

CANCIÓN Y NARRACIÓN EN LAS NOVELAS PALEÓLOGAS DE LIBISTRO Y RODAMNE Y CALÍMACO Y CRISÓRROE, S. XIII-XIV

ARANTXA ILLGEN IZQUIERDO

*Departament de Filologia Grega
Universitat de Barcelona
arantxaillgenizq@gmail.com*

Abstract

The existence and presence of lyrical forms presented like songs singed by protagonists and included in the story of the versified diegesis is one of the most original characteristics of the romance in Byzantium. The present contribution aims to answer some questions about the role of these images and compositions in the fiction, especially remarkable in the byzantine novels of the Palaiologan period (s. XIII-XIV), through the simultaneous analysis of *Livistros and Rhodamne* and *Kallimachos and Chrysorroë*.

Keywords: Greek novel, Byzantine novel, Palaiologan period, Τὰ τραγοῦδία, narratology

Resumen

La existencia y presencia de formas poéticas líricas, presentadas como canciones cantadas por personajes protagonistas e inseridas en las diégesis en verso, es una de las características quizás más definitorias y originales del género de la novela en Bizancio. La presente contribución se propone responder a algunos interrogantes sobre el papel en la ficción de estas imágenes y composiciones, especialmente destacables en las novelas bizantinas de época paleóloga (s. XIII-XIV) a partir de y mediante el análisis simultáneo de los textos de *Libistro y Rodamne* y de *Calímaco y Crisórroe*.

Metadatos: Novela griega, novela bizantina, época paleóloga, Τὰ τραγοῦδία, narratología

CANCIÓN Y NARRACIÓN EN LAS NOVELAS PALEÓLOGAS DE LIBISTRO Y RODAMNE Y CALÍMACO Y CRISÓRROE, S. XIII-XIV

ARANTXA ILLGEN IZQUIERDO

1. Introducción. La narrativa paleóloga

La narrativa bizantina de época paleóloga, estudiada especialmente por Panagiotis Agapitós y por Carolina Cupane¹, se nos presenta, en el *continuum* del género novelístico en Bizancio, como el grupo de narraciones que más influencia occidental han recibido, debido al contexto de su propia gestación y la evolución del género mismo en relación con las literaturas occidentales. Nos encontramos en un momento en el que esencialmente dos culturas, la griega y la franca, se encuentran en contacto. Así, a partir de la Cuarta Cruzada (abril de 1204), Constantinopla y buena parte del Imperio estará sometida, al menos, hasta el 1261 con la entrada en la ciudad del emperador de Nicea Miguel VIII Paleólogo.

¹ Cabe citar las siguientes obras fundamentales de estos dos grandes especialistas: por una parte, la edición del texto de *Libistro y Rodamne* por P. A. Agapitós, ΑΓΑΠΙΤΟΣ, Π. Α., Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνις, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 9, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006. Y tres estudios esenciales sobre estas novelas: el más antiguo, P. A. Agapitós, *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romance. A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros*. Editado por el Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München, 1991; Agapitós, P. & Smith, Ole L., *The Study of the Medieval Greek Romance, A Reassessment of Recent Work*. Col. Opuscula Graecolatina, 33, Ed. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen, 1992, y el más moderno, Agapitós, P. & Boje Mortensen, L., *Medieval Narratives between History and Fiction, From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100-1400*, Ed. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2012.

De Carolina Cupane cabe mencionar, en primer lugar, la edición crítica de las novelas de época paleóloga traducidas y anotadas, C. Cupane, *Romanzi cavallereschi bizantini. Callimaco e Crisorroe – Beltandro e Crisanza – Storia di Achille – Florio e Platziaflore – Storia di Apollonio di Tiro – Favola consolatoria sulla Cattiva e la Buona Sorte*, Col. Classici greci, UTET Unione Tipographica Editrice di Torino, 1995, así como sus dos artículos fundacionales e imprescindibles en la materia, dedicados precisamente a estos textos, C. Cupane, “Eros basileus. La figura di eros nel romanzo bizantino d’amore”, *Atti dell’Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo* 1974, 4 th., ser., vol.33, 243-297 y C. Cupane, “Il motivo del castello nella narrativa tardo bizantina”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* (1978), Band 27, 229-268.

Según la cronología general que nos da P. Agapitós en su estudio del 2008, Η ερωτική διήγηση στά μεσαιωνικά χρόνια, Περσία-Βυζάντιο-Φραγκία, la novela de *Libistro y Rodamne* se gestó precisamente en Nicea, bajo el dominio de la dinastía Lascárida, a mediados del siglo XIII². El texto del *Calímaco y Crisórroe*, en cambio, en Constantinopla y a inicios del siglo XIV³.

El núcleo o reducto cultural de Nicea parece que creó las condiciones favorables para la “reproducción” de un tipo de corriente humanista, o “renacimiento” literario, parecido al de la época Comnena, pero con características distintas y estilo cada vez más alejado de tendencias clasicistas. Según las palabras de Agapitós:

“Εδῶ (στην Νίκαια) συγκεντρώνονται ἀπό τοὺς λογίους τὰ λογοτεχνικά, φιλοσοφικά, καὶ θεολογικά συγγράμματα τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν· ἐδῶ ξαναστήνεται μία αὐλική κουλτῦρα μετὴν ἐκφώνηση δημόσιων λόγων καὶ τῆ συγγραφῆ πραγματειῶν περὶ τῆς ιδεώδους μοναρχίας· (...) εἶναι ἀκριβῶς ἐδῶ στὴν Νίκαια, γύρω στά μέσα τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα, που ἐπανεμφανίζεται καὶ ἡ ἐρωτικὴ μυθοπλασία.”

