

LITERATURA CRETENSE Y TRADICIÓN POPULAR. NECESIDAD DE UNA NUEVA METODOLOGÍA PARA SU ESTUDIO*

1. INTERPRETACIÓN TRADICIONAL DE LA LITERATURA CRETENSE

Cuando se repasa la transmisión y recepción de la literatura neogriega cretense llama poderosamente la atención un hecho en apariencia contradictorio o, por lo menos, curioso: la caracterización de esa literatura como popular opuesta a culta o literaria.¹ Resulta evidente que muchas de las creaciones literarias del renacimiento cretense encontraron, en su momento, simultáneamente buena acogida en círculos selectos y en amplias capas de la población con menor formación cultural. Veamos un ejemplo tan significativo como el de Gueorguios Jortatsis, el autor de la *Erofili*. En el poema *La guerra de Creta* de Marinos Tzane Bunialís, escrito después de la caída de Candía en 1669,² la personificación de la ciudad de Retimno se gloria de ser madre del gran poeta Jortatsis. Los editores de la *Erofili*, desde sus primeros editores Kigalas y Gradenigos, hasta Xanzudidis³ lo des-

* Trabajo realizado dentro del proyecto nº PB-95-0138 de la DGICYT.

¹ Las pautas para la revisión del concepto tópico del carácter popular de esta literatura, superando el sentido 'laográfico' que le ha dado la crítica griega tradicional, las ha marcado Margaret ALEXIU en diversos trabajos del que destaco «Literature and popular tradition» en el innovador volumen colectivo, editado por David HOLTON, *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge U.P., 1991, pp.239-274, y cuya línea seguimos aquí.

² Ed. de A.N. NENADAKIS *Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλής: Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, Atenas, 1979.

³ La edición príncipe en caracteres latinos se debe a Mateo KIGALAS (Venecia, 1637 y reimpresa en 1648) se ha perdido; la segunda edición, la de Ambrosio GRADENIGOS, impresa también en Venecia en 1676 por Glikis es de mayor calidad, cf. G. VELUDIS *Das griechische Druck- und Verlagsbaus 'Glikis' in Venedig (1670-1854)*, Wiesbaden, 1974. La edición de Sazas, de 1878, se basa en el texto de la de Gradenigos y la de Xanzudidis, de 1928, en la de sus predecesores. Por fin la de Stilianós ALEXIU y Marza APOSKITI (Atenas, 1988) tiene en cuenta las lecturas del ms. de Birmingham, pero no constituye tampoco un trabajo con excesivo rigor filológico.

criben como «el más culto y noble» y «el jefe de los poetas», mientras que el historiador quiota León Alacio (Leo Allatius) deplora el lenguaje vulgar de *Erofili*. Otro escritor cretense, el historiador Niccolò Papadopoli Comeno⁴ reconoce que la popularidad del drama de Jortatsís excedía con mucho a los círculos ilustrados. Estos testimonios, no muy lejanos a la vida del autor, indican que la calidad de sus dramas no era incompatible con su popularidad en amplios ámbitos o con el uso del dialecto cretense como vehículo de expresión literaria.

Algo parecido cabe decir para el *Erotócrito* de Vincenzo Cornaro, según el editor de la *princeps*,⁵ casi cincuenta años después de la pérdida de Creta, la obra era muy preciada por los refugiados cretenses en las Islas Jónicas, precisamente por lo natural de su lenguaje, y se la propone como un modelo de estudio para filólogos y eruditos, además de servir διὰ ψυχαγωγίαν καὶ περιδιάβασιν –para recreo y ocio–. Sin embargo, a partir del XVIII se generaliza una tendencia al desprecio de la literatura cretense por parte de diversas élites debido, precisamente, a lo ‘vulgar’ de su lenguaje. Únicamente los estudiosos no griegos interesados por los textos cretenses en el siglo XVIII supieron apreciar estas creaciones, como lo demuestra, por ejemplo, la adquisición del manuscrito del *Erotócrito* por Lord Harley en Londres (1725) a un corfiota llamado Nicólaos Rodóstamos. Paralelamente, mientras en la memoria popular seguían vivos muchos textos cretenses, la ‘intelligentsia’ los ignoraba. Los viajeros ingleses, como E. D. Clarke⁶ y W. M. Leake⁷ dan cuenta de esa popularidad desde Grecia hasta los círculos griegos en Crimea y aprecian la calidad literaria de esos poemas. No opinan así los intelectuales griegos de la época. Coraís (en una carta de 1805) habla del *Erotócrito* y «demás abortos de la desdichada Grecia», Fotinós, años más tarde (1818) intentó traducir el *Erotócrito* en un pedante metro cazarevusiano.⁸ Nerulós condena duramente al *Erotócrito*, la *Bella Pastorcilla* y al *Sacrificio de Abraham*, así como a otros muchos títulos, por estimarlos imitaciones de literatura eslava o italiana con una tediosa verborrea, además de censurar su absoluta carencia de carácter nacional y colorido local.⁹ Rangabé y Sanders, en su historia de la Grecia

⁴ *Historia Gymnasii Patavini*, Venecia 1726, vol 2, p. 306.

⁵ Andonios VORTOLIS, Venecia 1713.

⁶ *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, Londres 1816-1824.

⁷ *Researches in Greece*, Londres 1814.

⁸ Cf. M. ALEXIU *op. cit.* p.241.

⁹ J. R. NÉROULOS *Cours de littérature grecque moderne*, Ginebra, 1828², p. 153.

moderna¹⁰ son menos rigoristas y señalan la combinación de elementos re-
nacentistas italianos con el «lenguaje del *inculto* pueblo de Creta».

Los motivos para que la minoría griega culta, creadora del *cazarevu-
sianismo* lingüístico e ideológico, rechazara la literatura cretense durante
casi todo el siglo XVIII y XIX obedecen fundamentalmente a tres factores
que, paradójicamente, son los mismos que contribuyeron a su rehabilita-
ción por parte de los demoticistas: utilización de la lengua vulgar (dialecto
cretense en este caso), fidelidad a los modelos italianos y aparente desco-
nocimiento del griego antiguo. Todo esto en un contexto intelectual en el
que domina en Grecia un ambiente clasicista poco propicio aún para apre-
ciar los valores de la literatura popular, algo opuesto a lo que apuntaba en
el naciente romanticismo europeo occidental. Sólo en el último cuarto del
siglo XIX, cuando se entabla la batalla por el demoticismo, en el marco de
las tendencias nacionalistas griegas, los mismos argumentos cambian de
signo. De manera que lo que antes eran factores negativos se convierten
ahora en positivos, como es el caso de la postura del primer editor mo-
derno de textos cretenses, Constandinos Sazas. Sazas valora al *Erotócritos* y
a los *dimotiká tragudía* como el espejo fiel en el que se reflejan con pu-
reza la lengua nacional y el genuino corazón de la nación griega y confía
en que, cuando se encuentre más desarrollado el sentimiento de naciona-
lidad, el poema de Cornaros y las canciones populares tendrán un valor
análogo al de los poemas homéricos.¹¹

A partir de la obra de Sazas podemos hablar de un auténtico proceso
de apropiación, por parte de los demoticistas, de la literatura cretense, con
la consiguiente tendencia a minimizar los influjos italianos –por lo demás
admitidos pero arropados siempre bajo una capa de helenidad–, lo cual
lleva a exageraciones en todo aquello que refleja el «verdadero espíritu na-
cional» de esta obras. La aplicación de semejante óptica no puede por me-
nos de distorsionar la crítica y la búsqueda de fuentes. Psijaris constituye
una excepción y, aunque demoticista *enragé*, es autor de un interesante es-
tudio (publicado curiosamente en francés y no en griego) sobre el *Sacrifi-
cio de Abraham*¹² donde anticipa usos poéticos de un modelo italiano en
los que nadie había antes reparado. La escuela demoticista coincide pues
con la veneración romántica por lo *folk* como principio inspirador del arte

¹⁰ A. R. RANGABÉ - D. SANDERS, *Geschichte der neugriechischen Litteratur*, Leipzig, 1884, pp. 7-15.

¹¹ C. Sazas *Νεοελληνική Φιλολογία*, Atenas, 1869, p. 603.

