees, pese a que hasta el momento han sido vanos nuestros esfuerzos por localizar dicho volumen⁶⁶⁹. Obra que, siendo objeto de reformas y cambios llegó a contar con una segunda edición, que es la que nosotros hemos manejado.

Sin embargo, la realidad se nos muestra en verdad diferente, pues una vez tuvimos en nuestras manos *La muerte de Héctor* (1833) y *La venganza de Aquiles* (1857) nos fue fácil observar que indudablemente se trataba de la misma tragedia, pese a los cambios y reformas obrados en esta última. De este modo, si como afirma el propio poeta *La venganza de Aquiles* de 1857 es la reelaboración de la que bajo idéntico título publicara nueve años antes y, según nosotros mantenemos, a su vez, similar a la editada en 1833 bajo el título *La muerte de Héctor*, por tanto, podemos asegurar que Karavas es autor de tan sólo una composición teatral que cuenta de tres ediciones. Y es así que la publicación que Karavas afirma ser la primera, viene en realidad a ser la segunda pero con una nueva denominación y, por consiguiente, la de 1857 la tercera.

La venganza de Aquiles editada en 1857 sostiene Karavas que es mucho mejor a la anterior (entiéndase la edición de 1847/49) y casi diferente, pues ha

⁶⁶⁹ Stéfanos A. Kumanudis (1818-1899) se dedicó en su tiempo libre a elaborar un catálogo de libros editados entre los años 1821 y 1886 el cual empero, no llegó a terminar. La obra *Η εκδοκῆσις του Αχιλλεως* aparece en la entrada 379 con año de edición 1847, datos que recoge asimismo A. Jatsidimos, *cf. Βιβλία τῆς Σμύρνης... op. cit.*, p. 62, pues pese a que esta compilación no llegó a editarse se ha conformado en fuente de consulta para muchos de los que se han ocupado de la literatura de estas costas asiáticas, por lo que sus datos han pasado a muchas de las posteriores actualizaciones bibliográficas. Esta datación difiere ligeramente de la anunciada por Karavas y de la aparecida en los artículos de Bees, *vid.* nota 644.

experimentado añadidos y grandes cambios, principalmente en cuanto a la lengua y la dicción. El no haber podido encontrar la publicación previa nos impedirá de momento corroborar lo anunciado por el poeta, pero sí podemos afirmar que cambios encontramos asimismo en relación con la edición de 1833, por lo que cabe la hipótesis de que sean iguales o difieran en poco la tragedia de 1833 y la de 1847/49 y que la principal disimilitud entre ambas radique sólo en el título⁶⁷⁰. Al tratarse de ligeras reelaboraciones las que experimentaran estos dos textos y además al existir una menor posibilidad de asimilación por contar con diferentes títulos, práctica que ya habíamos visto hacer en otro de sus libros donde incluye la mayoría de los poemas aparecidos en su publicación anterior, no se hacía tan necesario el incidir en la existencia de su primer intento teatral dentro de la nota preliminar que acompaña la reedición de 1857. Por el contrario, sí era del todo imprescindible subrayar la diferencia en relación a la última versión de *La venganza de Aquiles* dado que nace ya de una intención manifiesta de cambio, de la necesidad de adecuar su tragedia a una nueva concepción de lengua y a un esquema más teatral, pues testigo de su puesta en escena la reelabora, ahora ya, sabedor de su fin representativo. El poeta desea hacer patente su evolución dentro del arte poético y teatral y para ello retoma el título de la edición más reciente, pues además bajo este mismo

⁶⁷⁰ Hemos de tener en cuenta que el rehacer y reeditar escritos es una práctica común en la época y además tenemos un ejemplo en otros libros de Karavas, como es el caso de los poemas amatorios publicados en 1833 los cuales aparecen, aunque con ligeros cambios, en su posterior libro de poemas *La Sirena* (1844).

había llegado a los escenarios y por tanto había alcanzado su mayor difusión, con la clara intención de que sus lectores pudieran apreciar las diferencias.

Por su parte, la obra primeriza de nuestro poeta, *La muerte de Héctor*, a la vez, la primera obra teatral neohelénica que llega a la imprenta en Esmirna, pese a su escasa teatralidad y calidad literaria, consideramos que se alza, no obstante, con un lugar relevante dentro de la historia literaria local e incluso del devenir histórico de la literatura dramática neohelénica, dado que se conforma en testimonio fehaciente de que la creación teatral original en lengua griega en esta zona del helenismo se inicia ya desde la década posterior a las guerras de liberación griega y, por tanto, Karavas se convierte en verdadero pionero del género teatral en esa zona del Egeo, donde hasta entonces no existían representaciones de teatro vernáculo ni creación de dramas originales y la actividad teatral existente se reducía a esporádicas representaciones de obras europeas o traducciones de las mismas. Y es que si bien parece ser que actores aficionados erigieron el primer teatro en Esmirna en torno a 1775, nada se sabe de él y es muy probable que desapareciera en los incendios que tuvieron lugar en los violentos acontecimientos de marzo de 1797. Ya después de las guerras de liberación, se tiene noticia de que una de las salas de la mansión de Hochepped, viuda del cónsul holandés, se transformó en teatro donde se llevaban a cabo representaciones públicas por parte de europeos aficionados,

conformándose el repertorio de obras extranjeras⁶⁷¹. Será pues, a partir de 1825 cuando las representaciones de comedias italianas y francesas se hagan cada vez más habituales, encontrándonos con una función ya en lengua griega durante el verano de 1829, en la que se representó el *Artajerjes* de Metastasio⁶⁷². Así pues, nuestro autor escribe su obra teatral tras su regreso de Europa, pero asimismo en un momento donde las representaciones de aficionados en Esmirna hacen posible que se inicie la familiarización con este género.

Esta tragedia de Karavas, adaptación teatral de la *Iliada*, pertenece al teatro de tipo patriótico-didáctico que se desarrolla en Grecia durante la época de la Ilustración, aunque su carácter patriótico a diferencia del nacido en los preliminares de la Revolución, no tiene tanto la finalidad de avivar los ánimos de los espectadores con la idea de la sublevación o el cambio sino que en él destaca mayormente su función educativa, con la idea de contribuir a la “areté” de los ciudadanos, pues no se ha de olvidar que Karavas ejerce la labor didáctica durante gran parte de su vida y cree fervientemente en la necesidad de formar a los ciudadanos con el fin de alcanzar los bienes de la libertad, la democracia, la vida en sociedad, etc. La obra enlaza muy bien con el tema que desarrollan los cantos políticos que a continuación se insertan, pues todos ellos son igualmente una enconizada llamada al levantamiento para liberarse de la

⁶⁷¹ Queda testimonio de estas representaciones en los libros de los viajeros europeos que visitaron estas costas a lo largo del siglo XIX como, asimismo, en los periódicos que se publican en Esmirna tras la Revolución, cf. el apéndice de la página 332.

⁶⁷² Cf. Solomonidis, *Tò θέατρο στὴ Σμύρνη (1657-1922)*, Atenas, 1954, pp. 45-50.

opresión extranjera y demuestran un ardiente amor patrio y patriotismo pero ya desde una realidad diferente. Habrá que tener en cuenta que el deseo de liberación y las circunstancias que rodean la edición de estos libros son diferentes de las que vivieron los fanaristas y eruditos de principios de siglo. En efecto, la Revolución de marzo de 1821 había liberado a una pequeña parte del territorio helénico y, a partir de entonces, serán muchas las regiones que se unan al afán bélico contra el Imperio otomano, instigadas claro está por la victoria acaecida. El propio poeta participó de los intentos de liberación de su isla en 1822 y, aunque fallidos, estos griegos que aún siguen viviendo bajo el dominio extranjero no dudan ya de su posible liberación, máxime tras el reconocimiento del Estado libre de Grecia por las potencias europeas en 1830. Para ellos es un hecho que debe ser perseguido y ante los nuevos acontecimientos políticos, en mayor grado que en los preliminares de la Revolución, se apela a una ayuda externa, como deja patente Karavas en su creación. La tragedia resulta más bien una reflexión sobre la guerra y un análisis de todos los sentimientos que con ella se ponen de manifiesto, tanto en uno como en otro bando, a fin de llegar a la verdadera esencia del sentir patriótico. En ella enfrenta a Aquiles y Héctor para destacar que si bien Aquiles avanza con coraje y furor, ansioso de venganza, Héctor, quien en un principio vacila y huye, actúa finalmente según su sentido del honor, expresando su acto un valor surgido de la reflexión, lo cual es un gesto más noble que la furia homicida del guerrero insensato y desbocado, rindiendo así homenaje a un heroísmo más humano, como es el de Héctor.

El drama sigue muy de cerca en su nudo argumentativo los últimos cantos de la obra iliádica, encontrándonos incluso algunos fragmentos que son casi una paráfrasis de la misma por lo que podemos asegurar que nuestro autor elabora su obra teniendo ante sí estos versos inspiradores. En esta primera mitad del s. XIX serán muchos los intentos de traducción de las obras de los antiguos al griego moderno⁶⁷³ y, al igual que Jristópulos, se encuentra Karavas entre estos poetas que vierten en verso neohelénico la poesía épica homérica, aunque tampoco él completará esta labor traductora⁶⁷⁴.

Karavas compone su obra teatral con estos mismos personajes y argumento, punto de enlace entre los autores de nuestro corpus quienes, como se podrá observar, ofrecen otros muchos rasgos coincidentes: en sus primeros pasos literarios ambos escriben teatro patriótico-didáctico inspirándose en la *Iliada*, en zonas donde no había gran tradición teatral ni por supuesto teatro vernáculo, mientras ejercían de pedagogos. Los dos son claros exponentes de la literatura local de esa época y al mismo tiempo, tienen una clara relación con las corrientes culturales del momento, pues se forman en el extranjero, manejan otros idiomas y conocen otras literaturas. Se manifiestan ante el problema de la lengua, ante el manejo de la versificación y la métrica, aplicando sus teorías poéticas y literarias a sus escritos. Vastos son sus conocimientos de la poesía

⁶⁷³ Para tener una idea aproximada, resulta de gran ayuda el detallado catálogo de las versiones homéricas en griego moderno en Y.N. Oikonomo-Y.K. Anguelinara, “Βιβλιογραφία Ἑμμετρῶν Νεοελληνικῶν Μεταφράσεων τῆς Ἀρχαίας Ἐπικῆς Ποιήσεως”, *Πλάτων* 26, 1974.

⁶⁷⁴ Tradujo el canto I y parte del II en hexámetros, cf. *Ἐγχειρίδιον... op. cit.*, pp. 45-78, y como asegura él mismo, tal vez en vano pues cuando lo realizó no conocía la traducción que había hecho del canto I de la *Iliada* K. Tantalidis, *idem*, p. 171.

antigua, sienten la necesidad de traducir los textos de los antiguos a la lengua moderna, etc.

Nuestros autores son una clara muestra de la confluencia de diferentes tradiciones pues, en Grecia, como en la mayoría de los países, siempre ha existido una tradición culta y una popular. La tradición culta es por supuesto la que viene de la antigua Grecia, de Bizancio y la Iglesia, que normalmente viene expresada en una lengua erudita como el griego antiguo, el bizantino o el moderno tal como fue evolucionando hasta llegar a Koráis. Esta tradición culta tiene dos grandes fuerzas, el humanismo y el cristianismo, que combinados en la filología patristica se equilibran dentro de la tradición. El pueblo griego nunca cortó con su tradición erudita, ni la perdió siquiera tras la toma de Constantinopla, una tradición que se orientalizó entre los pueblos y comunidades más afines al Imperio otomano y se europeizó aún más cuando se mantuvo a través del Renacimiento⁶⁷⁵. Parte de esa tradición es lo que se ha denominado cultura clásica y dado que aquella tradición clásica que en Europa se redescubre con el Renacimiento había constituido siempre la base cultural de este pueblo, no es de extrañar que en el caso de Homero, y no sólo, si bien en Europa se pasa de fuentes e informaciones de segunda mano al descubrimiento del propio Homero, en Grecia por el contrario, podemos observar que el recorrido es en cierto modo el inverso, pues de la obra original de Homero se llega en este siglo que nos ocupa, a las traducciones y

⁶⁷⁵ Vid. N.B. Tomadakis, *Ἡ Νεοελληνική Φιλολογία. Ἡ παράδοσις, τὰ κριτηρια, ἡ παρακμὴ*. Atenas, 1951.

adaptaciones⁶⁷⁶, como evidencian los propios autores que son centro de nuestro estudio⁶⁷⁷. Esto sin duda viene unido a los preceptos de los movimientos europeos del momento que, por un lado, instigan a la autodeterminación de los pueblos, poniendo de relevancia sus propias creencias, lenguas, culturas, etc. y, por otro, buscan formar sociedades igualitarias, libres y eruditas. Y es así que Grecia, en su búsqueda por la determinación y los postulados capaces de definir su idea de Patria y Nación al tiempo que inmersa en un ambiente europeo filoheleno⁶⁷⁸, acude a los orígenes de su civilización, la Grecia antigua, así como a la tradición culta con el deseo asimismo de hacerlos extensivos a todos, ya que debe formar ciudadanos, debe crear a los “nuevos griegos” y la Grecia moderna, y de ahí arranca ese afán por traducir a los clásicos de la Antigüedad, surgiendo de esa misma necesidad el problema de la cuestión

⁶⁷⁶ K. Mitsakis, *Πορεία μέσα στο χρόνο... op. cit.*, pp. 180-197.