“Aquí (en Nicea) han sido reunidos por los eruditos los escritos literarios, filosóficos y teológicos de la época de los Comnenos; aquí se vuelve a erigir una cultura áulica con la pronunciación de recitaciones en público y la escritura de tratados sobre el ideario de la

² La datación de la novela es una cuestión muy tratada por Agapitós (véanse, por ejemplo, los primeros estudios y aproximaciones de Agapitós al respecto, P. A. Agapitós, “Ἡ χρονολογικὴ ἀκολουθία των μυθιστορημάτων Καλλίμαχος, Βέλθανδρος καὶ Λίβιστρος”, Venecia 1993, 97-134, al que le sigue el estudio citado del 2008) así como también lo es el estudio de su compleja y amplia tradición manuscrita. La novela se conserva en cinco manuscritos que por su naturaleza no permiten la reconstrucción del arquetipo. Cabe citar estos cinco manuscritos: Cod. Vaticanus gr. 2391, Cod. Escorial Ψ IV 22, que también conserva el texto del *Digenís Akritas* de El Escorial, Cod. Par.gr. 2910, Cod. Neapol. III A a 9, y Cod. Scalig. 55 de la Biblioteca de Leiden que también conserva el texto de *Calímaco y Crisórroe*. El texto de *Libistro y Rodamne* de la edición de Agapitós, la que nosotros seguimos en esta contribución, es un texto basado en estas diferentes versiones manuscritas (cuatro de las cinco existentes), pero que, en general, deja fuera la versión vaticana que ha sido objeto de una edición independiente realizada por Tina Lendari, y que no podemos dejar de citar aquí: Lendari, T., *Αφήγησις Λιβίστρου καὶ Ροδάμνης (Livistros and Rodamne). A Critical Edition of Vat. gr. 2391 with an Introduction, Commentary and Index-Glossary by Tina Lendari*. Editio princeps, Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 10, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Εθνικῆς Τραπέζης, Ἄθινα 2007. La comparación entre estas versiones editadas del texto nos ofrece nuevas vías de investigación muy interesantes, especialmente en cuanto a la forma de presentación de las canciones que tratamos aquí y en las que nos hemos fijado. La comparación y estudio de variantes, no obstante, entre las versiones editadas en este caso, no es propiamente el objetivo principal de la presente contribución.

³ Seguimos también en este caso la cronología propuesta por Agapitós en su estudio del 2008. Por su parte, el único texto de *Calímaco y Crisórroe* se conserva en el Cod. Lugdunensis Scaligeranus 55 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden (ca. 1520). Véase nota anterior.

monarquía (...) es precisamente aquí en Nicea donde, a mediados del siglo XIII, reaparece la ficción erótica”⁴ [La traducción de este fragmento, así como todas las traducciones de las canciones que aparecen a lo largo de este artículo, son de la autora].

El impulso humanista del momento parece que dio sus frutos, y la aparición de una narrativa en verso caracterizada esencialmente por el uso de un tipo de lengua cada vez más cercana a la lengua popular, sin identificarse del todo, no obstante, con la lengua oral hablada, resultará renovadora en un contexto que ha sido denominado, como si de una etapa de la literatura se tratara, expresión de la “Mischkultur”, es decir, como expresión o resultado de un proceso de intercambio cultural, después de la ocupación franca. La literatura, no obstante, y a pesar de esas características “popularizantes”, sigue siendo un producto áulico, el producto de una corte y de unos autores que han ido cambiando sus gustos a partir de los nuevos contactos culturales, pero que escriben con una misma finalidad, la de entretener y deleitar; ahora, no obstante, lo hacen con una forma más alejada de la sintaxis clásica y más cercana a la lengua oral.

Estamos a las puertas del siglo XIV y, además, en Occidente, se está desarrollando a la vez la eclosión de la narrativa “moderna”, con Chrétien de Troyes y los ciclos que se crearon a su alrededor. En este contexto, las narraciones de época paleóloga, denominadas en términos lingüísticos —para diferenciarlas de las *comnenas*, y en parte también de la literatura occidental— como “vernacular romances”⁵, destacaran por sus originales formas de composición narrativas sobre unos esquemas de género que se mantienen, decorados por la presencia del helenismo como modelo (un modelo que no se desdén en absoluto), y por una lengua llena de nuevas formas y aportaciones de inspiración popular, pensadas, no obstante, como parte de una nueva formulación literaria.

2. Sobre la presencia de las canciones en las novelas paleólogas

Los textos que se consideran principales entre las denominadas novelas de época paleóloga son, por orden cronológico: *Libistro y Rodamne*, *Beltandro y Crisanza*, y *Calímaco y Crisórroe*. Las dos primeras novelas son casi contemporáneas, pero *Beltandro y Crisanza* no nace en el reducto de Nicea, sino en Constantinopla; *Calímaco y Crisórroe* es un poco

⁴ P. A. Agapitós, op. cit. supr. (2008: 24).

⁵ En este sentido, citamos el artículo imprescindible de M. Hinterberger, “How should we define vernacular literature?”, en la conferencia “Unlocking the Potential of Texts: Interdisciplinary Perspectives on Medieval Greek” del Center for Research in the Arts, Social Sciences, and Humanities, University of Cambridge, 18-19 July, 2006, en el que nos aclara y define puntualmente el uso del término “vernacular” para referirnos a textos escritos por autores eruditos en una lengua que no es precisamente la hablada.

posterior, y todo parece indicar que se trate de un texto derivado del *Libistro*, como iremos viendo, o que al menos parece tener presente como modelo a este último. Nosotros nos centraremos en el análisis de estos dos textos, sin dejar de olvidar el importante y original testimonio que nos deja igualmente la novela de *Beltandro y Crisanza*, en relación con la presencia del elemento lírico oral y de las canciones en su composición narrativa.

Estas novelas se consideran relatos en los cuales la influencia presente más importante puede decirse que es la propia tradición literaria aprendida, es decir, una tradición que se compone, para los autores bizantinos de época paleóloga, especialmente del helenismo poético y de la ficción novelada con unos esquemas narrativos fijos por lo general. No obstante, la tendencia paleóloga visible en estos tres textos, deja rastrear motivos e imágenes de tipo popular, incluso un ambiente maravilloso muy destacable precisamente propio de la tradición occidental: el motivo más importante en este sentido, sin duda, es ahora el Castillo maravilloso que acoge a Eros, un Eros que en la novela de época comnena precedente actuaba como un auténtico tirano sometiendo y esclavizando en sueños a los personajes en el espacio del jardín (como es el caso de Hismínias en Eustacio Makrembolites, por ejemplo), y que ahora se traslada a este nuevo espacio fortificado del Castillo, para representar así, mucho más y mejor, a la sociedad más auténtica y más genuina, esa sociedad de la que Eros ahora es rey y soberano verdadero desde su trono en la corte bizantina⁶.