¹² «Un mystère crétois du XVI^e siècle» *Revue de Paris* 15 Abril 1903, 850-864, reed. en *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques*, 1 París, 1930.

y fuerza los datos para arrebatar a los puristas la relación de la literatura cretense tanto con la tradición literaria griega como con el folklore.¹³

La crítica griega contemporánea, sobre todo en los últimos cincuenta años, volvió a reavivar la oposición popular / literario con una extrapolación conceptual muy parecida a la que tuvo en épocas anteriores. Las connotaciones extraliterarias de la oposición *dimotikí* / *cazarévusa* han sido, después de la Segunda Guerra Mundial, tan enconadas o más que antes. El primer punto en litigio es si el carácter mismo de la literatura cretense es «nacional», defendido por Tomadakis,¹⁴ o «renacentista», tesis apuntada por Politis.¹⁵ Criarás establece, por otra parte, la ecuación «nacional»=«popular» y «renacentista»=«aristocrática» con el sentido de «artificiosa», en cualquier caso opuesta a lo antiguo.¹⁶ Criarás acierta, creo, cuando señala que el estilo de la literatura cretense difiere del del Renacimiento italiano, pero se equivoca cuando atribuye esta diferencia –sin el debido análisis– a su carácter *λαϊκότροπος*, como si este «aire popular» excluyera necesariamente el influjo de modelos occidentales y reflejara en cambio un color folclórico vinculado a una tradición de origen bizantino. De este modo la oposición popular / literario se polarizó en una problemática distinta: carácter griego / carácter no griego, con la connotación de «pureza» para lo primero y de «artificiosidad» para lo segundo.

Stilianós Alexíu¹⁷ fue el primero en adoptar una postura innovadora. Observa que el hecho de la popularidad (en el sentido de difusión y aceptación) del *Erotócrito* no significa que el pueblo tuviera parte en su composición. Las mejores creaciones cretenses coinciden precisamente con los mayores logros intelectuales y con una orientación consciente respecto de Occidente y el mundo antiguo, con lo que los respectivos poetas difícilmente pueden ser considerados «populares». Los argumentos que Alexíu emplea para refutar el concepto de creatividad popular que Criarás aplica para la literatura cretense son los siguientes: por un lado, el dialecto cre-

¹³ Para el papel desempeñado por la *laografía* en la formación de la imagen de la Grecia moderna y su influjo en la ideología nacionalista griega, es fundamental el trabajo de Michael HERZFELD *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the making of Modern Greece*, Nueva York, 1986. Una excelente puesta al día y reinterpretación de las *dimotiká tragudia* es la de Roderick BEATON *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge U.P., 1980.

¹⁴ «Ο έθνικός χαρακτήρας της Κρητικής Λογοτεχνίας», *Άγγλοελληνική Επιθεώρηση* 1.8 (1945) 10-21.

¹⁵ «Παρατηρήσεις sé κρητικά κείμενα», *Κρητικά Χρονικά* 12 (1958) 300-320.

¹⁶ Cf. E. CRIARÁS «Ο λαϊκότροπος χαρακτήρας της Κρητικής Λογοτεχνίας», *Κρητικά Χρονικά* 7 (1953) 298-314.

¹⁷ En su ensayo sobre la obra de Cornaros «Ο χαρακτήρ του Έρωτοκρίτου», *Κρητικά Χρονικά* 6 (1952) 351-422.

tense en que se escriben las obras produce una impresión de un «color» localista y de una rusticidad artificial que se basa, además, en un anacronismo, porque es un signo de sofisticación y madurez, pero no de espontaneidad. Numerosos elementos, en apariencia populares, puede que entraran durante el período de mayor difusión de la literatura de cordel que la élite pronto entregaba al olvido. Los textos cretenses más importantes revelan una variedad y manipulación consciente de registros lingüísticos que no eran accesibles al pueblo, así como un grado de conocimiento y familiaridad con los valores del Renacimiento italiano y la antigüedad clásica. En suma, la próspera burguesía creto-veneciana fue la auténtica impulsora del llamado Renacimiento cretense. Es cierto que la distancia entre la tradición culta y popular, en la Creta del XVII, no era tan grande como hoy pueda pensarse, aunque eso no quita para que el grado de pobreza en que vivía la población rural imposibilitara en la práctica que los campesinos y pastores desempeñaran un papel activo en la formación de la cultura cretense en esa época. Primordialmente se trata, repito, de una cultura de tipo burgués en todas sus manifestaciones porque sólo en las ciudades había las condiciones necesarias para un cierto desarrollo cultural.

La interpretación de Alexíu es pues, en general, correcta. Las ciudades de Creta florecieron gracias a los contactos mercantiles e intelectuales, es decir burgueses, con Occidente. Vemos entonces que la oposición ya no es tanto entre nacional / extranjero sino entre 'burgués' / 'campesino' o entre 'urbano' / 'rural'. Naturalmente que debió existir una profunda diferencia entre la cultura popular urbana y su correlato en el campo, pero esta última estaba demasiado oprimida económicamente como para ser capaz de producir una literatura y porque además carecía del tipo de cultura que contribuyó a la peculiar dirección que adoptó la literatura renacentista en Creta. De hecho pues es un error y un anacronismo hablar de una dicotomía 'urbano'/'rural' y 'popular'/'culto' en los siglos XVI y XVII.¹⁸ Tampoco disponemos de pruebas evidentes de que el pueblo tuviera el grado de cultura suficiente como para haber contribuido de modo significativo a la cultura de unas clases «ociosas».

Otro punto de polarización, más o menos en la misma época de Alexíu, es el que surge a propósito de la primera edición crítica del *Sacrificio de Abraham* por Megas.¹⁹ La cuestión es si esta pieza refleja una tradición oral o literaria, donde se intenta reconciliar la aparente contradicción entre

¹⁸ Para la revisión sobre el concepto de 'cultura popular' y la dependencia de la literatura 'culto' en el tránsito al Renacimiento es importante el trabajo de P. BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, 1978.

¹⁹ *Η Θυσία του Αβραάμ* Atenas 1943, 1954²

la evidente formación cultural del poeta y la explotación que hace de fuentes «populares». Megas aduce que los numerosos ejemplos de proverbios, lamentos populares y una serie de motivos presentan afinidades con la tradición popular moderna. No hay que excluir así que el autor anónimo extrajera una serie de elementos de ese tipo de tradición popular, pero sí que es posible, según Megas, que los modernos lamentos cretenses y *mantinades* deriven en realidad del paradigma que pudo constituir el *Sacrificio*. A una conclusión semejante llega Stilianós Alexíu con los motivos populares que hay en el *Apókopos* de Bergadís.²⁰ En ambos casos, la dependencia del cancionero moderno cretense respecto de textos literarios es algo que está más asumido que demostrado y sigue manipulándose como una prueba más de los «valores eternos» de la literatura cretense.

Morgan en su excelente trabajo sobre las fuentes de inspiración de la poesía cretense²¹ propone un enfoque renovador. Intenta desentrañar la compleja interacción que existe entre ambos niveles de inspiración —el literario y el tradicional— en los textos cretenses y luego pasa a reconstruir el hipotético *corpus* popular creto-veneciano sobre la base de un repertorio de canciones con posibilidad de datación histórica y lingüística en la Creta de los siglos XVI y XVII. Su análisis saca a la luz numerosos paralelos entre textos medievales y cretenses y la tradición de los *dimoticá tragudia* modernos, pero asume que la tradición popular comprende un *corpus* fijo y específico de canciones, historias, cuentos, proverbios, etc., cuyos orígenes y evolución pueden datarse históricamente y localizarse geográficamente, antes que constituir un sistema generativo de composición por el que los distintos elementos pudieran volverse a combinar en diversas direcciones. Morgan contempla el paso del texto literario a la tradición popular —como, p.e., el *Diyenís Acritas* y el cancionero del ciclo acrítico— como parte «del proceso de desintegración y fragmentación de la poesía oral» y el consiguiente paso de «unos orígenes sofisticados, propios del círculo de los ricos a la popularidad del pueblo común». Las semejanzas con versos de Sajlikis, con poemas ptocoprodrómicos y con el *Spaneas* se atribuyen a un préstamo consciente, sin posibilidad de que puedan considerarse pertenecientes a un acervo tradicional de temas, imágenes, fórmulas, etc. Por último, se contempla también el proceso de transformación de una literatura «elevada» en una popular «baja», con la referencia a la *Neronifili*, una versión de la tragedia de Jortatsís, recogida de turcos grecohablantes de Esmirna antes del intercambio de poblaciones en 1923 y considerada

²⁰ Μπεργαδής: 'Απόκοπος. Βοσκοπούλα, Atenas, 1971.