⁶⁷⁷ Siempre se ha hablado de la relación e influencia de la épica en el drama griego antiguo, y ahora curiosamente, volvemos a ver una nueva relación en los principios de la dramática moderna griega, pues estos autores se inspiran en el autor épico por antonomasia, al que en todas las épocas se ha considerado padre de las letras griegas.

⁶⁷⁸ Los postulados clasicistas imperan en la Europa del momento, donde reina en muchas ocasiones una visión bastante distorsionada de lo helénico y la helenicidad, como bien lo expresa en su artículo Augusto Bayonas, “Κλασσική αρχαιότητα, εκπαίδευση και παιδεία κατά τό γαλλικό διαφωτισμό” en AA. VV. *Ελληνογαλλικά. Αφιέρωμα στον Roger Milliet για τα πενήντα χρόνια της ελληνικής παρουσίας του*, Atenas, 1990, pp. 523-547.

lingüística y el de la educación⁶⁷⁹. Será en este marco en donde debamos ubicar la obra teatral de nuestro autor, pues en ese intento de acercar la tradición al pueblo y de educar deleitando, tal como presupone la mentalidad ilustrada, se adscribe a esquemas literarios también europeos como pueda ser la literatura teatral de línea dieciochesca⁶⁸⁰, dado su ámbito de actuación social.

Si bien la tragedia escrita por Karavas es una de las primeras obras teatrales originales que aparecen en esta zona del Egeo, no obstante, como había ocurrido también en las zonas de la diáspora griega, los comienzos de este renacer del espectáculo teatral en Grecia están primeramente en manos de aficionados europeos y en general de compañías extranjeras, cuyo repertorio a representar consta en su mayoría de obras francesas e italianas. De este modo, también en Esmirna las obras de Goldoni, Alfieri, Metastasio, son las que llevarán a familiarizar al público con el arte de Talía, hecho que instigará posteriormente a desarrollar el deseo de la comunidad griega por el disfrute de

⁶⁷⁹ Sobre el tema de la educación y las instituciones durante el periodo de la dominación otomana consultar los ya clásicos tratados de T. Evanguelidis, *Ἡ παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας I-II*, Atenas, 1936 y M.K. Paranikas, *Σχεδίασμα περὶ τῆς ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ἔθνει καταστάσεως τῶν γραμμάτων ἀπὸ ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453 μ.Χ.) μέχρι τῶν ἀρχῶν τῆς ἐνεστώσης (IΘ') ἑκατονταετηρίδος*, Constantinopla 1867, así como el de N.G. Sajarópulos, *Ἡ παιδεία στὴν Τουρκοκρατία*, Tesalónica, 1983. Monográficos sobre esta zona del helenismo tenemos los de K. Amandos, *Τὰ γράμματα εἰς τὴν Χίον κατὰ τὴν Τουρκοκρατίαν 1566-1822*, Pireo, 1946 y Solomonidis, *Ἡ παιδεία στὴν Σμύρνη*, Atenas, 1961, además del de J. Soldatos, *op. cit.*

⁶⁸⁰ Como se ha podido ver en el capítulo I de este estudio, el renacer del género dramático en Grecia en los albores del s. XIX tiene como característica un corte con su pasado teatral, pues se inspirarán estos nuevos dramaturgos principalmente en las creaciones teatrales europeas antes que en el precedente teatro nacido en Creta, el Heptaneso y las Cícladas.

obras en lengua propia. Pese a que la primera noticia documentada sobre una representación en lengua neohelénica en Esmirna data del verano de 1829, cuando un grupo de aficionados representa el drama de Metastasio *Artajerjes*, no será hasta años más tarde cuando la actividad teatral de los griegos de estas costas asiáticas se institucionalice. El teatro de Esmirna, que inicia su funcionamiento en 1842, recibirá a partir de 1846 un gran número de compañías extranjeras de origen italiano y francés primordialmente, año que coincide asimismo con la aparición del primer grupo teatral de aficionados griegos en esta ciudad asiática⁶⁸¹. Este dato es de relevante importancia para nuestro estudio, pues no ha de pasarnos desapercibido que la obra teatral de Karavas, ahora bajo el nuevo título *La venganza de Aquiles*, según informa el autor, se representó en el teatro de Esmirna y en otras muchas partes⁶⁸². Ello viene a coincidir con la afluencia de giras de compañías teatrales en la zona además de con la aparición de la compañía teatral de aficionados griegos, y pese a que no tenemos ningún dato que nos confirme que éste grupo subiera a escena la obra en cuestión, lo cierto es que el alza de representaciones en ese momento haría posible este tipo de actuaciones, ya sea por esos aficionados ya por alumnos del colegio, como deja entender Sideris⁶⁸³.

⁶⁸¹ Vid. Solomonidis, *Tò θέατρο στὴν Σμύρνη...* op. cit., pp. 55 y ss.

⁶⁸² Cf. la nota a los lectores de la edición de 1857, p. 81: “Ἐγένετο μὲν πρὸ ἐννέα ἐτῶν ἢ πρώτη ἔκδοσις καὶ δημοσίευσις τῆς Τραγωδίας ταύτης, μετ’ ἄκρας ἐπιτυχίας τε καὶ εὐδοκίμησεως ἐν τῷ Θεάτρῳ τῆς Σμύρνης καὶ ἀλλαγῆς παρασταθείσης”.

⁶⁸³ Cf. Sideris, *Ἱστορία...*, op. cit., p. 207, nota 13.

Nuestro estudio se basa principalmente en la edición de 1833, enmarcada en el límite temporal de nuestra tesis, las primeras décadas del s. XIX, aunque no obstante haremos continuas referencias y comparaciones con la edición de 1857, dado lo enriquecedor e interesante que se resulta el cotejo de los cambios que experimenta esta obra y que nos ayuda a tener una idea aproximada de la evolución del género en esta zona y en el propio autor.

En este drama compuesto en cinco actos, que a su vez se conforman de escenas –una división acorde con los preceptos del momento⁶⁸⁴– se nos cuentan principalmente los acontecimientos que tienen lugar tras conocer Aquiles la muerte de su compañero Patroclo, el dolor y el deseo de venganza que nacen en su corazón y el ineludible combate singular que llevarán a cabo Aquiles y Héctor, el cual traerá como consecuencia la muerte de éste último y, como por todos es sabido, la fácil derrota del pueblo troyano. En efecto, Karavas elige para su obra momentos cargados de gran sentimiento, los que en la composición homérica describen el cenit, reuniendo así en estos pocos actos el culmen de los acontecimientos ilíacos. Cuando más arriba comentábamos la tragedia de Jristópulos, decíamos que encontrándose el nudo argumentativo de la *Iliada* principalmente en los cantos I, IX, XVI, XXII y XXIV, el poeta se había inspirado en los tres primeros de dicha enumeración por adecuarse primordialmente a la imagen que de Aquiles quería dar.

⁶⁸⁴ En Jristópulos no se denominan actos, sino escenas a las cuatro partes de la obra. No hay acotaciones escénicas, sino simplemente la llamada διπλήν como elemento extratextual.

Curiosamente, el quiota Karavas se inspirará en los dos cantos que quedan fuera de la dramatización de Jristópulos, en el XXII y XXIV, donde las figuras relevantes son Héctor y el pueblo troyano, pues como venimos diciendo el momento histórico-social que acompaña a su creación es diferente y son otros los valores que desea resaltar, y ahora la idea de que lo heroico es necesario se transmite fundamentalmente en la historia de Héctor.

Aquiles, el héroe aqueo por antonomasia y de indudable arraigo mítico se impone, no obstante, como el hombre del heroísmo individual, como asimismo pone de relevancia Karavas al comienzo de la tragedia, cuando en su primera intervención expresa claramente que si regresa a la batalla, lo hace por Patroclo, no por los griegos. Mientras que Héctor es el héroe comunitario, el padre de familia, el hijo heredero, es ciertamente un héroe más moderno, pues no lucha por un botín personal o por aumentar su gloria, sino por defender su patria, su ciudad y su familia, y está dispuesto a dar su vida por ese ideal. Y es que lo más importante del acto heroico no es tanto su valor intrínseco sino persistir en la memoria del pueblo y, por ende, su adecuación a los espejos de reconocimiento que la comunidad posee en cada momento, pues el peor enemigo del héroe es su alejamiento de los valores imperantes. Es en cierto modo la comunidad, y el poeta como portavoz de ella, la que selecciona dentro de los muchos ejemplos y escoge uno oportuno.

En la tragedia que ahora nos ocupa cabe destacar el protagonismo otorgado a los héroes troyanos, no se habla tan sólo del pueblo griego y de los problemas de desavenencia entre los héroes de un mismo bando, como ocurría

en la anterior obra comentada, sino que esta vez se muestra la división bélica, se enfrentan los dos contingentes, o mejor dicho, enfrenta en su obra a estos dos héroes enemigos, figuras que ya Homero crea como antagonismos, para resaltar sus actos y poner de relieve el código del honor, el patriotismo y las acciones heroicas, en un intento de hacer reflexionar sobre la función de los benefactores de la Patria, pues como ya hemos referido, su didacticismo tiene una función primordial. Y pese a que Príamo y Héctor son sin duda el adversario, lo cierto es que el enemigo acérrimo también cuenta con valores dignos de ser imitados y tal vez no importe tanto que esos valores sean propios del individuo convertido en héroe como que corresponden a los paradigmas de comportamiento que requiere Grecia⁶⁸⁵, y es que ciertamente puede resultar inadecuada la observación de los héroes de la Antigüedad desde la perspectiva de los nacionalismos modernos, pues ya incluso la literatura homérica había hecho héroes griegos a los propios enemigos de Grecia.

En esta zona del helenismo donde la presencia del pueblo otomano es tan patente, se hace necesario poner de relieve los aspectos de la alteridad, del *otro*, para reflexionar sobre lo *mismo*, sobre lo propio, a saber, el pueblo, sus instituciones, sus creencias. Es por ello que Karavas, a diferencia de Jristópulos, acoge en su espacio teatral al bárbaro y también al personaje femenino pues sin duda son nociones a las que más fácilmente se le pueden

⁶⁸⁵ No será la única vez que Karavas encomie las cualidades del enemigo, e incluso del opresor, como se puede observar en la “Oda de Felicitación” al pueblo turco y a su sultán Abdul Medtsid por los encomiables intentos realizados para elevar el nivel de su pueblo y el consecuente desarrollo de su nación, cf. *Ἐγγειρίδιον... op. cit.*, pp. 3-11.

asociar aspectos irracionales, emotivos y temibles⁶⁸⁶. Es en estos aspectos donde el poeta puede representar más obviamente los “eternos” problemas de la condición humana, es decir, las tensiones entre hombres y mujeres, entre Estado y familia, entre los ámbitos público y privado así como entre la política y la religión, que son asimismo postulados que se replantean con el movimiento de la Ilustración.

En la propia obra de Homero el patriotismo se le atribuye sobre todo a los troyanos por ser ellos los que combaten en su territorio, y esa misma lejanía de la casa y los seres queridos por parte de los aqueos lleva a Homero a resaltar en Héctor la dedicación a la familia, al pueblo, a las instituciones. De modo que Karavas, al inspirarse en estos cantos donde mayormente se desarrollan las relaciones de los héroes troyanos, elige intencionadamente los ejemplos donde se ponen de relevancia la perspectiva Estado-individuo, el sentimiento social y el individual (relación de comunión grupal), o incluso, las relaciones entre hombres y mujeres (relaciones de amor maternal y conyugal), entre viejos y jóvenes (relación de parentesco), hombres y dioses (relación de culto), más claramente caracterizados en la persona de Héctor, y que son en definitiva el elemento universal que trasciende a la verdad mítica. Y es que en la historia de Héctor, conformada por esa delicada estructura de distintas relaciones, el poeta puede evocar su enseñanza didáctica de que “lo heroico” no es una única

⁶⁸⁶ Cf. Ana Iriarte, *Democracia y tragedia*, Madrid, 1996, pp. 44 y ss.

cosa sino un conjunto de virtudes y obligaciones, que en muchos casos entran en conflicto unas con otras.

Los 875 versos que integran esta tragedia están escritos todos ellos en decapentasilabos pareados y oxítonos, metro que pone de manifiesto su preferencia por la versificación común del griego medieval y de la tradición oral. Son cinco los actos en los que se divide la obra y todos ellos conformados por escenas a excepción del quinto, el más breve y que consta de una única escena. En su posterior reelaboración ampliada (1.107 versos) se mantiene la misma división en actos y escenas, siendo lo más novedoso su introducción de nuevos esquemas métricos hacia el final de la tragedia (acto 4º, escena 2ª; acto 5º principio de la escena 1ª) y, sobre todo, el coro con el que da fin a la misma, escrito en tercetos encadenados endecasílabos, donde los lamentos por Héctor destacan ese perfil de héroe ejemplar, al servicio de la familia y la patria, y asimismo acercan al esquema de la tragedia antigua con esas partes cantadas por la colectividad.