⁶ Léase C. Christoforatu, “The Iconography of Eros and the Politics of Desire in Komnenian Byzantium”, *Enarratio* 12, 2005, 71-109, que nos propone una visión sobre la evolución de la representación de Eros desde la época Comnena, y sobre las posibles lecturas políticas de esas evoluciones y sus implicaciones. Igualmente, cabe mencionar el artículo de Agapitós, “The Court of Amorous Dominion and the Gate of Love: Rituals of Empire in a Byzantine Romance of the Thirteenth Century”, en A. Beihammer – S. Constantinou – M. Parani (eds.), *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean. Comparative Perspectives.*, Col. Brill, Leiden-Boston 2013, 389-416.

Por otra parte, a propósito de la imagen del Castillo, debemos apuntar que efectivamente el autor de *Libistro y Rodamne* era conocedor de las novelas francesas de amor, y por esta vía, con mucha probabilidad, de la imagen del “Chateaux d’amour” (Agapitós 2012: 331 y sig.); a esta novela, de hecho, se le han querido buscar diversidad de influencias, entre las cuales también la oriental en relación con el tema del relato encadenado. Por otra parte, en el contexto de creación de *Libistro y Rodamne*, caben destacar las condiciones socioculturales de interés filológico e impulso de las traducciones en Nicea, sobre todo con objetivos prácticos como la enseñanza del latín o las mismas necesidades diplomáticas de la corte. Los autores bizantinos de época paleóloga parece que tenían a su alcance un amplio marco de referentes que podían extenderse desde la tradición más antigua clásica hasta la más moderna o contemporánea, de manera que no resulta extraño pensar que, en relación especialmente a la imagen del Castillo y de Eros, y aunque no tenemos ningún testimonio de ello, el autor de *Libistro* podría conocer efectivamente también el relato del cuento de Apuleyo, “Psique y Cupido”, un cuento que se encuentra dentro

Tanto Carolina Cupane, como Agapitós (o como Herbert Hunger), en este sentido, han demostrado las líneas de continuidad entre la tradición aprendida del género de la novela en las novelas paleólogas, así como el importante impacto de la retórica (en sus formas de *progymnasmata*) en relación con la propia expresión real de la idiosincrasia de la corte bizantina y sus realidades en este período.⁷

Pero, en este marco, y apreciando las características de los textos paleólogos y sus modos de presentación (que son del todo orales), cabe preguntarse, efectivamente, ¿dónde queda la influencia de los materiales de tradición oral o, dicho de otro modo, del folklore más propio? ¿Qué debemos pensar ante las formas o composiciones líricas que, de manera recurrente y continua, y creando atmósferas e imágenes literarias, encontramos en las novelas? ¿Podríamos estar ante un nuevo registro de motivos que, al igual que el Castillo, cumplen una función narrativa, y responden a una búsqueda, propia en cada autor, en un contexto de innovación creadora y renovación literaria?

Más allá de los posicionamientos, más bien tradicionales, de teóricos o folkloristas que han ido expresando sus opiniones diversas sobre estas composiciones y su presencia en las novelas (Linos Politis, por ejemplo, se refiere a estas composiciones con el término de “καταλόγια”, considerándolas simplemente como “apparently independent demotic songs of the time”⁸), y que han acabado por intentar definir, a partir de ellas, el carácter más o menos “popular” de las novelas en su conjunto —hecho que, además, se complica en la misma dirección al hacer énfasis en que se trata de diégesis en verso político (πολιτικός στίχος), el verso tradicional también de las δημοτικά τραγούδια⁹ (canciones populares)—; más allá, pues, de todos estos primeros planteamientos de acercamiento sobre todo de tipo folklorista, nosotros creemos que debemos valorar la presencia de estas composiciones a partir de la observación misma de la diversidad de formas expresivas (y estilos) en el interior de los textos de las novelas y desde su función narratológica en ellas, dos aspectos que no han sido muy tratados y que pueden conducirnos a una

de un macrorrelato en una obra hecha de encadenamientos como sus *Metamorfosis*. Nos parece una hipótesis muy verosímil que, al menos, el autor de *Libistro y Rodamne* tuviera un recuerdo narrativo de esta obra.

⁷ C. Cupane, “Intercultural encounters in the Late Byzantine Vernacular Romance”, Chapter 3, 40-68, en Adam J. Goldwyn y Ingela Nilsson (eds.), *Reading the Late Byzantine Romance. A Handbook*, Cambridge University Press, December 2018.

⁸ L. Politis, “Literature before the fall of Constantinople (eleventh to fifteenth centuries)”, *A History of Modern Greek Literature*, Cap. 1, Oxford University Press, 1975, 37.

⁹ R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, 1989, 94-97. No obstante, creemos que, la utilización de un tipo de verso “popular”, no tiene por qué condicionar el carácter totalmente oral de una obra literaria en su totalidad; puede tratarse simplemente de una cuestión de estilo.

mejor comprensión de esas marcas de oralidad sospechosas, que parecen querer conectar con la tradición (con la tradición más auténtica de las δημοτικά), aunque en muchas ocasiones el elemento “popularizante” no sea precisamente lo más destacable¹⁰.

Por otra parte, sí que cabe subrayar especialmente la variabilidad en los recursos lingüísticos usados tan notablemente: la lengua de estas novelas demuestra ya por sí misma una nueva y especial apreciación y preferencia por el uso de las formas no clásicas, una apertura hacia el enriquecimiento por préstamos lingüísticos (francés e italiano) de tipo oral, y una tendencia a usar la composición y la derivación como recursos estilísticos creadores de un léxico *ad hoc*, inexistente tanto en la lengua culta como en la lengua oral¹¹.