²¹ «Cretan poetry: sources and inspiration» *Κρητικά Χρονικά* 14 (1960) 7-68.

como un caso de decadencia y como un ejemplo del modo en que elementos pertenecientes potencialmente al cuento popular son reasimilados y reincorporados a sistemas narrativos tradicionales.²²

Desde el estudio de Morgan hasta hoy apenas se ha vuelto a reconsiderar el problema de la «tradición popular» en la literatura cretense, con lo que se sigue acudiendo a conceptos de «carácter nacional», «colorido cretense», «sofisticación literaria», etc. sin un análisis de las contradicciones que implican. La crítica ha trasladado su atención a cuestiones de fecha y autoría, sin modificar apenas el concepto de historia literaria consagrado por la valoración tradicional de las creaciones más conspicuas. Así, sigue estando generalmente aceptado que la literatura cretense es producto de una minoría culta y sofisticada sin contaminación casi con la cultura popular. Saurier, en un estudio relativamente reciente sobre el *Apócopos*,²³ logra demostrar, en general, el significado del problema de la tradición popular en relación con una obra literaria mediante el método comparativo. Analiza con detalle la utilización de los temas populares y demuestra que no pueden proceder del poema. Es un modelo del rigor metodológico con que se deberían abordar otros campos de la literatura neogriega.

Nos hallamos pues ante la necesidad de clarificación de las amplias implicaciones que supone el concepto de tradición popular. Hasta hace poco, el debate se ha movido en los límites de la historia de la literatura neogriega, con el resultado de que se ha indagado en la búsqueda de un tipo de conciencia literaria nacional para establecer un determinado canon. H.R. Jauss²⁴ considera que la historia de las literaturas nacionales es un género derivado de la mentalidad del siglo XIX, coincidente con las corrientes del nacionalismo moderno, cuya finalidad es plasmar en la historia de las obras literarias la idea de individualidad e identidad nacionales. Y, en efecto, los rasgos más importantes del debate sobre la literatura cretense entran dentro de este esquema, a lo que hay que añadir nuevos factores de confusión: primero, utilización de la tradición popular para indicar o bien que los orí-

²² W. PUCHNER, en «Η Ερωφίλη στη δημόδη παράδοση της Κρήτης» *Αριάδνη* 1 (1983) 173-235, utiliza más de treinta versiones procedentes de Creta, Rumelia, el Epiro y Tesalia para demostrar convincentemente que las divergencias con el texto de Jortatsis y las existentes entre las versiones cretenses y las de otra localidades están determinadas por factores específicos de tipo regional, histórico, etc. No es un método correcto asumir el texto literario como algo sagrado y considerar luego que las variantes de las versiones populares constituyen contaminaciones, es ineludible tener en cuenta el contexto en el que se realiza la adaptación.

²³ «L'Apocopos de Bergadis et la tradition populaire. Essai de définition d'une méthode comparative » en el colectivo ΑΜΗΤΟΣ. *Στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου* Atenas, 1984, pp. 295-309.

²⁴ En *Toward an Aesthetic of Reception*, Londres, 1982.

genes del texto en cuestión se hallan en la poesía popular, o bien que su composición se debe a un poeta de signo popular,²⁵ incompatible con signos de un origen culto; en segundo lugar, consideración de que los textos literarios operan según unas reglas muy distintas de las de la tradición oral, lo cual, si aparecen elementos populares y cultos, lleva a pensar en una literatura mixta o híbrida, eso cuando no se atribuye todo a problemas en la transmisión textual; tercero, aceptación de factores sociales para, por un lado, excluir al mundo rural de la función creadora debido a su situación de opresión social, pero, por otro, asentar el prestigio literario de los textos como prueba de su reflejo del alma popular griega. Estas posturas de nacionalismo literario son las que, con razón, critica Jauss, y son las que han enturbiado la discusión científica con la aplicación de conceptos como «culto»/«popular», «arcaizante»/«vernáculo», «elevado»/«bajo», «urbano»/«rural» entendidos además como si fueran categorías absolutas e inmutables. Hace falta pues proponer una nueva metodología.

2. NOTAS PARA UNA NUEVA METODOLOGÍA

Por razones históricas diversas, la crítica literaria griega ha estado mucho tiempo aislada de las nuevas corrientes de estudio e interpretación de la literatura europea occidental medieval y moderna. Conviene, para nuestra reflexión sintetizar algunos de los avances realizados durante los últimos años.

En primer lugar hay que ser conscientes de la profunda diferencia entre el occidente y el levante europeo. En el medioevo occidental europeo la difusión de la escritura en lenguas vernáculas arranca del siglo XI y comienzos del XII, con lo que se produce, muy pronto, una profunda interacción entre las pautas orales y escritas del pensamiento, así, a medida que se fue extendiendo la alfabetización sus efectos intelectuales interpenetraron gradualmente modos orales de composición y recepción literarios en vez de sustituirlos.²⁶ Este proceso, muy complejo y variable, especialmente

²⁵ Como postulan G. MEGAS y S. ALEXIU en sus respectivas ediciones del *Sacrificio de Abraham* y del *Apócopos*, o E. CRIARÁS cf. notas 16, 19 y 20.

²⁶ Existe bastante literatura al respecto; algunos de los trabajos más esclarecedores se encuentran en el nº 16. 1 (1984) de la *New Literary History*, como son los de W.J. ONG «Orality, literacy and medieval textualization» pp. 1-16; B. STOCK «Medieval literacy, linguistic theory and social organization» pp. 14-29; F.H. BAUMEL «Medieval texts and the two theories of oral-formulaic composition: a proposal for a third theory» pp. 31-49 y E.A. HAVELOCK «Oral composition in the *Oedipus Tyrannus* of Sophokles» pp. 175-197. Del mismo ONG v. tb. *Orality and literacy*, Londres 1982, y de STOCK *Implication of literacy*, Princeton 1980.

importante entre los siglos XIII y XV, afectó no sólo a la producción de textos literarios sino también al conjunto de la masa documental de carácter legal, administrativo y religioso, de manera que, en el XVI, en pleno Renacimiento europeo, existe ya consolidado un sistema que domina casi todos los modos de composición, aunque continuaran persistiendo elementos de oralidad, cuya recepción también se ve afectada por la generalización de la imprenta en casi todos los niveles. De manera que el texto puede ser compuesto oralmente y representado por su «autor» en ocasiones distintas ante públicos diferentes, con lo cual forma y contenidos pueden tener variaciones. En un estadio posterior puede adoptar ya una forma escrita, raramente debida al primitivo autor, generalmente dictada a uno o más escribanos. El resultado puede ser uno varios textos susceptibles de numerosas copias, redacciones, refecciones, etc. En cada uno de estos procesos el texto queda abierto, como es lógico, a interpolaciones, omisiones y modificaciones de todo tipo.

Otra modalidad de composición, muy extendida, está marcada por la independencia entre el proceso de composición propiamente dicho y la representación. El autor podía dictar a un escribano, ese texto resultante podía luego ser leído por intérpretes especializados ante públicos diferentes en el tiempo y el espacio. En casos así, las posibilidades de contaminación entre la composición del texto y la fase de fijación por escrito eran muy reducidas.

Un tercer modo de composición y transmisión es que el texto mantenga la ilusión de una representación oral, aunque haya sido inicialmente compuesto por escrito o dictado su contenido, pero con independencia siempre del contexto oral. Este procedimiento sobrepasa incluso a la introducción del libro impreso, que con frecuencia empieza y acaba dirigiéndose directamente al lector/oyente. El libro (impreso o manuscrito) no es considerado tanto un objeto en sí mismo cuanto un medio de transmisión o de comunicación, explícitamente descrito a veces, como algo que el autor envía a su audiencia, normalmente, incluso, personalizada. El contexto oral es así una ficción literaria, pero que puede reproducir rasgos estructurales y estilísticos propios de la oralidad: p.e. fórmulas, repeticiones, redundancias, expresiones gnómicas, retóricas, ringkomposition, etc.