Las unidades clasicistas a grandes rasgos se mantienen. Se desarrolla la acción en la ciudad Ilión⁶⁸⁷, en torno a la fortaleza troyana, ya dentro de ella ya fuera cuando los dos héroes luchan, si bien el cuarto acto transcurre en el campamento griego, en la tienda de Aquiles. La unidad temporal queda incluso

⁶⁸⁷ En la versión de 1857 hace mención expresa que se representa en Troya al principio del drama, mientras que en la de 1833 no.

reforzada en los diálogos de los personajes, pues son múltiples las alusiones desde incluso el principio de la obra:

- Οχι! ἔξαποφάσεως θέλω τὸν τιμωρήσειν/ Σήμερον, καὶ τὸ μαιρὸν αἱμάτου θέλω χύσειν/ Ἡ σύζυγός του κ' οἱ γονεῖς σήμερον θέλουν λάβειν⁶⁸⁸
- Νὰ τὸν παρακαλέσωμεν, διὰ νὰ βοηθήσῃ/ Καὶ νίκην ἕς τὸν πατέρα σου σήμερον νὰ χαρίσῃ.⁶⁸⁹
- Κίνδυνος ἀναπόφευτος σήμερον σὲ προσμένει⁶⁹⁰
- Ζεὺς ο πατήρ μου ἔλαβεν (εἶναι ὀλίγη ὥρα)/ Ἐς τὴν χεῖρά του τὴν Πλάστιγγα διὰ νὰ θεωρήσῃ/ Ποῖος ἀπὸ τοὺς δύοσας σήμερον θὰ νικήσῃ⁶⁹¹
- Ἄλλ' ἔτι συμφερότερον νομίζω ν' ἀρχινήσῃς/ Τὸν εἰς τὴν πόλιν δρόμον σου, προτοῦ ἔξιμερώσῃ⁶⁹²

El autor introduce numerosas acotaciones en la tragedia, todas ellas entre paréntesis⁶⁹³ que no sólo informan sobre las entradas, la situación y los movimientos de los personajes que no se apoyan de forma expresa en el texto escrito⁶⁹⁴, sino que asimismo ofrecen detalles sobre el vestuario o el menaje de

⁶⁸⁸ ¡No! Decididamente lo castigaré/ hoy, y derramaré su irreverente sangre./ Su esposa y padres hoy experimentarán / cuanta pena y daño él me ha dado, p. 8.

⁶⁸⁹ Le rogaremos, para que ayude/ a tu padre a obtener hoy la victoria, p. 13.

⁶⁹⁰ un peligro ineludible me espera hoy, p. 14.

⁶⁹¹ Mi padre Zeus ha tomado (hace pocos momentos)/ en su mano la Balanza para considerar/ cual de vosotros dos vencerá hoy, p. 17.

⁶⁹² Pero pienso que es más conveniente que comiences/ tu camino hacia la ciudad, antes de que amanezca, p. 40.

⁶⁹³ En la versión editada en 1857 aparecen como notas a pie de página, y también estas son en su mayoría sacadas de los versos de la *Iliada*.

⁶⁹⁴ Se la tira [la lanza] pero golpea en el escudo y cae. Luego sacan los dos las espadas, luchan un rato y al final recibe una herida mortal en el costado Héctor, a quien mientras está muriendo dice Aquiles, p. 19; [Andrómaca] se va con Hécuba. Príamo queda solo y tras profunda reflexión vuelve en sí y dice, p. 28.

la obra⁶⁹⁵. Ahora bien, en su mayoría son inspiradas en el contexto de los versos iliádicos y no hacen más que apoyar las imágenes que en él se describen. Entre las indicaciones que aparecen en la segunda versión llama sin duda la atención aquella que trata de una explicación lingüística, una nota donde especifica el neologismo utilizado⁶⁹⁶, pero su aparición se debe a que todo el volumen se ha escrito con una intención didáctica. Pues como hemos referido, aunque en esta segunda versión se aprecia una mayor teatralidad y más cuidada forma⁶⁹⁷, lo que destaca sobremanera es su lengua, mucho más arcaizante, dando cuenta del posicionamiento lingüístico que adopta Karavas en esos tiempos, siguiendo la moda entonces en vigor entre muchos de los eruditos y literatos griegos.

De esos cantos de la *Iliada* que inspiran su obra, Karavas utilizará principalmente las partes que Homero pone en primera persona, esos fragmentos que en la epopeya se utilizan como estilo directo serán los que tome nuestro autor para recrear los diálogos de sus personajes, siendo en verdad bastante fieles a su arquetipo pero allí donde la inspiración e incluso la realidad escénica le obligan a poner de su propia pluma, podemos vislumbrar más fácilmente la labor de nuestro poeta. El propio Homero utilizó para su obra una tradición ya existente y de ahí que, pese a la libertad para cambiar detalles e introducir nuevas escenas, debía mantener inalterable el argumento en sí, por

⁶⁹⁵ Arroja la toca de su cabeza y el manto, y se desmaya. A su hijo que llora lo consuela Hécuba. Al poco se reincorpora y gimiendo dice..., p. 26. Deja el vaso sobre la mesa y alzando los brazos dice..., p. 32.

⁶⁹⁶ Κεχρυσοκεντημένα: νεολογῆ ἐκ τοῦ χρυσὸς καὶ κεντάω, p. 31, nota 1.

⁶⁹⁷ En ella omite, por ejemplo, la escena donde se da muerte a Héctor sobre el escenario.

lo que no sorprende que Karavas se mantenga fiel, ya no tanto a la tradición inspiradora de Homero, sino al propio aedo que ha pasado ahora a ser la tradición misma de su pueblo.

Comienza el drama con un diálogo entre el dios Apolo y Aquiles que coincide con los primeros versos del canto XXII de la *Iliada*, en el que a modo de Prólogo dramático, junto con el monólogo de Aquiles de la segunda escena, se explica y anuncia el desarrollo del drama, poniendo en antecedentes al público sobre el momento mítico que se va a recrear. En la edición reelaborada de 1857, el poeta decide dar una mayor información sobre los preliminares de su escenificación, y es así que se inicia la tragedia con un extenso monólogo de Aquiles en el que relata las causas que lo llevan a Troya, cómo su amigo Patroclo sucumbió a manos de Héctor, la lucha por su cuerpo, etc., a fin de especificar mayormente el momento y las condiciones que llevan a las acciones vengativas del Périda⁶⁹⁸.

En esta primera escena con la que se inicia el drama interesante es cómo el dios Apolo, a diferencia del conocido argumento, le augura al Périda la muerte a manos de Héctor dada su desobediencia e insolencia para con la divinidad: *“tu delirante ira tan sólo podrá Héctor apagarla, nadie más. Sí, y tu*

⁶⁹⁸ Se ha de destacar que asimismo la obra de Jristópulos en su representación de 1819 se amplió la información sobre los antecedentes de la cólera de Aquiles, llevando a escena al personaje de Briseida.

*cuero caerá aquí muerto por su mano, pues, terco, haces lo que gustas*⁶⁹⁹. Karavas intenta crear un clima de espectación entre su auditorio al introducir divergencias y dudas sobre el desarrollo de la leyenda mítica, al provocar incertidumbre sobre el conocido final del héroe Aquiles⁷⁰⁰. Pues no sólo mantiene la tensión en el espectador sino que provocando la duda en el posible desenlace de los hechos induce, al tiempo, a un nuevo enjuiciamiento de las acciones de los héroes y por ende, a una nueva perspectiva, como expresa en boca de Andrómaca: *“Por lo tanto, también tengo la esperanza de que llegará la justicia Divina al enemigo y perderá su vida. Pues creyéndose colosalmente valiente, el descarado, disoluto e infame, ¡ay! acabó menospreciando al propio Apolo, así que en verdad, es justo que lo castigue”*⁷⁰¹ (p. 14). Lo cierto es que creando la duda en el ancestral mito recrea además el conflicto central de toda la obra, esto es, ¿ha de vencer el héroe que lucha por sus sentimientos personales o aquel que es movido por sus sentimientos patrióticos y colectivos? ¿qué se entiende por héroe? ¿cuáles son las verdaderas acciones de un héroe?

Es fácil observar que para nuestro autor el personaje de Aquiles queda relegado a un segundo plano, no existe una evolución del personaje dentro de

⁶⁹⁹ Τὸν μανιώδησου θυμὸν δὲν θέλει ἐμπορέσει./ Παρὰ τὸν Ἔκτορα, κάνεις ἄλλος διὰ νὰ σβέση/ Ναὶ. καὶ τὸ σῶμα σ’ ἀπ’ αὐτὸν νεκρὸν ἐδῶ θὰ πέση/ Διότι, ἀπειθέστατε, κάμνεις ὅ,τι σ’ ἀρέση, p. 8.

⁷⁰⁰ En la versión de 1857 esta afirmación queda velada y dice así: *“Sólo Héctor será capaz, y si quieren/ Zeus y los demás dioses, de asesinarle”*; Ὁ Ἔκτωρ μόνος ἰκανὸς ὑπάρχει, καὶ ἂν θέλῃ/ Ὁ Ζεὺς καὶ οἱ λοιποὶ θεοὶ, ’να σε φονεύσῃ μέλλει, cf. p. 86.

⁷⁰¹ Ὅθεν καὶ εἶμαι εὐέλπις, ὅτι θέλει προφθάσειν/ Ἡ θεία Δίκη τὸν ἐχθρὸν καὶ τὴν ζωὴν του χάσειν./ Διότι φανταζόμενος ὑπέρομετρα ἀνδρείος,/ Κατήντησεν ὁ ἀναιδὴς, ὁ φαῦλος καὶ ἀχρεῖος,/ Τὸν ἴδιον Ἀπόλλωνα φεῦ! νὰ καταφρονήσει,/ Ὅστις δικαίως βέβαια θέλει τὸν τιμωρήσει.

la obra, sino que en su drama encomiará el papel de Héctor⁷⁰² retrasando con verdadera tensión dramática el irresoluble final del héroe: “*que acaezca lo que para mí tiene escrito el destino./ Y el que no sepa si vida o muerte me esperan,/ no me es impedimento... así pues, salud, me marchó*”⁷⁰³ (p. 13), hasta que en la segunda escena del segundo acto, y tras describir las dudas que se le presentan a Héctor, el dios Apolo le revela la verdad de su fin⁷⁰⁴, llenando aún de mayor dramatismo al personaje de Héctor y sus actos, pues queda patente el dilema político y ético, a saber, elegir entre el interés personal o el comunal. En verdad que la idea del bien común, muy usual en el pensamiento occidental ya desde el Renacimiento, era uno de los objetivos principales de la Ilustración y el teatro del s. XVIII lo reproduce constantemente. El relegar el yo a un segundo plano y destacar el nosotros, además del significado ético que pueda tener, es el resultado de una necesidad generalizada por una serie de reorganizaciones en la política y las instituciones europeas.

Una nueva ruptura con el arquetipo homérico la encontramos en la cuarta escena del primer acto donde Karavas, entre los personajes que hace interceder ante Héctor para que cambie de opinión sobre el combate singular con

⁷⁰² De ahí el título de la obra en su primera publicación: *La muerte de Héctor*.

⁷⁰³ ἄς γέν' ὄ,τ' ἔχει δι' ἐμὲ γρᾶπτὸν ἢ εἰμαρμένη./ Κ' ἄν δὲν ἐξεύρω, ἄν ζῶην, ἢ θάνατον προσμένω./ Δὲν ἐμποδίζομαι... λοιπὸν, ὑγίαινε, πηγαίνω

⁷⁰⁴ Es este un recurso ideado por el poeta para poder informar al público del aciago destino de Héctor y de cómo Zeus intercede, pues en la *Iliada* en ningún momento intenta advertir Apolo al héroe troyano, ni mucho menos disuadirlo del combate.

Aquiles⁷⁰⁵, introduce en la acción a Andrómaca con su hijo, pues no queriendo dejar de recrear ese episodio tan conocido y emotivo de la despedida entre Héctor y su mujer (*Il*, VI, 394 y ss.), emula un encuentro entre ellos para dar aún mayor relieve a la difícil situación de Héctor, dejando patente su resolución de mantener los códigos del honor antes que seguir los mandatos de su amor filial, paternal y conyugal. Pues en estos pasajes, en la emotiva escena de su despedida de Andrómaca y en su reflexión antes de enfrentarse en el duelo final con Aquiles, Héctor razona su actitud heroica, una actitud heroica basada en su firme decisión de arrostrar su destino, de afrontar su muerte al servicio del honor y en defensa de la patria para cumplir con su deber que son, en definitiva, los aspectos que desea inculcar el poeta en su didacticismo.