¹⁰ Tal y como apunta también Cupane, la narrativa hecha de materiales populares, de hecho, durante tiempo es silenciada por esa tradición aprendida, y solo reaparece o parece reconocerse de nuevo a partir de esta tendencia hacia un estilo “popular” en la narrativa paleóloga. No obstante, este hecho resulta realmente algo muy difícil de definir y, en cualquier caso, en la mayoría de las ocasiones en las que se ha reflexionado al respecto, ha dado lugar a considerar esta narrativa como obras de literatura poco sofisticadas, originadas entre lo espontáneo y común del pueblo, cuando en realidad estamos hablando de una literatura de corte. (Véase Cupane, op. cit. supr. nota 5). Por otra parte, si pensamos en el ambiente y atmósfera narrativa de cuento maravilloso lleno de motivos (el castillo, la bruja, los anillos mágicos) de muchas de estas novelas, pensamos sin duda en una base literaria popular procedente de materiales occidentales existentes en ese momento de aparición de las novelas, pero a su vez siguen existiendo los materiales propiamente “nativos” (entendiendo este adjetivo desde un punto de vista “bizantinocentrista”); en este sentido, podríamos decir que destacarían las composiciones líricas, tanto por la forma como por la temática.

¹¹ Formas típicas no clásicas son, por ejemplo, y en especial en la novela paleóloga, el uso de partículas y conjunciones como ἄμε per ἄγωμε, Cf. *Beltandro y Crisanza*, v.1193. Y es que el griego, a partir del siglo XII, es un griego en pleno desarrollo, nada estático, abierto a nuevas formas, sobre todo de su léxico. Se ha producido una renovación de la lengua habitual, dejando atrás buena parte del vocabulario antiguo y se han activado los mecanismos lingüísticos de la composición y la derivación. Léase Adrados (1999), *Historia de la lengua griega*.

De aquí la gran abundancia de dobles, usados como un rasgo de diferenciación en el registro lingüístico de los autores bizantinos, y muy especialmente en las novelas paleólogas.

Las palabras compuestas son muy abundantes y características del uso de una lengua muy elaborada, expresión del carácter sin duda erudito y culto de aquellos que las inventaban. Es en las descripciones dónde se intensifica su uso, con efectos poéticos muy bien conseguidos. Por ejemplo: Στρογγυλομορφοπίγουνος, ὑπερνασταλμένη, Cfr. *Beltandro y Crisanza*, v. 705 (“barbilla de bella curva, de talla elevada”). Estos son dos ejemplos de compuestos especialmente remarcables, que encontramos en la descripción que hace Beltandro de la joven escogida a la que ha entregado la verga. El primero está compuesto de tres elementos, el segundo de un participio con dos preverbios. Otros compuestos son términos como πορφυρογέννητος, y su sinónimo πορφυρόβλαστος Cfr. *Belt. y Cris.* v. 147, 1299, 1310, que se utilizaban para designar a los hijos de los emperadores que habían nacido en la estancia del Palacio de Constantinopla decorada de púrpura.

Por todo ello, creemos que no podemos descartar, en este sentido, y en un cierto camino de renovación en esta narrativa, el uso por parte de estos autores de recursos propios (o motivos, si se prefiere) con finalidades de tipo creativo e interés estético, útiles y con efectos poéticos y de estilo, sin duda, en sus nuevas creaciones literarias. Y de ahí que nos fijemos en la recurrente aparición de las canciones intentando abrir otras vías de análisis y otros enfoques ante esta presencia en las novelas, fijándonos precisamente en la característica (y el resultado) de una especie de *fusión de géneros* que intuimos como recurso específico.

Una manera de trabajar que, de algún modo, ya detectábamos y destacábamos también en la novela comnena, aunque con otros parámetros y líneas de renovación; podemos citar al respecto el ejemplo imprescindible de Nicetas Eugenianós, en el que observamos, en su novela *Drosila y Cariclés*, una construcción original que resulta de una fusión de formas literarias diferentes: *epitalamio* y *novela* actuando en simbiosis, o *epitalamio en forma de novela* con la influencia evidenciada del género poético del idilio de Teócrito —con temas retomados de la novela antigua¹², y que los autores paleólogos parecen adoptar ahora con otros intereses—, con esa tendencia hacia lo “popular” que parece hacer aflorar precisamente *la oralidad*: oralidad como *forma de la novela* y como *forma del discurso interno*, en definitiva, como forma de construcción de sus obras. Así pues, canción y narración, en este caso, teniendo en cuenta la presencia misma de las composiciones, pero también sus usos (temas y formas) en la narración.

Observemos de cerca ejemplos en los textos, para intentar dar respuesta, desde el punto de vista del marco literario que componen, a las preguntas surgidas ante una presencia poética original que creemos que destaca por algo más que por ser una simple recreación de la tradición folclórica de las δημοτικά.

En las diégesis paleólogas abundan todo este tipo de adjetivos tan expresivos especialmente en las descripciones, como decíamos, del *Calímaco y Crisórroe*, donde encontramos diversos ejemplos: βουνόν υπέρνεφον, πετρολιθώδη τόπον, ὄρος ἀνεπιχώρετον, οὐρανομήκη δένδρα (...) Cfr. *Calímaco y Crisórroe*, v. 91-92. (“Montaña más alta que las nubes, lugar rocoso lleno de piedras, monte alto inaccesible, árboles altos hasta el cielo (...).”). A veces aparecen substantivados, refiriéndose a una acción y a sus elementos: ἡ κόρη κρεμαμένη (...) τριχοκρεμασίας, Cfr. *Cal. y Cris.*, v. 527 (“la joven colgada (...) colgando del pelo”); otras veces, se refieren y matizan directamente el carácter de los personajes: Ερωτοκαλλίμαχος, v.586 (“Calímaco enamorado, amoroso”); así como también de las cosas: δρακοντοκάστρον, v.1053 (“el castillo del dragón”), χρυσοδρακοντόκαστρον, v. 1380, (“el castillo dorado del dragón”), Νανουδοκράββατον, v. 1099, (“cuna o cama con barandilla de madera que permite acunar”), μοιρογράφημα (“el escrito de fortuna, el destino”), v. 1198.

¹² Sobre este tema, véanse las conclusiones de mi estudio: “Novel·la bizantina en context: a propòsit de *Drosil·la i Cariclés*, novel·la comnena de Nicetes Eugenianós, s. XII”, en *Anuari de Filologia, Antiqua et Mediaevalia*, Universitat de Barcelona, Vol. 1, núm. 9, 2019.