Tales son, a grandes rasgos, los principales tipos de composición y recepción en Europa occidental durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, cuyas implicaciones son muy importantes para el estudio de las técnicas narrativas y, sobre todo, en lo que se refiere al sistema oral-formular de los textos medievales en lengua vernácula, es decir, vulgar. Una mayor o menor tendencia a la dicción formular puede ser reveladora del modo de representación o del proceso de transmisión de la obra literaria pero, a la

vista del número de variedades señalado, no es ningún indicador fiable de que realmente haya existido composición oral. Tampoco el método crítico-textual, que aspira a la reconstrucción de un modelo o arquetipo, resulta aquí muy productivo por muchas o pocas copias que se hayan realizado. Aunque las grandes líneas de la transmisión difieren en muchos aspectos entre el Levante grecófono y el Occidente latino, pueden aplicarse los mismos principios para el conjunto del material griego.

La compleja interacción entre oralidad y alfabetización entre los siglos XII y XV tuvo pues un profundo y duradero impacto en la producción, representación y transmisión de textos. El poeta siguió, durante largo tiempo, extrayendo material de un gran repertorio memorizado de técnicas orales en cuanto a materiales y tipos de expresión. A medida que el nivel de instrucción hace posible aludir a otros textos literarios (propios o ajenos a la cultural local), el poeta es capaz de operar dentro del sistema de expectativas relacionadas con su momento, por ejemplo evocando el horizonte de referencias del público o incluso modificándolo y hasta refutándolo. De esta manera, hasta que no existe una audiencia suficientemente culta, formada a lo largo de generaciones, los textos no comienzan a entrar en un «diálogo interpretativo» con el pasado cultural. Esta forma de intertextualidad se desarrolló plenamente en Occidente como una de las características distintivas del Renacimiento, donde las referencias conscientes a la antigüedad clásica son plenamente entendidas, por oposición a la tradición medieval. En el ámbito griego, por una serie de razones, esto se empieza a ver desde el siglo XII.

A la luz de lo dicho, el concepto de «cultura» o «tradición popular» en la Baja Edad Media y el Renacimiento es muy distinto del que se tiene en época romántica y moderna. A finales del siglo XVII y principios del XVIII las élites cultivadas participaban de la cultura popular a través del mundo de la fiesta y del carnaval, mientras los poetas continuaban sirviéndose de las correspondientes canciones populares, baladas y leyendas. Una parte de la nobleza carecía de instrucción, particularmente las mujeres, que actuaban con frecuencia como mediadoras entre la cultura «literaria» y la «popular», asimilando canciones, historias y proverbios de sus nodrizas campesinas. Así la «gran» tradición no excluye la «menor» hasta mediados del XVIII, en Occidente, claro, porque en Grecia las cosas no suceden exactamente así. En Grecia siempre se priorizó la oralidad sobre la textualidad, quizá por las condiciones socio-culturales durante época otomana. El auge del nacional-demotocismo en el momento de afirmación del Estado neogriego fortaleció de modo consciente esta tendencia, provocando un cierto subdesarrollo en la producción escrita de creación y de crítica. En síntesis, se puede afirmar que en el siglo XVI las clases cultas despreciaban al pueblo pero

participaban en gran medida de su cultura; a finales del XIX no se puede hablar ya de una participación espontánea sino de un redescubrimiento y admiración por lo popular, entendido como algo exótico y poco sofisticado.

Hay que evitar aplicar prejuicios contemporáneos al mundo renacentista y bajomedieval y, aunque al crítico no siempre le resulte fácil escapar de esta limitación del anacronismo, conviene tender un puente para salvar esta distancia que tiende a dividir el pasado en períodos literarios estancos, que interpreta las obras como resultado de circunstancias biográficas y mide la originalidad en términos de genio individual. Cuando nos enfrentamos a textos lejanos a nosotros en el tiempo, no podemos huir de la historia literaria, pero sí podemos, por lo menos, reconstruir perfiles y horizontes y sustituir el concepto de evolución gradual y de tradición por una teoría dinámica de géneros, modelos y escuelas en conflicto y competencia.

Analizaré con más detención las diferencias de la mentalidad occidental y oriental en este terreno. En primer lugar los cánones heredados son distintos. Mientras en Europa occidental hubo una clara tendencia a la exclusión de los textos clásicos paganos, en el mundo oriental, en Bizancio los modelos de la antigüedad clásica siguieron formando una parte importante del sistema educativo, eso sí, convenientemente depurados. En Bizancio el conocimiento de la lengua y de los autores clásicos y la destreza para servirse de ellos era un requisito esencial para la promoción social. En Occidente el redescubrimiento del mundo clásico representó un factor esencial de revitalización en la literatura renacentista. En Oriente, antiguos territorios bizantinos que pasaron a estar controlados por los latinos (Chipre, Rodas, Creta), fueron las repúblicas italianas (Venecia, Génova, etc.) y su cultura las que condicionaron y facilitaron la ruptura con el pasado.

Una segunda diferencia estriba en el abismo existente entre forma escrita y hablada de la lengua. Durante el siglo XII se configuraron en toda Europa las distintas lenguas neolatinas, con una clara diferencia respecto del latín. En el Oriente griego los límites lingüísticos, dentro de una misma lengua, el griego, son muy borrosos. Por un lado, las variantes arcaizantes del griego (koiné, eclesiástico, aticista) fueron hasta el siglo XII el único medio aceptado de expresión, si bien la práctica permitía cierta flexibilidad en algunos tipos de textos. Desde el siglo X surgió el tópico de que «hablar claramente» implicaba un compromiso. Virtualmente no hay época en que no exista documentación textual de una variada gama de registros lingüísticos, que van desde ejemplos en neoático más depurado hasta otros muy próximos al griego coloquial. El resultado es que, en el ámbito griego, la distancia entre élite culta y pueblo en general está mucho menos marcada, aunque existía soterradamente pero con mayor interrelación que en Occi-

dente, donde la producción escrita, algo muy delimitado, es casi impenetrable para el hablante, sólo, de lengua vernácula.²⁷

Una consecuencia de esta diferencia es que cuando el verso popular empieza a emerger en los círculos palaciegos de la Constantinopla del siglo XII, existe un amplio repertorio lexical, morfológico y sintáctico de uso común pero que no es ajeno al arcaísmo. Esta peculiar variante de la lengua griega deriva en parte de una *Kunstsprache*, pero reposa también en una larga tradición oral, a la vez que revela las vacilaciones para lograr una expresión escrita en una variedad reservada antes exclusivamente a la comunicación oral. Por lo tanto se produce una interferencia de la lengua «elevada» y una tendencia a normalizar rasgos dialectales, como resultado de la interpenetración entre registro «alto» y «bajo». El impulso para el uso escrito del griego vulgar parece proceder de los círculos de palacio. En efecto, la poesía prodrómica, por ejemplo, revela un alto grado de sofisticación y competencia lingüística que no siempre se ha tenido suficientemente en cuenta.²⁸

Un requisito para el desarrollo de la literatura vernácula es la difusión de la escritura con un amplio espectro de funciones, es decir requiere una nueva clase de escribanos no necesariamente especializados (nada que ver pues con los copistas y eruditos), capaces, no de componer, sino de tomar al dictado todo tipo de documentos legales y administrativos. En el caso de Creta la existencia de una documentación así, con rasgos dialectales plasmados por escrito, está atestiguada desde finales del siglo XII y experimenta un crecimiento muy alto a finales del XIII.²⁹ Estamos ante un uso muy extendido del cretense escrito, más que del veneciano, y con caracteres latinos siguiendo la fonología italiana. Fenómenos similares encontramos en Chipre, Rodas, Naxos, las Islas Jónicas, territorios en suma bajo control occidental. Esta ruptura con la grafía griega, sin duda facilitó la consolidación interna del dialecto cretense y posibilitó una mayor proximi-

²⁷ Para una correcta clarificación conceptual –al margen de la confusión anacrónica y básicamente nacionalista– de los niveles de lengua en la literatura bizantina y sobre la diglosia griega cf. R. BROWNING «The Language of Byzantine Literature» en *The Past in Medieval and Modern Greek Culture* (ed. de Sp. VRYONIS Jr.), *Byzantina kai Metabyzantina*, Malibú, 1978, vol. 1, pp. 103-133, y «Greek Diglossia Yesterday and Today» *International Journal of the Sociology of Language* 35 (1982) 49-68. Ambos trabajos están recogidos en la colectanea del mismo R. BROWNING *History, Language and Literacy in the Byzantine World*, Londres, Variorum, 1989.