Característico es el matiz religioso que da a las palabras finales de Andrómaca⁷⁰⁶, “*Quien tiene fe en el Cielo y es valiente,/ desdeña la carga de los más terribles males*”/ y por eso confío en que alcanzará / al enemigo la justicia divina y perderá su vida” (pp. 13-14), lo cual podemos observar en otras sentencias dentro de la obra, [Aquiles] *Sí: es indudable que la justicia proviene de los cielos,/ y a ningún culpable deja impune*⁷⁰⁷ (p. 8); [Príamo] *al*

⁷⁰⁵ En la *Iliada* Héctor se encuentra fuera de las murallas de Ilión y sus progenitores le gritan para que se retracte de luchar contra Aquiles. Aquí Karavas, por no poder escenificar tal escena, hace llegar a través de un mensajero la noticia de que Aquiles se acerca para luchar en combate singular con Héctor, y entonces recrea en forma de conversación el mismo episodio, introduciendo asimismo a Andrómaca y Astianacte.

⁷⁰⁶ Uno de sus libros tiene exclusivamente como tema la religión, Τὸ Ψαλτήριον.

⁷⁰⁷ Ναὶ ἄφευκτος τοῦ οὐρανοῦ εἶν' ἢ δικαιοσύνη,/ Καὶ πταίστην ἀτιμώρητον κάνενα δὲν ἀφίνει.

*cielo ruego de todo corazón,/ que te pague, Aquiles, tu bondad*⁷⁰⁸ (p. 40) pues en verdad, las alusiones a la justicia divina y a los dioses desde un enfoque monoteísta y cristiano no escasean, aunque no es menos cierto que su fidelidad al texto homérico hace que la visión divina del rapsoda trascienda igualmente al drama, como es fácilmente apreciable en su descripción de la psicostasia (p. 17) o en la visión totalmente homérica del hombre y el reparto de lo bueno y malo por parte de Zeus: *Los Todopoderosos Dioses nos han hecho vivir, /la mayor parte del tiempo de modo desdichado, /mientras ellos en total gozo y alegría / viven en permanente dicha./ En la elevada y resplandeciente residencia de Zeus/ se encuentran, sin duda, dos vasijas/ la una de desgracias y desdichas...* (pp. 34-35).

Los dioses homéricos que recrea Karavas tienen una clara función literaria con menoscabo de su visión alegórico-moral, ellos no son ya el origen de las acciones de los héroes como si ocurriera en la épica, y de ahí que Karavas, a excepción del personaje de Apolo, elude llevarlos a la escena y es por ello que no refiere la transformación de Atenea en hermano de Héctor cuando éste se prepara para luchar en combate singular con Aquiles, o asimismo sólo indirectamente refiere la ayuda que presta un dios a Príamo en su visita nocturna al campamento griego, mientras que es a través de un sueño cómo se le comunica a Príamo que debe ir en busca de Aquiles, y no con la presencia de la diosa Iris (p. 28), pues ya para entonces la mitología divina

⁷⁰⁸ Τὸν οὐρανὸν παρακαλῶ μ' ὄληγμου τὴν καρδίαν,/ Νὰ σοῦ πληρώσῃ, Ἀχιλλεῦ, τὴν καλοκάγαθίαν.

había perdido sus elementos espirituales y no era necesaria para ayudar al hombre a concebir la Divinidad. La omnipotencia de un ser superior se le concede a los dioses así como al Sino, pero siempre como una fuerza regidora del mundo, casi cual visión cristiana:

- Εἰς τὸν ναὸν ἄς τρεῖξωμεν καὶ νὰ προσευχηθῶμεν.⁷⁰⁹
- Ὅλα λοιπὸν τὰ προάγματα κατὰ τὴν θέλησίν των/ Γίνονται καὶ ἐξήρτηται ἅπ' τὴν ἀπόφασίν των⁷¹⁰

Este pabellón olímpico deudor de su tradición culta pero asimismo familiar para con el saber popular, se utiliza ahora como elemento ornamental y literario indiscutiblemente necesario para narrar los acontecimientos troyanos a fin de adecuarse al prototipo. Desde este prisma se ha de interpretar el personaje de Apolo en la obra y las demás referencias a los dioses, como queda claro tras leer los siguientes versos:

- *Antes de que uno de los dos mate al otro/ y haga saciarse de su sangre a Ares* (p. 19)
- *..., los mató la violencia de Ares* (p. 33)
- *De el acumulador de nubes y portador del rayo/ Zeus padre de los dioses, que es en todas partes honrado, venerado, adorado y profusamente amado* (p. 31)
- *Es imposible que huyas; rápidamente te alcanzará/ Atenea con esta mi lanza y te someterá* (p. 19)
- *Oh, amigo Patroclo, sé que estás en el Hades* (p. 40)

Ciertamente, los personajes mitológicos son los mismos que aparecen en estos cantos que recrea de la *Iliada*, a excepción de Pandora, referida en el

⁷⁰⁹ *Al templo corramos para orar*, p. 13.

⁷¹⁰ *Así pues todas las cosas según su [de los dioses del cielo] voluntad / ocurren y dependen de su decisión*, p. 36.

monólogo de Héctor (p. 17) cual responsable de los males de la humanidad, leyenda que aparece en los *Trabajos y los días* de Hesíodo y que se asimila a la creación de la primera mujer y los males que este género concierne, dando con ello muestras de su erudición y sus lecturas.

Pero la mujer en su creación tiene un papel destacado, no cabe duda, a diferencia de las obras que se solían representar hasta entonces donde los papeles femeninos no abundaban, asimismo porque eran pocas las mujeres que pudieran representarlos. Pero en este caso, además, se impone por el propio arquetipo e igual que para Homero, la importancia de estos personajes viene dada por su papel de madres o esposas. Si bien el personaje femenino no aparece en escena como punto de referencia de la heroicidad, no obstante es parte activa de la acción y los presenta como elemento representativo de las normas sociales y los valores culturales, haciendo evidente una reflexión sobre los roles sexuales y las ancestrales características de este género⁷¹¹ pero revela, ante todo, la potencialidad femenina a la hora de intervenir en el universo masculino de la acción.

⁷¹¹ Sobre el concepto de lo femenino *vid.* la bibliografía de las notas 352 y ss.

NOTAS TEATRALES EN EL PERIÓDICO *LE SPECTATEUR ORIENTAL*

LE SPECTATEUR ORIENTAL. Feuille Littéraire, critique et commerciale.

➤ N. 144, Smyrne Vendredi le 20 Février, 1824

VARIETES THEATRE.

Il a 40 à 50 ans, Smyrne au milieu des beaux jours du commerce, réunissoit tant de plaisirs, qu'on l'honorait du doux et glorieux nom de PETIT PARIS du Levant. Elle possédoit, entre autres, un joli petit théâtre qu'avoit fait construire, et qu'entretendit la munificence [des amateurs de la scène, et plusieurs d'entr'eux se faisaient un] plaisir de déployer leurs talent devant l'élite de la société Européenne.

C' étoit la plus belle chose du monde, me disoit, un jour, M. Becasse, et quand on jouoit la tragédie, vous croyiez être AUX FRANÇAIS et voir, dans M Boârife jouer le Kain. [...]

Tous les anciens du pays vous raconteront l' aventure singulière qui arrivé à la première représentation de la mort du César. [...]

Hé bien, ce théâtre dont me parloit M. Siacieriot et qui finit par être détruit à l'incendie du 15 mars 1797, vieut pour ainsi dire de sortir de ses ruïnes il a été rétabli ailleurs dans le beau local du casin, et c'est ingénieusement que le rideau de la scène porte, pour emblème, un Phénix qui renaît de ses cendres, et pour devise, LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT, devise qui tiendra parole vraisemblablement, et à en juger par la représentation qui a eu lieu de La Locandiera pièce, ou de l'aveu même des juges les plus sévères, les principaux rôles ont été reuipolis avec un succès, digne des applaudissements qu'il a reçus du public.

➤ N. 146, Smyrne Vendredi le 5 Mars, 1824

THEATRE

Les huit derniers jours du carnaval n'ont été à Smyrne qu' une suite de fêtes et de divertissements; mais la société Européenne s'est portée avec une sorte de prédilection au théâtre de M.M. Les amateurs. Il semble que les plaisirs de la scène rappellent mieux la patrie absente que des bals, des concerts et des illuminations dans le cours de la représentation d'une pièce, quelle soit, l'esprit se laisse aller aux illusions les plus séduisantes; les Distances s'effacent; il n'y a plus de Turquie; les yeux se mouillent de tendres larmes; on croit respirer l'air de la terre natale; on éprouve dans le coueur une dilatation délicieuse... honneur et reconnaissance à M.M. Les amateurs au talent distingué et au zèle complaisant desquels nous devons des jouissances aussi douces que pures.

Il FRAPPATORE a été joué avec la même succès que la LOCANDIERA, quoique cette dernière pièce soit préférable pour le mérite à la première L' ANGLAIS A PARIS ou le fou raisonnable, a été souvent vivement applaudi, ainsi que CRISPIN MEDECIN

APÉNDICE

➤ N. 163, Smyrne Vendredi le 14 Janvier, 1825

Notre carnaval s'écoule agréablement entre les bals brillantes du Casin, de jolies fêtes chez des particuliers, et les représentations charmantes du théâtre de M.M. les Amateurs. dont les talents, dans peu, brillèrent aussi dans le genre tragique.

➤ N. 166, Smyrne Vendredi le 4 Février, 1825

THEATRE.

La tragédie Italienne D'ARTAXERCES par Métastase, a été représentée sur le Théâtre de M.M. les amateurs avec un succès qui a surpassé l'attente du public; ses applaudissements continuels ont été un témoignage non équivoque de la vive satisfaction qu'il a éprouvée.

Le public n'a pas assisté avec moins de plaisir à la représentation de LA LOCANDIERA de Goldoni; et l'on ne sauroit dire dans laquelle de ces deux pièces, les rôles de femmes, joués par des jeunes gens, ont été le mieux remplis. Cette difficulté, qui tenoit à la différence de sexe, avoit paru d'abord embarrassante, mais le goût de M.M. les amateurs a su la surmonter, en faisant, tout à la fois, un heureux choix d'âges, de figures et de talents.

➤ N.168, Smyrne Vendredi le 18 Février, 1825

Le derniers bals du Casin ont été des plus brillants; les dernières pièces jouées au théâtre de M.M. les amateurs, ont été des plus amusantes. Le carénie a suspendu tous les divertissements.

➤ N. 176, Smyrne Jeudi le 14 Avril, 1825

THEATRE DE M.M. LES AMATEURS

La représentation de la belle tragédie d'Oreste d'Alfieri a eu, lundi passè, le plus grand succès.

THEATRE DE M. SOBER

Les tours d'escamotage, de physique, et les scènes de Ventriloquie continuent d'exciter la curiosité publique. et d'obtenir, à chaque représentation, beaucoup d'applaudissements.

CONCLUSIONES

Las obras teatrales que se analizan en esta tesis constituyen una prueba de la confluencia de las corrientes europeas y la tradición nacional griega, en los momentos en que comienzan a asentarse las bases de la dramaturgia moderna y al tiempo en que los griegos, deudores de una tradición clásica y bizantina, deben adecuarse a los nuevos postulados de la Europa a la que anhelan adscribirse.

Los comienzos del siglo XIX son claro reflejo de los años de convulsión que el helenismo viene experimentando en los diversos aspectos políticos, sociales e intelectuales, en consonancia con los emergentes nacionalismos que empiezan a tomar entidad en toda Europa. Será entonces cuando, ante la necesidad de la autodeterminación, los griegos deban manifestarse ante lo que ellos mismos entienden debe ser la Grecia de los tiempos modernos, teniendo que discernir entre lo que la tradición ancestral les obliga y lo que la interpretación europea de ésta y la realidad del devenir histórico les impone, a consecuencia de lo cual se empiezan a poner en tela de juicio todos los aspectos que confluyen en esta delimitación, esto es, la lengua, la poética, la idea de nación y pueblo, la tradición, etc.

Nuestro trabajo estudia la confluencia de estos aspectos en el ámbito de la literatura y, en concreto, en el teatro ya que, al ser de los géneros de mayor implicación social, se convierte en claro espejo de los postulados vigentes en el momento.

1. El teatro griego moderno comienza con el llamado renacimiento de la literatura cretense. Encontrar sus orígenes y continuidad en el teatro bizantino, todavía hoy día, es un tema que está en debate. Nadie duda, no obstante, de la deuda del teatro neohelénico para con la dramaturgia clásica, principalmente en cuanto a la dependencia del teatro europeo de esta última, pues los albores de la dramaturgia neohelénica son resultado de su contacto con la dramaturgia occidental. Es así que durante los siglos de dominación otomana la creación y representación teatrales griegas tendrán lugar en aquellas zonas donde la presencia del elemento europeo es más acusada, a consecuencia de lo cual nace uno de sus rasgos distintivos, esto es, su discontinuidad geográfica y cronológica.