3. *Libistro y Rodamne: voces y temas, contextos de oralidad y escritura*

La primera canción que encontramos cantada por el protagonista principal de la diégesis paleóloga de *Libistro y Rodamne*, dedicada a su amada, es presentada en un contexto de oralidad: Libistro está cantando con sus colegas en la tienda y, a su vez, llena la escena de un diálogo que se había generado a través de la correspondencia escrita entre los dos enamorados (v. 2045-2065).

En efecto, se trata de un contexto de auténtica expresión de los sentimientos de los personajes, un contexto en el cual todos los mensajes se hacen llegar por vías relacionadas con las formas mismas del discurso que los transmiten, con las formas del *lógos*. Así, las vías o medios líricos, que son las canciones y también las cartas, se hacen presentes, con una entidad muy destacable, se imponen de algún modo y en íntima relación con la voz de los personajes y, vinculado a esa voz, naturalmente el relato de sus sentimientos, hecho que sin duda nos sugiere un alto grado de complejidad literaria de entrada en la obra.

Libistro, así pues, habiendo llegado al Arguirocastro, y una vez admiradas las maravillas del entorno, las imágenes pintadas en los muros de los doce meses y de las virtudes, inicia un dialogo epistolar intenso a través de un primer mensaje que envía en una flecha, y a partir del cual, gracias a la intervención del eunuco y de las sirvientas de Rodamne, continuará la progresiva llegada de mensajes y cartas. De este modo, mientras que ella permanece en sus aposentos, él, desde las tiendas y rodeado de sus compañeros escuderos, entona su canción dedicada a su amada. La canción es la primera que el personaje canta (aunque acompañado), y se presenta en un verso heptasílabo (con rima interna vacilante), un verso distinto del de la propia diégesis, de tal modo que, también por la forma, esta composición destaca como presentada claramente en la medida y forma de una canción, muy parecida a las tradicionales, cantada por el protagonista:

“Κοράσιον ἠλιογέννητον
στρατιώτης ἀσχολεῖται·
καὶ εἰς λιβάδιν εὐνοστον
ἔναι κατουνημένος.
Μὲ τὸ φέγγος τὴν ἰσάζει
καὶ νικᾷ τον ἢ ώραία·
τὸ κάλλος της τὸν ἔποικεν
ξένον ἀπὸ τὰ ἐδικά του.
Καὶ ἔπαθεν πολλὰς ὀδύνας
ἕως νὰ ᾿βρη τὴν ώραίαν,
ἤϋρεν την καὶ ἀκόμη πάσχει
ὁ λαμπρὸς ὁ στρατιώτης.

Τὴν ἐξαίρετον τὴν κόρην
βλέπει τὴν καὶ ἀναστενάζει,
ἀνανοεῖται τὰ ἐπικράνθη
καὶ ἐκ τοῦ πόνου ὀδυνᾶται.
[Τὸν ἥλιον ἐβλέπει καὶ ἐγκαλεῖ τὰ πάσχει.]
Καὶ ὅταν λάμψη τὸ φεγγάριν
μὲ τὰ δάκρυά του τὸ λέγει
νὰ τὰ εἶπη τὴν ὡραίαν,
νὰ μὴ τυραννῆται ἀδίκως”.

“De una bella joven nacida del sol
un caballero se ha prendado;
y en un prado gustoso
esta acampado.
Con la luna la compara
y la joven la supera.
Su belleza lo precipita
al exilio, bien lejos de los suyos.
Sufrió muchos males
hasta que la encontró, a ella;
la encontró, y aún sufre,
el brillante soldado.
Ve a la joven maravillosa,
la ve y suspira,
le recuerda los sufrimientos
y es presa del dolor.
(Miró al sol entonces
y le confió su dolor).
Y cuando la luna luce
con sus lágrimas le dice
que le diga a la joven
que no lo trate injustamente”¹³.

Este canto del protagonista y sus imágenes, especialmente la de la luna, que nos conduce a un ambiente mágico, de entrada, muy propio también de una pieza de modelo popular como las δημοτικά, es una imagen muy vinculada con las imágenes de otros cantos, como veremos; en cuanto a su tema, como canto dedicado a la amada, cabe destacar

¹³ Cfr. *Libistro y Rodamne*, v. 2045-2065.

que a su vez puede resultar un canto también dedicado al joven protagonista, al tratarse de una especie de epitalamio cantado igualmente por las voces, quizás corales, de los soldados amigos de Libistro. Sea como sea, en este canto observamos, casi de manera cinematográfica, imagen a imagen, toda la peripecia pasada por el héroe que, en boca de un narrador omnisciente, que teóricamente es el coro de jóvenes soldados amigos, nos relata su historia hasta la situación presente en la historia real del relato.

Desde un punto de vista narrativo, se trata de un juego magnífico de voces y temas, ya que, además, si revisamos la escena que hace de contexto a este canto, estamos ante un canto incluido dentro de una larga escena de diálogo, como apuntábamos, que se ha generado a través de cartas enviadas y de esta misma canción, como expresión lírica de los sentimientos del protagonista, pero con un valor comunicativo y de mensaje casi simbólico en este diálogo.

Su engarce con la ficción, la delicadeza de la temática de alabanza que es aplicable, como en un espejo, tanto a Libistro como a Rodamne (integrando los roles de él y de ella), o la forma casi como de conjuro musical a la luna, son efectivamente una serie de recursos y elementos que demuestran una elaboración muy compleja de la canción presentada, una elaboración que hace superar las δημοτικά más comunes, en las que ciertamente a veces podemos encontrar diálogos directos, pero raramente indirectos a través de una forma pretendidamente cantada en la ficción.

En este caso la canción de Libistro engloba muchas voces a la vez, y las expresa literariamente y a través de la ficción misma; y, además, oralidad real en la ficción hace real la narración del joven actualizándola, y se combina, como motivo comunicativo entre los amantes, con el valor de la escritura también como mensaje. Por todas estas razones, al ser las manifestaciones orales (*monólogo, diálogo y canción*) objeto de manipulación literaria en una misma escena, nos fijaremos también más adelante en otra escena muy especial de *Libistro y Rodamne*, donde podremos encontrar precisamente dentro de la narración la combinación de este mismo motivo temático en boca de los tres personajes principales (Clitobonte, Libistro y Rodamne), ahora reunidos y generando tres tipos de cantos en correspondencia con tres tipos de efectos y voces narrativas en la novela.