²⁸ Cf. M. ALEXIU «The poverty of écriture and the craft of writing: towards a reappraisal of the Proclomic Poems» *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986) 1-40.

²⁹ W.F. BAKER- A.F. VAN GEMERT «A Check List of Published Cretan Documents in Vernacular Greek» *Μαντατοφόρος* 10 (1977) 12-39.

dad entre lengua vernácula escrita y hablada. Esta preferencia, utilizada por muchos poetas del Renacimiento cretense, no significaba desconocimiento del alfabeto griego sino una opción consciente para diferenciar en la práctica la lengua comunmente hablada de la lengua, por ejemplo, de la liturgia, es decir la arcaizante. Así que no es accidental que los primeros textos literarios en dialectos neogriegos se encuentren en áreas fuera del dominio bizantino, precisamente porque la ruptura con el pasado y el contacto con Occidente facilitó la aparición de una literatura vernácula cualitativamente distinta. En realidad se trata de una moda a la que se adhieren la mayoría de los poetas del renacimiento cretense y que, como acabo de señalar, no se puede atribuir a un desconocimiento del alfabeto griego sino a una preferencia por una grafía distinta para un dialecto bastante diferenciado del griego hablado común.³⁰ Por último, una diferencia esencial entre Oriente y Occidente es la ausencia, en el primero, de modelos vernáculos. Así, cuando un poeta cretense trata de adaptar un modelo italiano, no tiene delante a un Dante, un Chaucer o un Arcipreste de Hita que le sirva como pauta, sino que sólo tiene a su alcance literatura bizantina, moralizante por lo general, y en lengua arcaizante, además de la tradición popular cretense en un sentido más amplio, claro está, que nuestro moderno concepto de folclore. La abundante literatura tardobizantina de carácter moral y didáctico y con un lenguaje anodino y estilo narrativo influyó en la proliferación de poetas cretenses que se servían de las convenciones de aquella, precisamente para satirizarla.

3. EL APÓCOPOS DE BERGADÍS Y EL SACRIFICIO DE ABRAHAM, DOS EJEMPLOS DE TRADICIÓN E INNOVACIÓN

El examen, aunque breve, de dos de las obras más significativas de la literatura cretense, como son el *Apócopos* y el *Sacrificio de Abraham*, puede ayudar a comprender hasta qué punto su consideración como creaciones populares no deja de ser un tópico carente de rigor y fundamento. Por el contrario, suponen, por estructura, concepción y lenguaje, un desafío a determinadas convenciones, de manera que su 'popularidad' –en el sentido de aceptación y difusión– radica en la capacidad de sus autores por lograr una integración de tradiciones literarias, religiosas y populares en su más puro sentido interclasista.

³⁰ A propósito de la adaptación convencional de la grafía latina a la griega del drama de Marco Antonio Fóscolo *Fotumato*, cf. la introducción de la edición crítica por A. VINCENTI (Iraclio 1980) pp. 64 ss.

a) *El Apócopos*

El tema literario del descenso a los infiernos, vigente desde Homero, resurge con fuerza en la literatura tardomedieval europea, tanto en Oriente como en Occidente, gozando de gran popularidad. No hay que buscar necesariamente una causa común o algún tipo de relación directa para este fenómeno, porque las similitudes también suelen depender de tipos de desarrollo paralelos e interactivos más que a influjos específicos de unos modelos sobre otros. En el Levante griego, por lo menos, el tema nunca llegó a desaparecer del todo y estuvo siempre sujeto a remodelaciones continuas debidas a la sinergia de tradiciones literarias, religiosas y populares. Por limitarnos sólo al carácter recurrente de este tema desde la antigüedad tardía, los diálogos de Luciano, por ejemplo, constituyen la base de un modelo para el tratamiento satírico del tema de la vida de ultratumba. Luciano es una cantera de tópicos literarios, sociales y morales sobre la la vacuidad de las supersticiones populares sobre la muerte.³¹ Aunque por supuesto su pensamiento pagano nunca fue bien visto, sin embargo Luciano fue uno de los autores antiguos más apreciados y copiados en Bizancio por el aprecio en que se tenía no sólo su estilo aticista, sino por el carácter del contenido de su producción. Hacia mediados del siglo XII los diálogos de los muertos inspiran el *Timarión*, una corrosiva y divertida sátira de la sociedad bizantina de esa época.³² Otro poema bizantino más satírico aún, con un mayor desarrollo del tema del sueño es el *Descenso al Hades* de Mázaris, dirigido probablemente a Teodoro II Paleólogo.³³ En el siglo XV es común ya, en la poesía en verso vulgar, la asociación entre los temas de bajada al mundo de ultratumba y del sueño dentro de un género denominado «ético-didáctico» que debe mucho al tradicional género medieval de visiones apocalípticas y de descenso a los infiernos, con ejemplos como el *Diálogo entre el Hombre y Caronte*³⁴ o el *Apocalipsis de la Virgen*, compuesto en

³¹ Cf. C. ROBINSON *Lucian and his influence in Europe*, Londres 1979.

³² Cf. la edición de R. ROMANO *Pseudo-Luciano, Timarione*, Nápoles 1974, así como la traducción y comentario de B. BALDWIN *Timarion*, Detroit 1984. Para un análisis estilístico cf. M. ALEXIU «Literary subversion and the aristocracy in 12th cent. Byzantium: a stylistic analysis of the *Timarion*, (ch.6-10)» *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982/3) 29-46. En general para la sátira en Bizancio cf. H.F. TOZER «Byzantine Satire» *Journal of Hellenic Studies* 2 (1881) 233-270 y la tesis doctoral de S. LAMBAKIS *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Atenas 1982.

³³ Cf. la edición y traducción inglesa *Mazaris' Journey to Hades*, publicada en el *Seminar of Classics 609, State University of New York, Arethusa Monographs* nº 5, Buffalo 1975.

³⁴ Editado por G. MORAVCSIK «Il Caronte bizantino» *Studi Bizantini e Neellenici* 3 (1931) 45-68, y comentado por M. ALEXIU «Modern Greek folklore and its relation to the past: the evolution of Charos in Greek tradition» en *Byzantina kai Matabyzantina I: the 'Past' in Medieval and Modern Greek Culture* ed. por Sp. VRYONIS Jr., Malibú 1978, pp.211-226.

cretense y latín.³⁵ La visión cristiana del tema del Hades pasa necesariamente por la bajada de Cristo a los infiernos abundantemente tratada por la himnografía y el arte bizantinos, especialmente en la pintura mural tardobizantina y postbizantina donde las representaciones apocalípticas, juicio de las almas y castigos de los condenados gozaron de una inmensa popularidad.

En medio de las numerosas creaciones literarias con este tema, el *Apócopos* es una auténtica joya de la literatura europea. El autor, Bergadís, debió de ser con toda seguridad un miembro de la nobleza creto-veneciana y, por tanto, contaba con la posibilidad de tener acceso a creaciones literarias italianas contemporáneas, además, claro, de disponer del acervo cultural y popular cretense.³⁶ Lo cierto es que disponía de la posibilidad de combinar elementos de una y otra procedencia; el resultado es un poema que rompe con las convenciones bizantinas del género y, a la vez, desafía los conceptos tradicionales sobre el tipo de obligaciones de los vivos en relación con la muerte. Es una obra que consigue con éxito ir más allá –me atrevería casi a decir que violar– de los tópicos moralizadores del verso bizantino vulgar, pero que sin embargo actúa dentro del horizonte de expectativas y normas admitidas, por familiares, de su público, es decir, que no resultan extrañas porque se mueven a nivel metalingüístico dentro de lo que es la tradición de los textos medievales. En suma, Bergadís, logra evocar convenciones literarias, religiosas y populares pero para superarlas, eluirlas o incluso subvertirlas.