A razón de ello hemos seguido este esquema a la hora de desarrollar el devenir dramático neohelénico, de lo que podemos sacar nuestras primeras conclusiones:

El primer periodo del movimiento teatral de la Grecia moderna lo encontramos en la isla de Creta durante los siglos XVI y XVII, nacido del influjo del teatro occidental y, en concreto, del italiano. Estas obras que abarcan un amplio espectro de estilos teatrales fueron escritas con la intención de ser representadas, lo cual unido a su alto nivel poético favorecen que su legado haya permanecido vigente en toda la producción griega posterior, la aparecida en las islas del Egeo y en las Jónicas.

En los siglos XVII y XVIII en la zona del mar Egeo y las Cícladas, debido igualmente al cruce de los elementos isleños con los occidentales, aparece una rica actividad dramática propiciada por las misiones de jesuitas que se

instalaron en estas islas. Estas creaciones, deudoras del teatro religioso occidental fruto del barroco y con un claro fin proselitista, cuentan con un lenguaje menos elaborado dado que en ellas prima la representatividad antes que el texto dramático. Pero su importancia dentro de la historia del teatro neohelénico estriba en que son testimonio fehaciente de que la literatura cretense tendrá como sucesora no sólo a la heptanesiota, por lo que su descubrimiento en las últimas décadas ha contribuido a dar una nueva imagen a la evolución del teatro en Grecia, amén de que será la primera vez que la Iglesia ortodoxa y el cristianismo oriental, desde sus inicios en la época bizantina, abandonen su hostil posicionamiento ante la práctica teatral.

En estos mismos siglos se consolidará la vida teatral en las islas del Heptaneso, directamente relacionada con la vida cultural cretense y las corrientes europeas, la cual, a diferencia de las anteriores, se mantendrá hasta principios del siglo XX. Cabe destacar el desarrollo que el género cómico experimentará, ahora con un marcado tono satírico; la práctica de un teatro popular del que dan fe sus “homilías” y, ya entrado el XIX, la intensa actividad operística que repercutirá a su vez en el auge de las construcciones teatrales.

El siglo XIX, marcado por las acciones revolucionarias que darán lugar al Levantamiento de 1821 y los consecuentes cambios que se experimentarán en todos los sectores de la vida griega, muestra asimismo un corte con el devenir teatral anterior. Esta dramaturgia que surge ahora en los territorios de la diáspora, no tomará como referente el teatro vernáculo de los siglos precedentes de marcado corte regionalista, sino que fruto y deudora de las

corrientes ilustradas que se habían ido extendiendo entre la intelectualidad griega, se identificará con la búsqueda de la identidad nacional y su despertar ideológico.

2. El periodo teatral que nos ha ocupado en este estudio, el conocido como teatro de la Ilustración griega, ideología cuya vigencia se extenderá por un largo periodo de tiempo en el territorio heleno a diferencia del resto de Europa donde el espíritu románticista desposa desde las primeras décadas del siglo, tiene sus más directos referentes en la dramaturgia europea del momento. En un principio la familiarización con el género se producirá a través de traducciones, lo que incitará posteriormente la creación original así como a sus representaciones.

El género teatral era entendido primordialmente como una innovación literaria, destinado a la lectura bien individual bien colectiva, en la que se estimaba sobre todo su carácter cultural. Se traducían, por tanto, aquellas obras que tenían clara función didáctica o las que contaban de mayor fama, principalmente los dramas de tema patriótico o de la Antigüedad, así como las comedias de crítica social. Con la paulatina asimilación y el acercamiento a la práctica representativa gracias a las compañías europeas que llegaban hasta esas ciudades, se crea el terreno propicio para la escritura de obras originales.

La dramática original que nace en el círculo de los fanariotas, deudora de la tradición francesa e italiana pero asimismo del drama antiguo, se constituirá en su mayor parte de tragedias que recrean temas de la Antigüedad con un claro fin didáctico-patriótico. Rasgo característico de estas creaciones es su

deseo de conformarse ya en un teatro de carácter panhelénico y, por ende, es de destacar el uso que se hace en ellas de la lengua, de la tradición, de la poética, o de la ideología político-cultural.

Igualmente relevante es que muchas de ellas llegaran entonces a ver las luces del escenario, y es que este revivir de la actividad teatral vendrá acompañado asimismo de una intensa práctica representativa en todas estas zonas del helenismo exterior. Estas escenificaciones que en un principio tenían lugar en casas particulares y colegios, posteriormente pasaron a las salas y escenarios públicos que los jóvenes aficionados utilizaron para hacer brotar en sus compatriotas el sentir patriótico, para despertar su conciencia histórica y encender los ánimos de la liberación.

Tras la Revolución seguirán imperando los dramas historico-patrióticos, ahora enriquecidos con la mitología heroica nacida de las recientes luchas nacionales, pero asimismo empezará a tomar entidad la comedia, verdadero medio de crítica a la sociedad y política del momento.

3. En este momento del despertar de la conciencia histórica en Grecia, los griegos deben sin duda enfrentarse a su propia interpretación del pasado y, por ende, de su tradición ancestral que asimismo es deudora, a diferencia del resto de los países europeos, de toda una cultura bizantina.

Tomando como paradigma la figura y obra de Homero, base de la tradición cultural griega así como europea y tema inspirador de las obras que son objeto de nuestro análisis, podemos entresacar las siguientes conclusiones en cuanto a las semejanzas y diferencias de esta tradición en el devenir cultural de la Europa occidental y la oriental:

Las epopeyas homéricas han dejado una profunda huella en la expresión literaria, pues no sólo son la más perfecta expresión del género épico, sino que asimismo se conformaron en referente de los nuevos géneros literarios que le sucederían, la lírica y el drama, cuya base mítica es deudora de la concepción espiritual homérica.

El valor ético y pedagógico de estos poemas hace que se utilicen como manual de instrucción desde la Antigüedad, conformándose así en base de la erudición europea. Aunque por los griegos, además, eran vistos cual primer documento histórico de la nación hasta que los inicios del pensamiento racional cuestiona la verosimilitud del pensamiento mítico y el rigor de la tradición.

El conocimiento de los clásicos griegos experimenta una interrupción en Occidente tras la escisión del Imperio romano en el latino cristiano occidental y griego oriental. Bizancio entonces se mantiene como el único transmisor y estudioso de esta tradición helénica, que irá experimentando a su vez una paulatina cristianización por lo que se seleccionará de ella todo aquello que no vaya en contra del espíritu cristiano. El mundo mítico de Homero no conforma ningún riesgo para los dogmas de la Iglesia y es así que seguirá dentro de los objetivos de la *paideia* pues la perfección formal de sus obras ayuda a desarrollar el arte retórico, los valores edificantes de sus textos ayudan a la instrucción ética, y el gran saber acumulado en sus versos a la erudición.

En Occidente no obstante, la imposibilidad de manejar la lengua de las fuentes, hace que esta tradición helena sea conocida mayormente a través de

citas, textos indirectos o traducciones. En el caso de Homero, será más bien la tradición apócrifa que se apoyaba en las fuentes de Dictis y Dares la que influirá en la Europa medieval. Con la posterior llegada de eruditos bizantinos a Europa se experimenta un nuevo auge de la cultura helénica en Occidente, que se conformará ya en base indiscutible de sus expresiones artísticas y científicas. Mas junto a la admiración general hacia el mundo helénico, nacerán también voces disidentes como se refleja en la famosa *querelle de anciens et modernes*.

En Grecia toda esta tradición, como hemos referido, no encuentra un corte en su devenir histórico, razón por la que los postulados del Renacimiento europeo no encuentran resonancia, pero además vendrá unida no sólo a sus ideales artísticos y culturales, sino asimismo lingüísticos, históricos y tradicionales. Por lo que cuando los griegos en los albores del siglo XIX comienzan a tener conciencia de su propia identidad como Nación y deben replantearse su idea de lengua, pueblo, *paideia*, historia, etc., apelan nuevamente al mundo antiguo entendiéndolo como punto de partida en la interpretación de la nueva realidad, como de hecho también hacía en esos momentos Europa, pero a diferencia de ella, deudores ahora de toda una tradición bizantina.

4. Los dos autores que analizamos en nuestra tesis son clara muestra de estos hechos. Ambos participan activamente en la formación de las premisas de la nueva Grecia, manifestándose ante todas aquellas cuestiones que ocupan a la

intelectualidad griega del momento, las cuales se encuentran reflejadas en su creación teatral:

Ambos se afanan en sus primeros intentos literarios por escribir una obra siguiendo los esquemas dramáticos, lo cual es un signo de renovación dentro del ámbito literario en el que se hallaban, pues éstas son las primeras creaciones originales que tendrán lugar en sus respectivas zonas.

Estas obras se adscriben a la función que el teatro había adquirido dentro de la mentalidad ilustrada, esto es, la de “enseñar deleitando” asimismo complemento de su labor didáctica de entonces, pues entendían como principal condición para llegar a la autodeterminación la de instruir al pueblo.

Directamente relacionado con el didacticismo de su obra está la intencionalidad del tema, pues al escenificar la epopeya iliádica se manifiestan ante su visión de la tradición clásica y su necesidad de hacerla extensible a la mayoría adecuándola no sólo a un medio literario más social, como es el teatro, sino asimismo a un vehículo lingüístico y poético más acorde a sus postulados de lengua nacional.

En efecto, la cuestión lingüística será tema que ocupe grandemente a nuestros dos autores y sus obras de teatro son reflejo de ello. Jristópulos una vez hubo compuesto la obra la reelaboró en su conjunto para que sirviera de exponente de sus teorías demoticistas, al tiempo que se convirtió en justificación para redactar un tratado lingüístico. Por su parte Karavas, si bien escribe su primera versión siguiendo las premisas del demoticismo, con el pasar del tiempo y adscribiéndose a las nuevas corrientes que el círculo de los

fanariotas introdujera en Grecia tras las luchas de liberación, elabora una nueva versión con una lengua de estilo más arcaizante.

El sentir patriótico en las dos obras es patente, pero asimismo relevante es el uso que de sus personajes mitológicos hace, pues principia en ellos un rasgo que se hará característico –a semejanza de la literatura europea– en la literatura griega posterior: la pérdida de vigencia del héroe Aquiles por otros como puedan ser Odiseo, de gran trascendencia en las literaturas occidentales, o incluso Héctor o Patroclo, ya que ven en ellos un nuevo código de comportamiento, se adecuan mayormente al prototipo de ciudadano griego de la era moderna en la que se busca un comportamiento más comunitario o un raciocinio en el actuar. Y es que si bien la *Iliada* es el poema de Aquiles, el héroe por antonomasia, en las elaboraciones analizadas observamos cómo el protagonismo lo alcanzan otros compañeros menos relevantes en la tradición como puedan ser Patroclo o Héctor, lo suficientemente conocidos para convertirse en caracteres teatrales, en modos alegóricos que faciliten la economía requerida en una escenificación pero, al tiempo, con escasa elaboración literaria y artística lo que posibilita la capacidad de perfilar y añadir nuevos rasgos y aspectos a estos personajes. Pues encontramos en estos protagonistas una refundición, una mezcla entre el pasado y la tradición con el futuro y lo novedoso, mixtura de la que ya no se ha de liberar el espíritu helénico. Pues ciertamente, la originalidad de nuestros autores radica en el hecho de que se ejercitan en el género dramático tomando como inspiración ya no una obra europea de la que desarrollar sus argumentos míticos, sino que acuden a lo genuino y originario de su propia tradición griega

reinterpretándola ahora bajo las premisas de las nuevas corrientes culturales y literarias provenientes principalmente de Europa.

El buscar esas coordenadas en la literatura dramática de principios del siglo XIX se hace sin duda costoso, primero, a causa de la dificultad de acceder a las fuentes, sumamente dispersas y carentes de una sistematización y estudio que permita acotar el terreno. En segundo lugar, porque nos enfrentamos a una literatura y un mundo, el neohelénico, que por encontrarse a caballo entre Oriente y Occidente requiere de un análisis donde se conjuguen en su justa perspectiva las dos ópticas a la hora de interpretar la dimensión de los fenómenos culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ΑΑ. VV., *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, Atenas, t. VI (1972), X-XIII (1975-1977).
- ΑΑ. VV., *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος*, t. I-XI, Atenas, 1989-1990.
- ΑΑ. VV., *Symposium. L' Époque Phanariote (21-25 octobre 1970)*, Tesalónica, 1974.
- ANGUELU: Αγγέλου, Α., *Πλάτωνος τύχαι. Ἡ λόγια παράδοση στὴν Τουρκοκρατία*, Atenas, 1985².
- ANGUELU: Αγγέλου, Α., “Πρὸς τὴν ἀκμὴ τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ”, *Μικρασιατικά Χρονικά* 7 (1957), pp. 1-81.
- ÁLVARIZ, P.–NAVARRETE, M.A., “Sobre la transcripción del griego. Algunos aspectos del problema con especial referencia al español”, *Terminologie et Traduction* 1 (1992), pp. 99-112.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, P., “La transcripción del Griego Moderno al Español”, *Cervantes* 1 (1986), pp. 121-129.
- BAYIONAS: Μπαγιόνας, Α., “Κλασσική ἀρχαιότητα, ἐκπαίδευση καὶ παιδεία κατὰ τὸ γαλλικὸ διαφωτισμὸ” en ΑΑ.VV., *Ελληνογαλλικά. Αφιέρωμα στὸν Roger Milliet για τα πενήντα χρόνια τῆς ἐλληνικῆς παρουσίας του*, Atenas, 1990, pp. 523-547.
- BERMEJO LÓPEZ-MUÑIZ, R., “A favor de una transliteración común para el griego impreso”, en M. Morfakidis-I. García Gálvez (eds.), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada, 1997, vol. I, pp. 187-191.
- BERNABÉ, A., *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, 1992.
- BRAVO GARCÍA, A., “Aretas, semblanza de un erudito bizantino”, *Erytheia* 6 (1985), pp. 241-254.
- CABALLERO, R., “La transmisión de los textos griegos en la Antigüedad tardía y el mundo bizantino: una ojeada histórica”, *Tempus* 23 (1999), pp. 15-61.