Debemos añadir, no obstante, que esta canción de Libistro, aunque ha sido la primera cantada por él, no ha sido la primera canción de la diégesis: unas primeras composiciones se intuyen antes cantadas por las sirvientas de Rodamne (v. 1641-1646, v. 1846-1854), que empiezan a modelar una tendencia constante en la novela y que será, entre los personajes, desarrollada efectivamente tanto por la voz femenina como por la masculina.

Este es un hecho de algún modo casi insólito, si de entrada tenemos en cuenta los temas de ciertas composiciones líricas de la tradición: con normalidad, el tema del canto

dedicado a la amada, protagonista del canto, se desarrollaba en una sola dirección y en términos de alabanza, en un tipo de recitativo, casi como un monólogo, por parte del enamorado.

No obstante, el tratamiento del paralelismo de acciones o simetría entre los dos personajes enamorados, un recurso que ya se dejaba entrever en los modelos de la novela comnena precedente (tal y como ha sido observado por L. Garland y C. Jouanno¹⁴), parece que en el texto del *Libistro y Rodamne* llega a su punto culminante, pues, en la novela, las canciones que ellos se cantan, el uno y el otro, con ocasión de su separación o al final de su ruta, también introducen otros temas como *el amor mutuo*, haciendo alabanza el uno del otro y *en paralelo o simetría* en cuanto a tema y actuación. Tanto ella le canta al joven como él le canta a ella. Y la solución, como veremos, llegará al final del relato.

Por este motivo, y antes de avanzar más en el análisis, querríamos remarcar una característica en relación a los personajes que hasta ahora no destacaba demasiado, o al menos de manera tan clara, en la novela griega: y es que, en la novela bizantina, los personajes no son seres simples, comunes o cotidianos (como sucedía en la novela antigua). Según parece, los personajes en la novela bizantina, en conjunto y en general, demuestran ciertos rasgos distintivos, caracterológicos, de tipo excepcional, como es *el dominio del canto y de la escritura*, unos rasgos que no veíamos destacados en la novela antigua. Del mismo modo, las cualidades extraordinarias y fuera de lo común son destacables de manera idéntica en los personajes malévolos y antagonistas.¹⁵

En este sentido, las descripciones que se hacen de los personajes protagonistas y antagonistas en las novelas bizantinas adquieren un interés y una relevancia muy particular y especial en el conjunto narrativo, ya que nos muestran tanto cualidades extraordinarias

¹⁴ Destacamos especialmente los trabajos de estas dos especialistas, ya que han dirigido sus investigaciones hacia temas de tipo antropológico en la novela bizantina, tanto la novela de época comnena (quizás con más concreción Jouanno) como la paleóloga (Garland), observando las diferencias y similitudes del discurso masculino y femenino. Podemos citar el estudio más general *Byzantine Women. Varieties of Experience, AD 800-1200*, ed. Lynda Garland, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Asghgate Publishing Limited, Aldershot, 2006, y dentro de este estudio especialmente el artículo de C. Jouanno, "Women in Bizantine Novels of the Twelfth Century: an Interplay Between Norm and Fantasy", Aldershot, 2006, 141-162.

¹⁵ En *Libistro y Rodamne*, recordamos especialmente el importante rol de la bruja vieja y del rey. El capítulo de la bruja, que había ayudado en el rapto de Rodamne, y que acaba degollada y sin cabeza a manos de Libistro, aparte de las múltiples resonancias míticas evidentes, nos recuerda efectivamente al capítulo de la bruja que engaña a Calímaco con la manzana. Se intuye claramente una dependencia entre las dos novelas a partir de las presentaciones mismas de esos dos personajes secundarios antagonistas e indispensables, rey y bruja, que son los mismos en una y otra novela.

como talentos específicos que hacen superar los modelos clásicos de personajes para darles unas capacidades, sobre todo desde el punto de vista de su *lógos*, que no tenían en la novela helenística, y que sólo reencontramos quizás como un elemento narrativo característico y relevante en ciertos relatos hagiográficos, también derivados de formas de novela.¹⁶

Este elemento se relaciona en el caso de *Libistro y Rodamne* claramente con sus posibilidades de expresión amorosa y con su discurso personal, que acaba por darnos toda la información posible y necesaria a oyentes o lectores sobre esos mismos caracteres a través precisamente de esas formas del *lógos* tan destacables y que hacen de los personajes que las dominan seres realmente excepcionales.

Es decir, los personajes de las historias bizantinas ya no son solo dos modelos comunes de una aventura de enamoramiento, aventuras y reencuentros: ahora la novela bizantina consideramos que incorpora detalles y caracterizaciones que denotan una importante concreción en las actividades de estos personajes relacionadas con su *lógos*. Este hecho lo podemos observar en la presentación del rey antagonista como un probable narrador-poeta potencial con, además, múltiples intervenciones discursivas dirigidas a sus súbditos, hasta incluso en la misma entidad de los protagonistas, príncipes como Beltandro, princesas como Crisanza, que hacen gala de sus cualidades como tales haciendo uso y controlando su realidad a través de su propio *lógos* (sea cantado, escrito o narrado) y, de este modo, integran y vehiculan tanto sus extraordinarios sentimientos personales como del mismo modo los valores de su sociedad.

Queremos destacar que esta característica es muy pronunciada en las novelas paleólogas, en las que se observa cierta tendencia, distinta en las novelas comnenas precedentes, a que, además, las historias narradas puedan servir de *exemplum*, algo que quizás también nos remita a los relatos hagiográficos.

Así, el capítulo del rey y de la bruja, los personajes secundarios, en *Libistro y Rodamne* sirve de algún modo para matizar y afianzar a la vez la idea del “caballero” en

¹⁶ Es característico en estos relatos hagiográficos que los personajes sufran grandes cambios, se conviertan o pasen por procesos milagrosos, también por raptos en el caso de los personajes femeninos. Querríamos citar en este sentido, sin pretender entrar propiamente en el amplio campo de la literatura hagiográfica, el curiosísimo e interesantísimo relato anónimo de los *Hechos de Jantipa y Políxena* (trad. de Carlos Julio Martínez Arias, Ed. Rhemata, Textos Griegos, 2020), que se caracteriza por presentar unas protagonistas femeninas fuertes y poseedoras de unas capacidades discursivas muy destacadas, unas cualidades realmente extraordinarias y excepcionales respecto a su *lógos* que destacan de manera continua en el relato, normalmente en forma de monólogo, y que estas protagonistas explotan y utilizan claramente como modo de exponer sus conocimientos profundos sobre la divinidad.