La fecha de composición del poema, tradicionalmente fijada a finales del siglo XV, ha sido recientemente revisada, retrotrayéndola hacia el 1400, coincidiendo así con las creaciones de otros poetas cretenses igualmente innovadores de finales del XIV y principios del XV.³⁷ El *Apócopos* responde a una temática muy arraigada en las convenciones griegas desde el punto de vista religioso, literario y artístico, a lo cual, en un área tan determinada

³⁵ Editada por R.M. DAWKINS «A Cretan Apocalypse of the Virgin» *Byzantinische Zeitschrift* 30 (1930) 300-304.

³⁶ Prácticamente se desconoce casi todo sobre la personalidad de Bergadís salvo su origen, cf. A. F. VAN GEMERT «Μερικές παρατηρήσεις στον Απόκοπο του Μπεργαδῆ» en *Αφιέρωμα στον Α. Πολίτη*, Salónica 1979, pp. 29-38.

³⁷ La cronología hoy aceptada para el *Apócopos* no es incompatible con la fecha, casi un siglo posterior, de la primera edición hoy conservada, 1509, cf. E. LAYTON «Zacharias and Nikolaos Kalliergis and the first edition of the *Apokoπος* of Bergadis» *Θησαυρίσματα* 20 (1990) 206-217 y N.M. ΠΑΝΑΥΤΑΚΗΣ «Το κείμενο της πρώτης έκδοσης του *Απόκοπου*» *ibid.* 21 (1991) 89-209. Esta pieza es el texto vernáculo más antiguo en ser impreso y con mayor difusión hasta su primera edición moderna por Émile Legrand en 1870.

como Creta, se une el conocimiento de los tratamientos occidentales -italianos sobre todo- del tema del Hades.

El poema se estructura en torno a cinco grandes episodios: 1º) sueño y descenso del poeta; 2º) llegada al Hades con interrogatorio del muerto al poeta; 3) respuesta del poeta: en vida se olvida la muerte; 4) el muerto narra su vida a requerimiento del poeta; 5) el poeta se marcha del infierno.³⁸

El poema comienza sin la convencional referencia al tema de la *vani-tas* (ματαιότης ματαιοτήτων), encontrándonos sin más al poeta narrador disfrutando de la contemplación de las bellezas del mundo tras las fatigas de una cacería. Son muchos los elementos simbólicos presentes en este primer episodio: la sucesión de las etapas del día que representan las de la vida (la mañana como representación de la juventud; el mediodía, de la madurez; el crepúsculo, de la vejez; persecución de la pieza, en este caso una liebre, como reminiscencia del tema del ciervo; el panal de miel, símbolo del placer y la femineidad; los ratones blanco y negro, símbolos de la sucesión del día y la noche, como imagen del bien y del mal; las fauces del dragón al final del pozo en el que se va hundiendo el árbol; temas en suma que se encuentran ya en la «historia edificante» de *Barlaam y Josafat*, como adaptación de apólogos orientales, o en la leyenda de san Eustaquio y san Huberto en el medievo occidental.³⁹ En conjunto, todos estos elementos, pese a su rico potencial simbólico, tienen en la economía del poema de Bergadís una función más lírica que alegórico-moralizante para subrayar el carácter maravilloso de la narración, como ocurre en narraciones modernas donde el protagonista se ve transportado mágicamente a un ultramundo.⁴⁰

En el segundo episodio, el poeta llega al mundo subterráneo y se encuentra con las alma en pena de unos difuntos, son muchas las similitudes con la escena de Dante en el purgatorio y con la *nékýia* de Odiseo,⁴¹ y con el encuentro de Eneas y Palinuro. La estructura formular y el contenido temático del diálogo entre el muerto y el vivo encuentra muchos paralelos

³⁸ En vv.1-66, vv.67-126, vv.127-276, vv.277-452 y vv.453-490 respectivamente.

³⁹ Para el apólogo del hombre y el unicornio cf. P. BÁDENAS *Barlaam y Josafat, redacción bizantina anónima*, Madrid 1993, pp. 93 y ss.; para la leyenda de san Eustaquio cf. H. DELEHAYE «La légende de Saint Eustache» en *Mélanges d'Hagiographie grecque et latine* (= *Subsidia Hagiographica* 42) pp.212-239. Para los elementos simbólicos y alegóricos cf. M. GONZÁLEZ RINCÓN «The Symbolic-allegorical Introduction of Bergadis' *Apokopos* and Its Relation to the Content of the Work» *Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 48 (1990-1991) pp.317-326.

⁴⁰ Como por ejemplo el viaje del conejo en *Alicia en el País de las Maravillas*. Para la comparación entre cuentos neogriegos y de otras áreas, cf. R.M. DAWKINS *Modern Greek Folktales*, Oxford 1953.

⁴¹ *Divina Comedia* 5, *Odisea* 11 y *Eneida* 6 respectivamente.

en proverbios, dísticos populares y canciones relativas a ultratumba del folclore de muchas partes de Grecia, así como en otros muchos poemas en lengua vulgar del siglo XII en adelante. No parece sin embargo verosímil que el *Apócopos*, aunque popular, pueda haber suministrado la fuente para tan diversos temas míticos fundamentales en la tradición popular.⁴² El difunto del poema de Bergadís desarrolla e insiste en preguntas planteadas realmente por el vivo al muerto antes del entierro con la intención de diferir la partida del ser querido aunque al final se acepte la imposibilidad de su regreso. El poeta también medita sobre los goces de la vida mediante el encarecimiento del dolor por la muerte, lo que contrasta con el treno popular que se preocupa por ocultar la realidad. Este tipo de inversión conceptual obedece a una variación deliberada de la tradición popular. De hecho, el lamento popular es ambiguo en cuanto al tema del regreso del Hades, las súplicas para regresar con el muerto prometiendo todo tipo de venturas de la vida y llamando la atención sobre la soledad y sufrimientos en el Hades consiguen como resultado la garantía por parte del difunto de que ellos han aceptado su propia suerte.

El tercer episodio es la réplica del mundo de los vivos: que sencillamente «han olvidado a los muertos, porque están lejos de ellos».⁴³ Ante la insistencia de las almas en pena por saber cómo llevan el luto los de arriba, el poeta duda en ser más explícito por no caer en la crueldad: las jóvenes viudas se entregan a otros hombres, que visten las ropas y ensillan los caballos de los que se fueron, en suma, que los que se quedaron arriba han materializado los deseos que albergaban mientras convivían con los que ahora están en el Hades. Estas «viudas alegres» no dudan en entenderse con muchachos o con popes.⁴⁴ Estamos ante el tema popular del adulterio femenino, al entender a la mujer como símbolo varonil, al igual que la ropa, las armas o el caballo. Las viudas fieles a la memoria de sus esposos difuntos, aunque queden encerradas en sus casas y lejos de la iglesia, son sin embargo asediadas por un clero más codicioso de sus bienes heredados que del consuelo cristiano de su duelo.⁴⁵ Aquí encontramos dos rituales propios de la práctica popular, pero cambiados de signo: antes del entierro del marido, se invoca formalmente a la viuda y se la despoja de los símbolos de su *status* de casada (anillo y corona nupcial), tras el entierro se

⁴² Cf. SAUNIER *op.cit.*, 301-307.

⁴³ Dice Bergadís en v. 140; para la traducción utilizo la edición bilingüe de M. GONZÁLEZ RINCÓN, *Apócopos*, Sevilla 1992.

⁴⁴ Vv. 170 y ss. de susodicha edición.

⁴⁵ «Señora, baja de las alturas...y ve a la iglesia...deposita en ella los bienes que posees y la riqueza que conservas» vv. 209-214.

supone que ella –y las demás mujeres de la casa– se encierran por el luto para mantenerse alejadas de los hombres. El poeta altera el contexto y reprocha a los muertos la actitud de sus deudos, estos prefieren no seguir preguntando y entonan un treno en el que invocan a Cristo anhelando romper las tumbas y poder espiar lo que hacen quienes tanto les prometieron en vida, especialmente sus esposas que ante sus difuntos maridos juraron falsamente estar dispuestas a cambiarse por ellos. La misoginia popular se utiliza aquí para distorsionar por completo el tema tan extendido en el treno popular del rescate del difunto.