- CAMARIANO-CIORAN, A., *Les Académies Princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Tesalónica, 1974.
- CANTARELLA, E., *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, 1996².
- CAVALLO, G. (dir.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo: guía histórica y crítica*, Madrid, 1995.
- CAVALLO, G., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, 1998.
- DANELIS, E., “Notas sobre la fonética del griego moderno, I. Silbantes y grupos de oclusiva y silbante”, *Erytheia* 9.1 (1988), pp. 167-175
- DANELIS, E., “Notas sobre la fonética del griego moderno, II. Oclusivas y fricativas”, *Erytheia* 10.1 (1989), pp. 177-184.
- DETIENNE, M., *Los maestros de la verdad en la Grecia antigua*, Madrid, 1985.
- DODDS, E., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, 1975.
- EGEA, J.M., “Notas para la transcripción de nombres propios griegos de época postclásica y moderna”, *Veleia* 8-9 (1991-92), pp. 467-482.
- EGEA, J.M., “La transcripción al castellano de los nombres propios griegos actuales” en M. Morfakidis-I. García Gálvez (eds.), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada, 1997, vol. I, pp. 171-180
- EVANGUELIDIS: Ευαγγελίδης, Τρύφ., *Ἡ παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας* I-II, Atenas, 1936.
- FRANCASTEL, P. (ed.), *Utopie et Institutions au XVIII^e siècle. Le pragmatisme des Lumières*, París, 1963.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, 1969².
- FILIMON: Φιλήμων, I., *Δοκίμιον ἱστορικὸν περὶ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας*, Atenas, 1969r. (Nauplio 1834).
- FILIMON: Φιλήμων, I., *Δοκίμιον ἱστορικὸν περὶ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως*, Atenas, 1859.
- GARCÍA GÁLVEZ, I., “Ilustración griega y pensamiento gramatical”, *Griego: Lengua y Cultura*, Madrid, 1995, pp. 113-118.

- GARCÍA GÁLVEZ, I., *El problema de la lengua griega y los teóricos de la gramática*, La Laguna, 1991.
- GARCÍA GÁLVEZ, I., “Los primeros tratados científicos de la Grecia moderna: La Física, el Derecho y la Cartografía de Rigas Velestinlís”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 17 (1999), pp. 313-325.
- GARCÍA GUAL, C., *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid, 1990.
- GARZYA, A., “La erudición escolar en Bizancio”, *Cuadernos del CEMyR* 5 (1997), pp. 115-128.
- GRAMMATAS: Γραμματάς, Θ., *Γλώσσα και Ιδεολογία στο Νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Atenas, 1991.
- JAEGER, W., *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, 1995.
- JAEGER, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 1996².
- JATSIDIMOS: Χατζηδήμος, Αθ. Δ., *Βιβλία της Σμύρνης. Μὲ τὰ τυπογραφία καὶ τὴς ἐφημερίδης τῆς μαζωμένα καὶ συνταιριασμένα ἀπὸ τὰ παλιὰ χρόνια ὡς τὰ σήμερα ἀπὸ τὸ γιάξο*, Atenas, 1948.
- JATSIDIMOS: Χατζηδήμος, Αθ. Δ., “Σμυρναϊκὴ βιβλιογραφία”, *Μικρασιατικὰ Χρονικά* 4 (1951), pp. 340-410 y 5 (1952), pp. 295-354.
- JATSIFOTIS: Χατζηφώτης, Ι.Μ., *Ὁρθοδοξία καὶ Ἀρχαῖος Ἑλληνισμός*, Atenas, 1998.
- KALITSUNAKIS: Καλιτσουνάκης, Ι., “Ἡ ἀναβίωσις τῶν κλασσικῶν σπουδῶν ἐν Ἑλλάδι ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωσι καὶ ἐντεῦθεν”, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 8 (1957-1958), pp. 324-450.
- KUKULES: Κουκουλές, Φ., *Βυζαντινὸν βίος καὶ πολιτισμός*, I-VI, Atenas, 1948-1955.
- KUMARIANU, E.-DRULIA, L.-LAYTON, E., *Τὸ ἑλληνικὸ βιβλίον 1476-1830*, Atenas, 1986.
- KURMANTSI: Κουρμαντζή, Ε., *Τὸ βιβλίον στὴν ἀκμὴ τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ (1761-1820)*, Atenas, 2001.
- LEMERME, P., *Ὁ πρῶτος Βυζαντινὸς Οὐμανισμός. Σημειώσεις καὶ παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἐκπαίδευσι καὶ τὴν παιδείαν στὸ Βυζάντιον ἀπὸ τὴς ἀρχῆς ὡς τὸν 10^ο αἰῶνα*, Atenas, 1985.

- LLOYD, G.E.R., *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, 1987.
- MANÚSAKAS, M.I.-ΣΤΑΙΚΟΣ, Κ., *Οι εκδόσεις των Ελληνικών βιβλίων από τον Άλδο Μανούτιο και τα πρώτα Ελληνικά τυπογραφεία της Βενετίας / Le edizioni di testi greci da Aldo Manuzio e le prime tipografie greche di Venezia*, Atenas, 1993.
- MARROU, H.I., *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, 1985.
- METALINOS: Μεταλληνός, Γ. Δ., *Όρθοδοξία και Έλληνικότητα. Προσεγγίσεις στη νεοελληνική ταυτότητα*, Atenas, 1998.
- MOMIGLIANO, A., *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el s. IV*, Madrid, 1989.
- MOSJONÁS: Μοσχονάς, Εμμ. Ι., *Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ. ά., Η δημοτικιστική αντίθεση στην Κοραϊκή «μέση όδό»*, Atenas, 1981.
- MOSSÉ, C., *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, 1990.
- MOSSE, C., *Ο Αρχαίος Ελληνικός Πολιτισμός στο Διαφωτισμό*, Atenas, 1998.
- NAVARRETE, M.A., “Nueces griegas (I)”, *Puntoycoma* 23 (febrero 1994), pp. 5-6.
- NESTLE, W., *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona, 1981³.
- OLIMPIOS: Ολύμπιος, Ι., “Περὶ ἐν ιστορικὸν ἀδίκημα”, *Δημοκράτης* (5-1-1936), p. 1.
- PARANIKAS: Παρανίκας, Μάτθαιος Κ., *Σχεδιάσμα περὶ τῆς ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ἔθνει καταστάσεως τῶν γραμμάτων ἀπὸ ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453 μ.Χ.) μέχρι τῶν ἀρχῶν τῆς Ἐνεστώσης (ΙΘ') ἑκατονταετηρίδος. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ἄ. Κορομηλά, 1867.*
- PÉREZ SEDEÑO, E. (coord.), *La conceptualización de lo femenino en la filosofía griega*, Madrid, 1994.
- PFEIFFER, R., *Historia de la filología clásica* (v. II, de 1300 a 1850), Madrid, 1981.
- REYNOLDS, L. D.-WILSON, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid, 1986.
- RONCHI, R., *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, 1996.

- SERRANO AYBAR, C., "Focio transmisor de cultura clásica", *Erytheia* 6 (1985), pp. 221-239.
- SNELL, B., *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, Madrid, 1965.
- SOLOMONIDIS: Χρ. Σολομωνίδης, *Ἡ δημοσιογραφία στὴ Σμύρνη (1821-1922)*, Atenas, 1959.
- SOLOTAS: Γεώργιος Ι. Ζολώτας, *Ἱστορία τῆς Χίου*, t. I-III, Atenas, 1923-1926.
- VAKALOPULOS: Βακαλόπουλος, Κ. Α., *Κεφάλαια Νεοελληνικῆς Ἱστορίας (1204-1833). Τουρκοκρατία*, Τε살όνικα, 1987.
- VAKALOPULOS: Βακαλόπουλος, Α. Ε., *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, t. IV, Τε살όνικα, 1982.
- VURNAS: Βουρνάς, Τ., *Φιλική Εταιρία*, 2 t., Atenas, 1982.
- WILSON, N.G., *Filólogos bizantinos*, Madrid, 1994.
- WOLFF, L., *Ο Διαφωτισμός και ο ορθόδοξος κόσμος/ The enlightenment and the orthodox world*, Atenas, 2001.
- ΥΕΔΕΟΝ: Γεδεών, Μανουήλ Ι., *Ἡ πνευματικὴ κίνησις τοῦ γένους κατὰ τὸν ΙΗ' καὶ ΙΘ' αἰῶνα*, Atenas, 1976.
- ΥΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ: Γιαννακόπουλος, Κ. Ι., *Ἑλληνας λόγιοι εἰς τὴν Βενετίαν. Μελέται ἐπὶ τῆς διαδόσεως τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων ἀπὸ τοῦ Βυζαντίου εἰς τὴν δυτικὴν Εὐρώπην*, Atenas, 1965.

1. Literatura

- ΑΑ. VV., *Πιο κοντά στην Ελλάδα/Más cerca de Grecia* 11 (1996).
- ΑΑ.VV., *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα*, Atenas, 1991².
- ΑΑ. VV., *Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη. Θέματα Νεοελληνικῆς Φιλολογίας. Γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά*, Atenas, 2001.
- ADRADOS, F. R. *ET ALLI, Introducción a Homero*, Madrid, 1984.

- ADRADOS, F. R. *ET ALII, Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Cáceres, 1982.
- ALBRECHT, MICHAEL VON, “Virgilio y Homero”, *Studia Virgiliana*, Barcelona, 1985, pp. 9-19.
- ALEXÍU: Αλεξίου, Στυλιανός, *Ἡ κρητική λογοτεχνία καὶ ἡ ἐποχὴ τῆς. Μελέτη φιλολογικὴ καὶ ἱστορικὴ*, Atenas, 1985.
- ALSINA CLOTA, J., *Teoría literaria griega*, Madrid, 1991.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, P., “La metáfrasis de la *Iliada* al griego vulgar. A propósito de la *Iliada* de Nicolás Lucanis”, *Emérita* 43 (1995), pp. 129-144.
- BEES: Βέης, Ν., “Δύο διαλογικὰ ποιήματα σχετικὰ πρὸς τὴν Χίον (μετὰ προεισαγωγικῶν σημειωμάτων περὶ τῆς νήσου ἐν τῇ Γερμανικῇ λογοτεχνίᾳ του ἸΘ' αἰῶνος)”, *Ἑλληνικά* 9 (1936), p. 277.
- BOMPIANI, V., *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, 1967².
- BUBULIDU: Μπουμπουλίδου, Φ.Κ., “Αἱ ὑπὸ τῶν ἑπτανησιῶν νεοελληνικαὶ μεταφράσεις κλασσικῶν συγγραφέων”, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 14 (1963-64), pp. 492-540.
- BURKERT, W., *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, 2002.
- CAMBIANO, G.-CANFORA, L.-LANZA, D. (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I-III, Roma, 1994-1996.
- CRESPO GÜEMES, E., *Homero. Iliada* (trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes), Madrid, 1991.
- DIMARAS: Δημαράς, Κ. Θ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atenas, 1993⁶.
- DIMARAS: Δημαράς, Κ. Θ., *Ἑλληνικός Ρωμαντισμός*, Atenas, 1994r. (1985²).
- DIMARAS: Δημαράς, Κ. Θ., *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Atenas, 1987⁸.
- FRÄNKEL, H., *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*, Madrid, 1993.
- FRANTSI: Φραντζή, Α., *Μισμαγιά. Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη*, Atenas, 1993.