El tono del poema cambia por completo en el cuarto episodio, dedicado a establecer la personalidad de los difuntos y a averiguar por qué bajaron al Hades. La historia de los dos hermanos muertos en un naufragio nos habla de un país maravilloso, rival de Roma, pero en decadencia (¿acaso es una alusión a Constantinopla y a su inminente caída, eso si el poema no es inmediatamente posterior a 1453?). Los dos hermanos son embarcados por su padre para ir a visitar a la hermana casada en un lugar remoto (¿posible reminiscencia de la canción del Hermano Muerto?). La cuidada escena de la partida de la nave guarda ciertas semejanzas con el lamento por el *Sitio de Rodas* (ca. 1480), el énfasis en las preces para impetrar una feliz navegación forman *pendant* con el tema del naufragio. El encuentro con la hermana, muerta de parto al mismo tiempo que sus hermanos, se produce ya en el Hades. La historia de su desgracia, articulada en un diálogo dentro del diálogo, es interrumpida por un esbirro de Caronte que le exige el pago del tributo de la muerte. La aparición aquí de los demonios puede que sea una interpolación, ya que esa figura no parece muy compatible con la concepción –casi pagana– que del Hades tiene Bergadís. No obstante puede tratarse de una utilización consciente del elemento popular que supone la iconografía infernal en el arte de la Creta de los siglos XIV y XV. El sueño del poeta, si es que pretende buscar un objetivo moralizador de la narración en boca del muerto como, por ejemplo, la caída del grande y el malo o el destino de las ciudades arrogantes, está subordinado a la calidad narrativa del cuento, en el que se entrelazan elementos literarios, religiosos y populares pero dispuestos en un contexto y perspectiva diferente.

El quinto y último episodio desarrolla la salida del Hades del poeta. Los difuntos convocan a los fantasmas de sus compañeros para que le entreguen al poeta los mensajes que deseen transmitir a sus parientes en el mundo de los vivos. Estamos ante otra inversión del tema popular de la comunicación de los deudos con sus muertos, donde, como parece lógico, el último en morir es el encargado de llevar al más allá los mensajes de los vivos. Allí surgen difuntos de toda edad y condición: jóvenes, maduros, sol-

teros y casados, guerreros, magistrados, religiosos y criados. El poeta siente espanto y es el momento de huir mientras le persiguen los muertos con sus papeles en ristre. El final del *Apócopos* es uno de los pasajes más controvertidos del poema. Mucho ha llamado la atención sobre las contradicciones que contiene. Así, por ejemplo, referencias al amanecer (v. 435), cuando se afirma varias veces que en el Hades no existen el sol ni el tiempo; la segregación de sexos (vv.437-8) se desdice con la aparición de parejas de amantes (vv. 467, 472); es llamativo el contraste de la presencia en el Hades de hermosos jóvenes y doncellas (vv.465 ss.) con los espectros renegridos y cubiertos de telarañas que aparecen al principio del poema (vv. 73-4). Los últimos versos (485-490) no encajan desde luego muy bien con el conjunto del poema. Se ha querido ver en ello⁴⁶ una interpolación con los finales de otros poemas similares tanto bizantinos como cretenses, según esto una posibilidad es que el poema concluyera con el súbito despertar del poeta cuando se ve asediado por los difuntos persiguiéndole. Sin embargo los paralelos textuales con el final del sueño son instructivos, si no concluyentes de cómo Bergadís deseaba terminar el poema. Una cosa es cierta, parece como si lo que empezó envuelto en un sueño quedara, al final, aclarado con una visión más realista del mundo de ultratumba. Visto así el problema textual del final de poema parece más bien el resultado de un elección personal del autor que una cuestión filológica. El ardid del final, con la manifestación de los muertos deseando comunicarse con los vivos tiene la doble ventaja de dar la vuelta a la tradición popular, en la que el lamento de duelo reprocha al que se ha ido el olvidar para siempre las cosas agradables de la vida, y de convertir así a los muertos en macabros «autores» del poema, puesto que quieren transmitir por escrito su mensaje.

La moraleja del poema es que los vivos olvidan a los muertos, mientras que estos recuerdan las alegrías de la vida, pero a su vez el castigo que espera a los vivos por su comportamiento es, precisamente, la muerte. Algo bastante alejado de la moral tradicional y popular. Nos hallamos pues ante un texto deliberadamnte abierto. Parece que Bergadís ha utilizado una multitud de textos literarios, religiosos y populares, con los que tanto él como el público están muy familiarizados, pero no para hacer una obra moralizante, sino, más bien lo contrario: poner en cuestión muchas convenciones establecidas, incluida la del concepto cristiano de recompensa del bien y castigo del mal. Punto este en que el *Apócopos* contrasta con poemas del tipo del *Πένθος θανάτου* y de la *Ρίμα θρηνητική*, así como con la utili-

⁴⁶ Cf. VAN GEMERT «Ο Απόκοπος του Μπεργαδή και το τέλος του» en *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Itraclio, 1985, vol. 2, pp. 388-393.

dad o sinceridad de las creencias y prácticas tradicionales que supuestamente veneran a los muertos. El poema parece querer decir que si los muertos conocieran lo que la gente hace realmente en la tierra después de la muerte de sus seres queridos —por encima de lo que los vivos y la Iglesia dice creer— quizá hubieran gozado más de la vida mientras la tenían. Esta es la «contra-moral» que manifiesta el poema, argumentado por el relato que hacen las almas de los dos jóvenes, anónimos y fuera del tiempo, y cuya lección es que la virtud y la inocencia quedan sin recompensa en la otra vida. En suma, resulta evidente la familiaridad del poeta con la tradición popular que no es incompatible con un tratamiento literario relativamente sofisticado. Esto supone un desafío a las creencias convencionales pero que, sin duda, es indicio del tipo de libertad espiritual ejercitada por cretenses ilustrados de la época.

b) *El Sacrificio de Abraham*

Está suficientemente demostrado que esta importante pieza dramática es una adaptación de un modelo italiano: *Lo Isach* de Grotto.⁴⁷ Lo que aquí interesa resaltar es el aprovechamiento de la tradición popular. Muchos de sus temas e imágenes poseen un hondo arraigo en la concepción griega sobre la muerte. Como ocurre en cierto modo con el *Apócopos*, los temas de la muerte y del viaje, entendidos como una suerte de boda, son fundamentales en el proceso de ritualización y metáfora en la tradición griega. Así todos los muertos son amortajados con sus mejores ropas para las exequias ya que de hecho parten para un viaje trascendental. Sin embargo, cuando el difunto es joven y soltero no se le amortaja con traje de novio, sino que se le dirigen lamentos y metáforas propias de la boda y del viaje. Por el contrario, el ritual de la partida de la novia al matrimonio es lamentado como una separación de la familia que implica un metafórico viaje a tierra extraña, lo que es una especie de muerte.⁴⁸ En el *Sacrificio de Abraham*, la figura de Isaac es la de un joven soltero, cuya muerte es considerada inminente, pero revelada de manera independiente a cada uno de los personajes, lo que permite al poeta una notable libertad en el tratamiento metafórico y en los diversos niveles de significado del texto. El tema del viaje se aplica en la obra a la muerte de Isaac, pero implica alusiones al de la boda, en los lamentos de Sara, con paralelos en trenos cretenses mo-

⁴⁷ W.F. BAKKER *The Sacrifice of Abraham. The Cretan biblical drama Η Θυσία του Αβραάμ and Western European and Greek Tradition*, Birmingham 1978, y «The Sacrifice of Abraham: a first approach to its poetics» *Journal of Modern Greek Studies* 6.1 (1988) 81-95.

⁴⁸ Cf. M. ALEXIU *The ritual lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, pp. 189-193.

ernos (influido seguramente por nuestra obra en cuestión).⁴⁹ El tema de la mortaja, vinculado al de la vestidura para la boda permite a Abraham introducir la alusión al motivo de los esponsales con la muerte, de manera que el tradicional festín funerario deja entrever una posibilidad de retorno triunfante. La ausencia durante tres días en lo alto de la montaña, además de constituir la obligada referencia profética a la crucifixión y resurrección de Cristo, cumple una función estrictamente dramática de dilatar lo más posible el tema de la llegada a Sara de la buena nueva sobre el desenlace feliz tras la intervención del Ángel que ha librado a Isaac del sacrificio. Vincenzo Cornaro, con su tratamiento dramático del tema bíblico, ha dotado a éste de una nueva dimensión capaz de conmover a su público, mediante una novedosa utilización artística de un motivo religioso, hondamente arraigado, con fuertes implicaciones visuales por lo abundante de la iconografía del tema en la decoración mural de cualquier iglesia. Estos elementos los sabe imbricar el autor con el conjunto de rituales y creencias relativas al mundo de la boda y de la muerte dentro del contexto de la propia familia para enfatizar la vigencia permanente del sacrificio de Abraham. Las funciones dramáticas, derivadas de esta integración de elementos populares con un tema bíblico se asientan en la extensión del conflicto privado entre Dios y Abraham al conjunto de la casa de Abraham, conflicto cuya solución tiene lugar a través del amor y la franqueza en lugar de por la fuerza y el engaño con el objeto de relajar la tensión entre el plano divino y el humano, el sagrado y el profano, el masculino y el femenino (oposiciones entre padre / madre, esposo / esposa); otra función es la explotación sistemática, dentro de un contexto religioso dado, de metáforas populares para mediar entre la muerte, la boda y el renacer a la vida, con el objeto de reafirmar la sacralidad del ritual popular. En este sentido, la obra parece reafirmar una significativa conciencia oriental del poder de la mujer en el plano divino, que está en marcado contraste con su mayor subordinación en las fuentes occidentales, sean católicas o protestantes. Cornaro aprovecha la tradición popular tanto como Bergadís, a pesar de las diferencias poéticas que obedecen a las variaciones entre poetas contemporáneos. Sin embargo existe una diferencia fundamental entre cómo la literatura griega, representada en este caso por el drama y la poesía del Renacimiento cretense –correspondiente a un contexto histórico absolutamente ajeno al de la constitución del Estado-nación moderno– puede hacer uso de elementos cultos y populares. Su interpretación y métodos de estudio, cobran así un significado exclusivo y propio a la luz de la inter-

⁴⁹ Cf. M. ALEXÍU (1991) pp. 265 y s.

pretación de textos particulares. Por el contrario, las vías por las que los poetas griegos contemporáneos, desde Palamás y Sikelianós hasta Seferis, Elitis y Ritsos, explotan la tradición popular son diferentes, aunque cada uno comparta una percepción común de su potencial contribución a una característica identidad poética neogriega, que tiene sus raíces en el nacionalismo del siglo XIX y en el surgimiento del folklore (λαογραφία) como una disciplina.

4. CONCLUSIÓN

La utilización, en las dos obras a que nos hemos referido, de elementos populares es parte integrante de la maestría artística de la poesía y drama cretenses. Se puede objetar que se trata de dos obras excepcionales y que el grado que en ellas se da de asimilación literaria de la tradición popular no se encuentra en otros textos más ligeros, incluso del mismo Jortatsis. Mas lo que sí nos interesa resaltar es lo siguiente: en primer lugar, por lo que respecta –entre finales del siglo XIII y mediados del XVI– a la considerable producción religiosa y moralizante –en verso–, a relatos fabulosos y legendarios, poemas históricos, etc., es que se trata de diferentes niveles de composición literaria, poemas de Bergadís, Sajlikis, Falieros, poemas como la *Bella pastorcilla*,⁵⁰ etc., dejando a un lado los dramas de Jortatsis y el *Erotócrito* de Cornaro. Son obras que carecen de una individualidad artística suficientemente marcada, del intento de salirse de las convenciones –ruptura que es característica de la literatura renacentista–. Pero, al mismo tiempo, precisamente porque representan un nivel, digamos, ‘inferior’ de producción literaria, pueden servir como indicadores válidos del horizonte o expectativas del público. En consecuencia, necesitamos hacernos una serie de preguntas sobre estos textos: ¿cómo se reproducían o difundían? ¿mediante copias manuscritas o impresos sueltos? ¿durante cuanto tiempo circularon antes de la caída de Creta en 1669? ¿Qué evidencias hay en los textos mismos de índices de audiencia? ya sea mediante recitación oral, representación dramática o lectura. ¿Qué elementos –no necesariamente orales y formularios– encuentran paralelo en otros poemas o en el cancionero popular conservado del siglo XIX? ¿Hasta qué punto estos textos configuran o refuerzan tradiciones y géneros establecidos? En la medida en que la investigación vaya respondiendo a algunos de estos in-

⁵⁰ Puede verse J.M. EGEA «La *Bella Pastorcilla*, poema anónimo cretense, texto y traducción» *Erythra* 13 (1992) 171-201.

terrogantes, se tendrá una mejor percepción de la compleja interacción oral-literaria en época tardomedieval y renacentista. Los hallazgos podrían compararse luego, por ejemplo, con textos chipriotas y rodios coetáneos que, aunque en menor cantidad y calidad, muestran sin embargo una estructura similar de interacción entre generalización de la escritura y las corrientes literarias italianas⁸ en particular y occidentales en general.

En segundo lugar, en relación con composiciones más 'elevadas', del tipo de la *Bella pastorcilla*, los dramas de Jortatsis, el *Erotócritos* de Cornaro (textos que derivan ya de una individualidad clara) ¿qué elementos formularios o de otro tipo cabe encontrar para compararlos: a) con textos contemporáneos y anteriores, incluso clásicos; b) con tradición popular moderna; c) con modelos renacentistas italianos? ¿Cómo se puede juzgar su calidad literaria a luz de todo eso? Por ejemplo, la *Panoria* de Jortatsis, una tragicomedia pastoril, ¿depende de un modelo desconocido porque presenta un elevado número de italianismos? ¿Se compuso la obra con motivo de la boda de una hermana del patrón del autor? o ¿es su intención socavar determinadas convenciones pastoriles mediante una cuidadosa manipulación de un conjunto de recursos cómicos y de humor verbal, y por medio de la yuxtaposición de la joven pareja de amantes idealizados con el retrato realista de sus padres que predicán al joven un ideal del que ni ellos mismos participan? El *Catsurbos*, la más urbana y literaria de las piezas del teatro cretense, contiene los mismos ingredientes cómicos, obscenos y de sabiduría popular que subrayan el odio y rivalidad en las disputas familiares (de las que no se libran ni los criados) que, de manera sublimada, utiliza el autor del *Sacrificio de Abraham*. Por lo que se refiere a la *Erofili*, se han examinado detenidamente sus fuentes italianas, precedentes y paralelos bien documentados, mientras que todavía está por investigar hasta qué punto el sistema de imágenes, muy diferenciado y elaborado para cada uno de los personajes, deriva de la tradición popular. La tragedia está construida como un contrapunto entre conflictos profundos —poder y amor, obstinación y vacilación, valores tradicionales y cambio de los mismos—, que en el *Sacrificio* están resueltos a través de la mediación de Sara y en el *Erotócritos*, superados mediante el recurso a mecanismos novelescos. El *Erotócritos* es la obra que consiguió mayor aceptación popular, cantada fragmentariamente en toda Creta y readaptada por doquier como cuento popular, antes de su consagración como texto literario, quizá porque es una perfecta combinación de romance literario bastante sofisticado, sabiduría popular y rica imaginaria popular. El *Erotócritos* puede definirse —sin mediar una evaluación literaria— como el texto de mayor influencia como modelo lingüístico y literario para la formación de la identidad neogriega y ocupa un lugar en la literatura griega tardía comparable a Dante o Shakespeare en

literaturas occidentales, con la diferencia de que, al ser relativamente desconocido fuera de Grecia como tal texto literario, ha mantenido una vida y dinámica propias en la cultura popular grecohablante, siendo un patrimonio común de griegos y de turcos en contacto con griegos.

En tercer lugar y como consideración final, puede que no sea posible determinar con exactitud el grado en que los poetas y dramaturgos cretenses se inspiraron en la tradición popular de su tiempo, que, por lo demás, sólo podemos reconstruir de manera hipotética y en líneas generales; así el estudio de su interacción es significativo para apreciar cómo funcionan los textos, *per se* y como producción literaria, así como nuestro conocimiento de otras literaturas renacentistas, en las que la contribución de la cultura popular no puede ser plenamente medida porque se ha conservado en una menor medida.

Pedro BÁDENAS DE LA PEÑA

*Inst^o de Filología C.S.I.C.
c/ Duque de Medinaceli, 6
E-28014 Madrid*