- FRENZEL, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976.
- GARCÍA BLANCO, J.- MACÍA APARICIO, L.M. (eds.), *Homero. Iliada*, vol. I, Madrid, 1991.
- GARCÍA GÁLVEZ, I., “Métrica neogriega y poesía oral”, *Erytheia* 19 (1998), pp. 163-191.
- GARCÍA GÁLVEZ, I., “Los poemas satíricos de Dionisio Solomós”, *Πιο κοντά στην Ελλάδα* 15 (1999), pp. 215-224 y 496-551.
- GARCÍA GUAL, C. (ed.), *Homero. Iliada. Odisea*, Madrid, 1999.
- GARCÍA GUAL, C., *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991.
- GARCÍA BERRIO, A., *Los géneros literarios. Sistema e historia (una introducción)*, Madrid, 1995.
- HOLTON, D. (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge, 1991.
- IKONOMOS-ANGUELINARA: Οικονόμος, Γ.Ν.-Αγγελινάρα, Γ.Κ., *Βιβλιογραφία Έμμέτρων Νεοελληνικῶν Μεταφράσεων τῆς Ἀρχαίας Ἐπικῆς Ποιήσεως*, Atenas, 1974.
- IRIARTE, A., *Democracia y tragedia*, Madrid, 1996.
- KAKRIDÍS: Κακριδής, Ι.Θ., “Ἡ προσωπικότητα τοῦ Ὀμήρου”, (Στασινός, τ. III, 1966/67), Nicosia, 1968.
- KAKRIDIS: Κακριδής, Ι.Θ., *Το μήνυμα του Ὀμηρου*, Atenas, 1999².
- KIRK, G.S., *Los poemas de Homero*, Barcelona, 1985
- LABARBE, J., *L' Homère de Platon*, París, 1987².
- LEFKOWITZ, M.R., *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, 1981.
- LÓPEZ EIRE, A., *Homero. Iliada*, Madrid, 1989.
- LÓPEZ FÉREZ, J. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988.
- MARTINO, F. DE (ed.), *Omero Quotidiano. Vite di Omero*, Venosa, 1984.
- MAVROFRIDIS: Μαυροφρύδης, Δ.Ι., *Ἐκλογή μνημείων τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς γλώσσης*, t. I, Atenas, 1866.
- MELERO, A., “Consideraciones literarias sobre *Christus Patiens*”, en M. Morfakidis-M. Alganza Roldán (eds.), *La Religión en el Mundo Griego. De la Antigüedad a la Grecia Moderna*, Granada, 1997, pp. 195-208.

- ΜΙΤΣΑΚΙΣ: Μητσάκης, Κ., *Πορεία μέσα στο χρόνο. Μελέτες νεοελληνικής φιλολογίας*, Atenas, 1982.
- ΜΙΤΣΑΚΙΣ: Μητσάκης, Κ., *Εισαγωγή στη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία. Πρωτονεοελληνικοί Χρόνοι*, Atenas, 1989.
- MONSACRE, H., *Les larmes d' Achilles. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d' Homère*, Paris, 1984.
- PANAYIOTAKIS: Παναγιωτάκης, Ν., (ed.), *Origini della Letteratura Neogreca/Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 2 t., Venecia, 1993.
- POLITIS, L., *Historia de la Literatura Griega Moderna*. Prólogo, traducción directa del griego y suplemento de Goyita Núñez, Madrid, 1994.
- RISOS RANGAVÍS: Ρίζος Ραγκαβής, Αλεξ., *Άπομνημονεύματα*, Atenas, 1999 (1894)
- TOMADAKIS: Τωμαδάκης, Ν. Β., *Κλείς της Βυζαντινής Φιλολογίας, ήτοι Εισαγωγή εις την Βυζαντινήν Φιλολογίαν*, Atenas, 1965³.
- TOMADAKIS: Τωμαδάκης, Ν. Β., *Ἡ Νεοελληνική Φιλολογία. Ἡ παράδοσις, τὰ κριτήρια, ἡ παρακμὴ*. Atenas, 1951.
- VASILIKOPULU-IOANNIDU: Βασιλικοπούλου-Ιωαννίδου, Α., *Ἡ ἀναγέννησις τῶν γραμμάτων κατὰ τὸν ΙΒ' αἰῶνα εἰς τὸ Βυζάντιον καὶ ὁ Ὅμηρος*, Atenas, 1971-72.
- ΥΙΑΤΡΟΜΑΝΟΛΑΚΙΣ: Γιατρομανωλάκης, Γιώργης, *Δίκτης ο Κρητικός. Εφημερίδα του Τρωϊκού πολέμου (Όπως τη μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα ελληνικά στα λατινικά). Δάρης ο Φρύγας. Ιστορία για την άλωση της Τροΐας*, Atenas, 1996.

2. Mito

- ALVAR, J.- BLÁZQUEZ, J.M. (eds.), *Héroes y antihéroes en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1997.
- BERMEJO, J. C., "Mito y filosofía" en C. García Gual (ed.), *Historia de la filosofía antigua*, Madrid, pp. 21-43.
- BERMEJO, J.C.-GONZÁLEZ GARCÍA, F.J.-REBORDEA MORILLO, S., *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, 1996.

- BOITANI, P., *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona, 2001.
- BURKERT, W., "Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels" en J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 1987, pp. 10-40.
- CALLEN KING, K., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley-California-London, 1987.
- DUMÉZIL, G., *Mito y epopeya*, Barcelona, 1977.
- FARNELL, L. R., *Greek hero cults and ideas of immortality*, Oxford, 1970.
- GALLARDO LÓPEZ, M^a D., *Manual de mitología clásica*, Madrid, 1995.
- GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, 1993.
- GARCÍA GUAL, C., "Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra, Antígona)", en F. Díez de Velasco-M. Martínez-A. Tejera (eds.), *Realidad y Mito*, Madrid, 1997.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1982.
- HUNGER, H., *Lexicon der griechischen und römischen mythologie*, Wien, 1959.
- JESI, F., *Mito*, Barcelona, 1976.
- KAKRIDIS: Κακριδής, Ι.Θ. (ed.), *Ελληνική Μυθολογία I-V*, Atenas, 1986.
- KIRK, G. S., *El Mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, 1985.
- KIRK, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, 1984.
- LASSO DE LA VEGA, J. S., *Héroe griego y santo cristiano* 46, Universidad de La Laguna, 1962.
- NAGY, G., *The best of the Achaeans: concept of the hero in archaic greek poetry*, Baltimore-Londres, 1979.
- OTTO, W. F., *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, 1973.
- PELLIZER, E., *La peripezia dell' eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, 1991.
- RAGLAN, L., *The Hero. A study in tradition, myth and drama*, Westport, 1975.

REDFIELD, J.M., *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona, 1992.

VERNANT, J.P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, 1987².

3. Teatro

ΑΑ. VV., *Νεοελληνικό Θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Atenas, 1997.

ΑΑ. VV., *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα»*, Atenas, 2002.

ADRADOS, F. R., “Del teatro greco-latino al medieval y moderno”, *Atlántida*, vol. II, 8 (oct-dic. 1991), pp. 416-417.

ADRADOS, F. R., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999.

BAKUNAKIS: Μπακουνάκης, Ν., *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*, Atenas, 1991.

BEES: Βέης, Ν., “Τὸ πρῶτον νεοαθηναϊκὸν Θέατρον καὶ αἱ σχετικαὶ μετὸν Ρῆγαν Φεραίων παραστάσεις αὐτοῦ”, *Νέα Ἑστία* 24 (1938), pp. 1516-1521 y 1590-1599.

CAMARIANO-CIORAN, A., “Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle”, *Balkanica* 6 (1943), pp. 381-416.

DRAKAKIS: Δρακάκης, Α.Θ., “Τὸ ξεκίνημα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (Ἐρμούπολις-Σύρα 1826-1861)”, *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος* 22 (1979), pp. 23-81.

DRAKAKIS: Δρακάκης, Α.Θ., “Ἡ Ευανθία Καΐρι στη Σύρα 1824-1839”, *Συριανά Γράμματα* 1/2 (1988), pp. 95-109.

DROULIA, L., “Molière traduit en Grec, 1741 (Présentation de deux manuscrits)”, *Symposium l'Époque Phanariote (21-25 Oct. 1970)*, Tesalónica, Institute for Balkan Studies, 1974, pp. 413-418. También existe versión en griego, “Ο πρώτος Μολιέρως ἑλληνικά. Πρὶν 233 χρόνια στὸ Βουκουρέστι”, *Θέατρο* 37 (1974), pp. 47-51.

- EVANGUELATOS: Ευαγγελάτος, Σπ., “Χρονολόγηση, τόπος συγγραφῆς τοῦ Ζήνωνος καί ἔρευνα γιά τόν ποιητή του”, *Θησαυρίσματα* 5 (1968), pp. 177-203.
- EVANGUELATOS: Ευαγγελάτος, Σπ., *Ἱστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνία 1600-1900*, Atenas, 1970.
- EVANGUELATOS: Ευαγγελάτος, Σπ., *Πέτρος Κατσαΐτης. Ἰφιγένεια [ἐν Ληξουριῶ]*, Atenas, 1995.
- FESSA-EMMANUIL: Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε., *Ἡ Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικοῦ Θεάτρου 1720- 1940*, 2 vol., Atenas, 1994.
- GARCÍA GÁLVEZ, I., “I.R. Nerulós: La comedia griega en el ámbito fanariota”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 15 (1997), pp. 59-69.
- GRAMMATAS: Γραμματάς, Θ., *Νεοελληνικό Θέατρο. Ἱστορία-Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Atenas, 1987.
- IKONOMIDIS: Οικονομίδης, Δ.Β., “Ο Κωνσταντῖνος Κυριακός-Ἀριστίας μέχρι τῆς ἀφίξεώς του εἰς τάς Ἀθήνας”, *Ἑλληνική Δημιουργία*, año III, vol. 5, nº 46 (1-1-1950) pp. 43-46/ nº 47 (15-1-1950) pp. 143-145/ nº 50 (1-3-1950) pp. 382-384/ nº 51 (15-3-1950) pp. 466-467.
- JASAPI-JRISTODULU: Χασάπη-Χριστοδοῦλου, Ε., *Ἡ αρχαιοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, 1997 (tesis doctoral inédita. Universidad de Atenas).
- KONTOMIJIS: Κοντομίχης, Π., *Το Νεοελληνικό Θέατρο στη Λευκάδα (1800-1964)*, Atenas, 1963.
- KRIARAS: Κριαράς, Εμμ., “Τὰ βασικά ἰταλικά πρότυπα τῶν τραγωδιῶν τοῦ Πέτρου Κατσαΐτη”, *Νέα Εστία* 69 (1961), pp. 169-171.
- KRIARAS: Κριαράς, Εμμ., *Κατσαΐτης: Ἰφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμὸς Πελοποννήσου. Κρητική ἔκδοση με Εἰσαγωγή, Σημειώσεις καὶ Γλωσσάριον*, Atenas, 1950.
- KRIARAS: Κριαράς, Εμμ., “Ἡ μετάφραση τοῦ *Pastor Fido* ἀπὸ τὸ Ζακυνθινὸ Μιχαήλ Σουμμάκη”, *Νέα Εστία* 76, nº. 899, (Navidad 1964), pp. 273-297.
- LADOYIANNI: Λαδογιάννη, Γ., *Αρχές του Νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Atenas, 1996².
- LADOYIANNI: Λαδογιάννη, Γ., *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ἱστορία και Κείμενα*, Atenas, 1998.

- LASKARIS: Λάσκαρης, Ν., *Ιστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου*, I-II, Atenas, 1938.
- LUGO MIRÓN, S., “La teatrología en el ámbito de los estudios neogriegos”, Morfakidis, M.-García Gálvez, I. (eds.), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica*, Granada, 1997, vol. II., pp. 185-193.
- LUGO MIRON, S., “Αργύριος Καράβας: ένας άγνωστος δραματουργός του περασμένου αιώνα στη Χίο”, *Το Αιγαίο στο Θέατρο. Μορφές-Ιδέες-Εποχές*, Atenas, 2001.
- MANUSAKAS: Μανούσακας, Μ.Ι., “Ανέκδοτα ίντερμέδια τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου”, *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), pp. 525-580.
- MANUSAKAS: Μανούσακας, Μ.Ι., *Κριτική βιβλιογραφία του Κρητικοῦ Θεάτρου*, Atenas, 1964² (ed. ampl.).
- MANUSAKAS: Μανούσακας, Μ.Ι., “Πέντε άγνωστα στιχουργήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τή Χίο (17^{οῦ} αἰώνα) ξαναφερμένα στό φῶς ἀπό άφανισμένο χειρόγραφο”, *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 64 (1989), pp. 316-334.
- MANUSAKAS: Μανούσακας, Μ.Ι., “Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ίντερμέδια του Κρητικοῦ Θεάτρου”, *Πεπραγμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, t. II, Janiá, 1991, pp. 317-342.
- MANUSAKAS-PUCHNER: Μανούσακας, Μ.Ι.-Puchner, W., *Ἀνέκδοτα στιχουργήματα τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου τοῦ ΙΖ' αἰῶνα. Ἔργα τῶν ὀρθόδοξων Χίων κληρικῶν Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψᾶ. Edición crítica con introducción, notas y glosario. Atenas, 2000.*
- MARTINI, L., *Fortuna neogreca del Filottete*, Padua, 1974.
- MARTINI, L., “Considerazione e proposte sullo *Zenone*”, *Miscellanea* 1 (1978), pp. 35-51.
- MAVROGORDATO, John, “The Greek Drama in Crete in the Seventeenth Century”, *The journal of Hellenic Studies* 48 (1928), pp. 75-96.
- MAVROGORDATO, John, “The Cretan drama: a postscript”, *The Journal of Hellenic Studies* 48 (1928), pp. 243-246.
- MAVROMUSTAKOS: Μαυρομούστακος, Πλ., “Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)”, *Παράβασις* 1 (1995), pp. 147-192.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el siglo de oro*, Oviedo, 1995.
- MORFAKIDIS, M., *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada, 1999.
- MORFAKIDIS, M., “El teatro profano en Bizancio: el Mimo”, *Erytheia* 6.2 (1985), pp. 205-219.
- MUSMUTIS: Μουσμμούτης, Δ., *Το Θέατρο στην Πόλη της Ζακύνθου 1860-1953*, (t. II 1901-1915), Atenas, 1999.
- PANAYIOTAKIS: Παναγιωτάκης, Ν.Μ., *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, Atenas, 1998.
- PANAYIOTUNIS: Παναγιωτούνης, Π.Ν., *Επίτομη Ιστορία Νεοελληνικού Θεάτρου*, Atenas, 1993.
- PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, C., “La satire sociale-politique dans la litterature dramatique en langue grecque des Principautés (1784-1830)”, *Revue des Études Sud-Est Europeennes* XV, 1 (1977), pp. 75-92.
- PAPADÓPULOS: Παπαδόπουλος, Θ.Ι., *Άγνωστου Χίου Ποιητή, Δαβίδ. Άνέκδοτο διαλογικό στιχούργημα, άνεύρεση-κρητική έκδοση Θ.Ι. Παπαδόπουλου*, Atenas, 1979.
- PLORITIS: Πλωρίτης, Μ., *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Atenas, 1999.
- POLIMERU-KAMILAKI, E., *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το Κρητικό Θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής Αποκριάς*, Atenas, 1998
- PROTOPAPA-BUBULIDU: Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Γλ., *Τò θέατρον έν Ζακύνθω άπό τοϋ ΙΖ' μέχρι τοϋ ΙΘ' αιώνος*, Atenas, Universidad Nacional Kapodistria de Atenas (Facultad de Filosofia y Letras), 1958.
- PROTOPAPA-BUBULIDU: Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Γλ., *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Atenas, 1971.
- PUCHNER, W., “Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης”, *Νέα Εστία* 115 (1984), vol. 1367, pp. 791-793.
- PUCHNER, W., *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Atenas, 1984.
- PUCHNER, W., *Εϋρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Atenas, 1984.
- PUCHNER, W., *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Atenas, 1988.
- PUCHNER, W., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Atenas, 1989.
- PUCHNER, W., *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Atenas, 1991.

- PUCHNER, W., *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Atenas, 1992.
- PUCHNER, W., *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Atenas, 1993.
- PUCHNER, W., *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Atenas, 1994.
- PUCHNER, W., *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Atenas, 1995.
- PUCHNER, W., *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Atenas, 1995.
- PUCHNER, W., *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκτα. Πέντε μελετήματα*, Atenas, 1995.
- PUCHNER, W., *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 1997.
- PUCHNER, W., *Ἡρώδης ἢ Ἡ σφαγὴ τῶν νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικὸ δράμα ἀγνώστου ποιητῆ σὲ πεζὸ λόγο ἀπὸ τὸ χωρὸ τῶν Κυκλάδων τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο*, Atenas, 1998.
- PUCHNER, W., *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 1999.
- PUCHNER, W., *Η Πρόσληψη της Γαλλικής Δραματουργίας στο Νεοελληνικό Θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αι.). Μία πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Atenas, 1999.
- PUCHNER, W., *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2000.
- PUCHNER, W., *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2001.
- RADULESCU, I. H., *Le Théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, Paris, 1965.
- ROMAS: Ρώμας, Δ., “Τὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο”, *Νέα Ἑστία* t. 76, n°. 899 (Navidad 1964), pp. 97-167.
- SAJINIS: Σαχίνης, Απ., *Γύρο στο κρητικό θέατρο*, Tesalónica, 1980.
- SAJINIS: Σαχίνης, Απ., *Μελέτες για την Κρητική λογοτεχνία*, Atenas, 1995.

- SIAFLEKIS: Σιαφλέκης, Σ. Ι., “Όψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα” εν *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Atenas, 1988, pp. 100-124.
- SIATOPULOS: Σιατόπουλος, Δ., *Τò θέατρο τής Ρωμοσύνης. Ἡ Νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Atenas, 1984.
- SIDERIS: Σιδέρης, Γ., *Ιστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*. Tomo I (1794-1908), Atenas, 1990² (1^a ed. 1951). Tomo II (1^a parte), Atenas, 1999.
- SIDERIS: Σιδέρης, Γ., “Τò Εἰκοσιένα καὶ τò θέατρο, ἤτοι πῶς γεννήθηκε ἡ νέα ἑλληνική σκηνή”, *Νέα Ἑστία* 44 (1970), pp. 151-191.
- SIDERIS: Σιδέρης, Γ., “La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1790-1961)”, *Studi Goldoniani* (1970), pp. 7-48.
- SIDERIS: Σιδέρης, Γ., “«Πεπαίδευκε τὴν Ἑλλάδα.» Ὁ Μολιέρος, δάσκαλος τοῦ θεατροῦ μας”, *Θεάτρο* 37 (1974), pp. 40-46
- SOIDIS: Ζωΐδης, Γ.Ι., “Τò Θεάτρο τῆς Φιλικῆς Ἑταιρείας”, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, vol. 17, n° 100 (abril 1963), pp. 260-281.
- SOLOMOS: Σολομός, Α., *Τò κρητικό θέατρο. Ἀπό τή φιλολογία στή σκηνή*, Atenas, 1973.
- SOLOMONIDIS: Σολομωνίδης, Χρ., *Τò θέατρο στή Σμύρνη (1657-1922)*, Atenas, 1954.
- SORAS: Ζώρας, Γ.Θ., *Περὶ τὰς πηγὰς τῆς Θουσίας τοῦ Ἀβραάμ*, Atenas, 1945.
- SORAS: Ζώρας, Γ.Θ., “Τò ἐν Βουκουρεστίῳ Ἑλληνικὸν θέατρον καὶ ἡ συμβολὴ τοῦ Στεφάνου Κομμητᾶ”, *Παρνασσός*, vol. 9, n° 4 (oct.-dic. 1967), pp. 503-510.
- SORAS: Ζώρας, Γ.Θ., *Μία ἰταλικὴ τραγωδία κρητὸς συγγραφέως, ἡ Fedra τοῦ Francesco Bozza*, Atenas, 1972.
- SPAZIS: Σπάθης, Δ., *Ὁ διαφωτισμὸς καὶ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο. Ἐπτὰ μελέτες*, Tesalónica, 1986.
- SPAZIS: Σπάθης, Δ., “Ὁ Φιλοκτήτης τοῦ Σοφοκλῆ διασκευασμένος ἀπὸ τὸν Νικόλαο Πίγκολο. Ἡ πρώτη παρουσίαση ἀρχαίας τραγωδίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο”, *Ὁ Ἐραμιστής* 15 (1978-79), pp. 265-320.

- SPRAZIS: Σπάθης, Δ., “Το Νεοελληνικό Θέατρο”, en AA.VV. *Ἑλλάδα-Ἱστορία καί Πολιτισμός*, vol. X, 1983, pp. 12-67.
- SPRAZIS: Σπάθης, Δ., “Ἡ Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)”, en AA.VV., *Για τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη καὶ τὸ θέατρο στὴν Ερμούπολη*. Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου Αύγουστος 1994, Atenas, 1996, pp. 187-201.
- STAMATOPULU-VASILAKU: Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ., *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 19^ο αἰώνα*, Atenas, (vol. I) 1994, (vol. II) 1996.
- TAMBAKI: Ταμπάκη, Α., *Ὁ Μολιέρος στὴ φαναριώτικη παιδεία. Τρεῖς χειρόγραφες μεταφράσεις*, Atenas, 1988.
- TAMBAKI: Ταμπάκη, Α., *Ἡ νεοελληνικὴ δραματολογία καὶ οἱ δυτικὲς τῆς ἐπιδράσεις (18^ο^c-19^ο^c αἰ.)*. Μία συγκριτικὴ προσέγγιση, Atenas, 1993.
- TAMBAKI: Ταμπάκη, Α., “«Φαναριώτικες» μεταφράσεις ἔργων του Μολιέρου. Το χφ. III. 284 τῆς Βιβλιοθήκης Μ. Eminescu του Ιασίου”, *Ὁ Ἐραμιστὴς* 21 (1997), pp. 379-382.
- TAMBAKI: Ταμπάκη, Α., “«Μῦθος» καὶ «Ἱστορία» στὴν ελληνικὴ δραματολογία του 18^ο καὶ του ἀρχομένου 19^ο αἰώνα. Ἰδεολογικὲς καὶ αισθητικὲς διαπλοκὲς”, *Ὀμπρέλα* 43 (1999), σσ. 40-48.
- VALETAS: Βαλέτας, Γ., *Θεόδωρος Ἀλκαῖος. Ὁ βάρδος καὶ καπετάνιος τοῦ Ἐικοσιένα*, Atenas, 1980³.
- VALSAS: Βάλσας, Μ., *Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸ 1453 ἕως τὸ 1900*, Atenas, 1994. Traducción-introducción y notas Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου. Título original: M. Valsa, *Le Théâtre Grec Moderne de 1453 à 1900*, Berlín, 1960.
- VELIANITIS: Βελιανίτης, Θ., “Τὰ Θέατρα ἐπὶ Ὀθωνος”, *Κερκυραϊκὰ Χρονικά* XI (1965), pp. 103-121.
- VRANUSIS: Βρανούσης, Α. Ι., “Ὁ Ρήγας καὶ τὸ θέατρο. Ἡ μετάφραση τῶν Ὀλυμπιῶν του Μεταστασίου”, *Θέατρο* 5 (1962), pp. 25-29.
- ZEOTOKAS: Θεοτοκάς, Γ., “Τὸ Νεοελληνικὸ Δραματικὸ Θέατρο”, en AA.VV., *Δώδεκα Διαλέξεις*, Atenas, 1961, pp. 19-37.

4. Fuentes

- ANDRIOMENOS: Ανδρειωμένος, Γ. (ed.), *Αθανάσιος Χριστόπουλος, Ποιήματα*, Atenas, 2001.
- CAMARIANO, N., *Athanasios Christopoulos*, Tesalónica, 1981.
- CHRISTÓPULOS: Χριστόπουλος, Αθανάσιος, *Γραμματική τῆς αἰολοδωρικῆς, ἥτοι τῆς ὀμιλουμένης τωρινῆς τῶν Ἑλλήνων γλώσσας*, Ἐν Βιέννῃ, παρὰ Ἰωάννα Σχραίμβλ, 1805.
- KARAVAS: Καράβας, Αργύριος Σ., *Δοκίμιον τῆς Στιχουργίας ἥτοι ποίημα διηρημένον εἰς τρία μέρη*. Τῶν ὀπιῶν τὸ Πρῶτον περιέχει τὸν Θάνατον τοῦ Ἑκτορος, τὸ δεύτερον δέκα Ἄσματα Πολιτικὰ καὶ το τρίτον τριάκοντα Ἐρωτικὰ. Ἐφιλοπονήθη παρ' Ἀργυρίου Καράβα, Σμύρνη, ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐμπορικῆς Τυπογραφίας, 1833.
- KARAVAS: Καράβας, Αργύριος Σ., *Ἐγχειρίδιον τῆς Νεοελληνικῆς Γλώσσης*, ὑπὸ Ἀργυρίου Σ. Καράβα, Καθηγητοῦ τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων ἐν τῷ τῆς Χίου Γυμνασίῳ, τόμος δεύτερος, Ποίησις, Ἐν Σμύρνη, ἐκ τῆς τυπογραφίας Α. Δαμιανοῦ, 1857.
- KARAVAS: Καράβας, Αργύριος Σ., *Ἡ Σειρὴν ἥτοι ἄσματα ἐρωτικὰ, στιχουργηθέντα ὑπὸ Κ.* Ἐν Σμύρνη τυπογραφεῖον Δ. Χριστογιαννοπούλου (ὁδὸς Ἁγίου Γεωργίου), 1844.
- KARAVAS: Καράβας, Αργύριος Σ., *Τοπογραφία τῆς νήσου Χίου*, συνταχθεῖσα μὲν ὑπὸ Ἀ. Καράβα, ἐκδοθεῖσα δὲ δαπάνῃ Δ. Φκιαρογιαννίδου. Ἐν Χίῳ, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Κ. Μ. Προκίδου, 1866.
- KARAVAS: Καράβας, Αργύριος Σ., *Τὸ ψαλτήριον, ἥτοι τὸ βιβλίον τῶν ψαλμῶν* στιχουργηθὲν ὑπὸ Ἀργυρίου Καράβα, Σμύρνη, ἐν τῷ τυπογραφείῳ Α. Δαμιανοῦ καὶ συντ., 1835.
- VALETAS: Βαλέτας, Γ., *Αθανάσιος Χριστόπουλος, Ἄπαντα*, Atenas, 1969.