Libistro, que ya no es un simple *palikari*, y tampoco un caballero del todo occidental (ni tan rudo ni tan refinado), sino un ejemplo de héroe formado, capaz de componer y cantarle efectivamente canciones a su amada, a la vez que es capaz de ser narrador, junto con su amigo Clitobonte, la tercera voz, y así relatar todas sus peripecias, incluso mejor que el propio Odiseo.

Bien es cierto que en *Libistro y Rodamne* las voces principales del relato son la de los dos amigos que, desde un punto de vista masculino hacen protagonistas de sus relatos a sus amadas; no obstante, es destacable el hecho que las intervenciones femeninas son igualmente importantes en cuanto a su *lógos* y, de este modo, vemos como Rodamne relata su desventura en el rapto y continua tomando parte del proceso iniciático de Libistro, respondiendo tanto a las cartas enviadas por escrito como también generando respuestas y reacciones a las canciones.

Siguiendo, pues, con la actividad discursivo-narrativa entre personajes: una vez reunidos con Clitobonte después de la muerte de la bruja, los tres personajes continuarán su camino, una ruta durante la cual se sucederán diversas escenas sorprendentes y especialmente relevantes en cuanto a su *lógos*; las cualidades extraordinarias de Libistro, Rodamne y Clitobonte para la expresión de sus sentimientos mediante medios líricos (es decir, aquellos medios que necesitan de una *performance* y/o una ocasión concreta o actividad de realización) se manifiestan de manera paralela o simétrica (y podría decirse que “trisimétrica”) en una fantástica escena, mientras realizan la ruta de retorno, con una serie de intercambios de canciones y, precisamente, aquellas cartas escritas y enviadas entre ellos anteriormente.

De este modo, explicándose y leyéndose en voz alta las misivas y cartas enviadas (“Ακουσε, φίλε Κλιτοβών, πιπτάκιν τοῦ Λιβίστρου/ τὸ μὲ ἔστειλεν διὰ θλίψεως τὴν εἶχεν ἀπ’ ἐμένα” vv. 4085-4086, “Escucha, amigo Clitobonte, la carta de Libistro;/ me la envió por la pena que sentía por mí”), la *performance* de los sentimientos se hace real, se reactiva y da lugar a una imagen de dobles espejos recíprocos, de paralelismo y correspondencia total a pesar de todos los impedimentos de comunicación y de las separaciones que se han ido produciendo a lo largo de la peripecia.

Llegados a un prado maravilloso (vv. 4192) y parando a descansar, se producirá la escena quizás más compleja de la novela desde el punto de vista de los procesos comunicativos y de la combinación de elementos y voces, una escena que se venía preparando ya en la lectura de cartas y canciones cantadas durante la ruta: los tres personajes harán del canto y de la voz los protagonistas de la expresión de su discurso amoroso, y así, Clitobonte, comenzará con una canción (“καταλόγιν”) que recupera y recuerda la historia de amor del amigo Libistro (y, en consecuencia, verosímelmente su propia historia

de amor), y que al mismo tiempo es “canción respuesta” a la primera pieza cantada por Libistro ante sus compañeros de tienda:

“Στρατιώτης καὶ φουδούλα
εἰς λιβάδιν κατουνεύουν·
τοὺς ἐλύπησεν ἡ ἀγάπη
καὶ τοὺς ἔθλιψεν ὁ πόθος
εἰς λιβάδιν κατουνεύουν
διὰ τὴν εὐμνοστοπίαν·
ἔχουσιν κατούναν δένδρον
καὶ λιβάδιν εὐμνοστίας.
Τὰ ἐπάσχισαν λαλοῦσιν
εἰς τὴν ἐρωτικοβρύσιν,
τὸ πῶς τοὺς ἀποχώρισεν
ἡ ἐπίβουλος ἡ τύχη,
πόσους πόνους τοὺς ἐδῶκεν
ὁ ἀποχωρισμός τους.
Βλέπουν τοῦ τόπου τὸ καλόν
καὶ χαίρονται εἰς αὐτο,
καὶ ἐλησμονοῦν τοὺς πόνους των
τοὺς ἐπάσχισαν οἱ δύο,
καὶ σκίρτοῦν τὴν ἔνωσίν τους
εἰς τὸ εὐμνοστον λιβάδιν”

“Un soldado y una doncella
en un prado hicieron parada;
los hacía sentir tristes su amor
y los afligía el deseo;
en el prado acamparon
debido a su gran belleza.
Tenían un árbol como tienda
y toda la exuberancia del prado.
Sus penas se las confiaron
en una amorosa fuente,
cómo los había separado
el tan maldito destino
cuántos lamentos les causó
su separación.
Observando la belleza del entorno

se sintieron llenos de dicha
y olvidaron las penurias
que habían pasado los dos
y es allí donde se unieron
en aquel prado maravilloso”.¹⁷

La canción de Clitobonte es sencilla, y tiene el tono de una pieza popular, como la misma canción de Libistro, y con casi los mismos elementos destacados. Pero ese tono, precisamente, creemos que proviene de unos usos constantes y particulares de las imágenes, como es el caso de la repetición de la imagen del λιβάδιν, espacio maravilloso dónde reposan los enamorados (espacio que en la canción se convierte en un *locus amoenus* o espacio idílico en el que sofocar sus sufrimientos), o bien el caso de la referencia e invocación a la luna. Podríamos pensar que se trata simplemente de elementos tradicionales recogidos por los poetas, creando así nuevas canciones populares o bien imitándolas de algún modo; pero, como veremos, por su propio desarrollo, por su influencia en la misma trama y composición narrativa de las ficciones, y por el hecho además que se repitan también en otras novelas de un modo idéntico, estas canciones, aunque parezcan ser populares, no lo son en absoluto. Su lectura atenta nos sugiere y nos hace pensar efectivamente en unos usos retóricos muy planificados, con funciones muy concretas en la narración y en la escena, que además demuestran ciertas pistas evidentes a los propios lectores u oyentes. Y es que, a continuación, la respuesta de Libistro es también una canción, aunque distinta, presentada como un “τραγώδημαν παράξενον” (“una cancioncilla extraordinaria”), algo diferente por el tono y por a quien parece ir dedicada:

“Φέγγος τοὺς ἐτσιγάρισεν ὁ πόθος εἰς τὸν κόσμον
καὶ τοὺς ἐκατεχόρτασεν πικρίας ἀναριθμήτους
ἀπὸ τὸ ἀσυστατόγνωμον τῆς ἐπιβούλου τύχης,
ἐντάμα τοὺς ἐπέτυχες, παργορήθησέ τους,
πέψε εἰς αὐτοὺς ἀκτίνας σου καὶ ἄς ἔχουν μῆνυμά σου
ὄτι ἀπεδὰ ἀπεξέβηκαν τοὺς παροπίσω χρόνους·
καὶ αὐτοὶ ὅταν ἀπεσώσουσιν πάλε εἰς τὰ γονικά τούς,
στήλην ἐσέν, φεγγάρι μου, νὰ στήσω καὶ νά ποίσω ”.

”Luna, tú que a los que el deseo consumía en este mundo
y a los que colmaba la amargura de la inconstancia
de un terrible pérfido destino
has conseguido por fin reunir, reconfórtalos,
lanza sobre ellos tus rayos y que así comprendan de tí

¹⁷ Cfr. *Libistro y Rodamne*, vv. 4205-4224.

que detrás de ellos han quedado los años desafortunados;
y cuando estos vuelvan sanos y salvos con los suyos
te haré y te construiré, luna mía, una estela en tu honor”.¹⁸

En efecto, el canto de Libistro es una invocación a la luna. Esta referencia, además, ya ha sido cantada previamente también por Libistro en los últimos versos de la primera canción en la tienda (vv. 2045-2065), a modo de oración o petición, como una influencia benévola en la amada que se espera recíproca (“Καὶ ὅταν λάμψη τὸ φεγγάρι/μὲ τὰ δάκρυά του τὸ λέγει /νὰ τὰ εἶπη τὴν ὠραίαν/νὰ μὴ τυραννῆται ἀδίκως”, vv. 2062-2065, “Y cuando brille la luna, con sus lágrimas le dice/ que avise a la más bella/que no lo trate injustamente”). En esta última canción de Libistro, la presencia de la luna es invocada también positivamente: sus rayos reconfortaran a los que ahora están reunidos y Libistro, si se cumple el final deseado, en un gesto propio de un refinado caballero occidental¹⁹, dará e impondrá honores divinos al astro.

En este caso, querríamos destacar a continuación, muy especialmente, de qué modo esta misma imagen se desarrolla en unos mismos términos y parámetros en la novela de *Calímaco y Crisórroe*.

4. La canción de Calímaco

En la novela de *Calímaco y Crisórroe* es él, Calímaco, quien en primer lugar como héroe solitario y luego como poeta “cantante”, aparece en la narración precisamente “actuando” según la acción de un verbo concreto relacionado con su forma de cantar a partir de sus penas y sufrimientos presentes: Calímaco canta y entona *un canto lleno de tristeza*, presentado como tal, “μοιρολογεῖ τραγώδημαν” (vv. 1670-1692), es decir, que “canta una

¹⁸ Cfr. Op. Cit. Supr., vv. 4228-4235.

¹⁹ A través de los ejemplos de los cantos, la figura del héroe protagonista que se va dibujando en la novela es la de un protagonista portador de una serie de valores, como la amistad con Clitobonte o gestos pronunciados como este, en los que se perfila un carácter básico lejano al del simple *akrita*, muy individualista, y que lo van acercando cada vez más a la imagen de un incipiente trovador, ya que como vemos, es a través de su lógos o discurso oral o escrito que Libistro actúa y expresa todos sus sentimientos, especialmente hacia su amada. René Bouchet, en la introducción a la traducción francesa de la obra, *Romans de chevalerie du moyen âge grec*, col. La roue à livres, Les Belles Lettres, Paris, 2007, 36-37, nos dice al respecto algo muy interesante: “Bien qu’une telle amitié entre héros ait d’illustres précédents dans l’Antiquité grecque et qu’elle doive aussi à la thématique du roman de chevalerie occidentale, elle caractérise Libistros par une humanisation de la figure du chevalier et par un déplacement de l’intérêt du narrateur, pour qui le triomphe de l’amour et de la bravoure sur les épreuves paraît avoir moins d’importance que la fidélité et la sincérité des sentiments”.

cancioncilla triste” y la entona dirigiéndola a la *Tyché* terrible, la causante principal de la separación de los amantes.

Antes, no obstante, Calímaco, una vez resucitado gracias a la manzana mágica (vv. 1407-1410), decide seguir buscando a Crisórrhoe por encima de cualquier dolor y de todo el sufrimiento, y de este modo va diciendo: “Ποῦ, κάλλος, λέγων, γυναικῶν ἐπήγες, ἀπεκρύβης;” (v. 1438) “¿Dónde te has ido, tu, la más bella de las mujeres?, ¿dónde te has escondido?”. Y continúa: “Τὸ φῶς ἐχάσα το, τὸ φέγγος ὑστερήθην/ καὶ σκοτεινόν, ὀδυνηρὸν περιπατήσω δρόμον/ μετὰ θλιμμένου λογισμοῦ καὶ σκοτεινῆς καρδίας.” (v. 1465 y sig.) “He perdido mi luz, mi luna me ha sido arrebatada; caminaré por un camino oscuro y terrible/con mi pensamiento afligido y mi corazón lleno de oscuridad”.²⁰

Así continúa hasta que, habiendo encontrado al jardinero, Calímaco decide adentrarse en el jardín y tomar el papel del ayudante en los trabajos del mismo, como aguador. Sin ser aún descubierto, entona un canto de lamento lleno de furia y de dolor ante su desventura, y lo comienza dirigiéndolo a la terrible *Tyché*: “Στήσον ἀπαρτι, Τύχη μου, πλάνησιν τὴν τοσαύτην/ στήσον τὴν κακοπάθειαν καὶ τὸν παραδαρμόν μου/ στήσον τὸ τόσον μανικόν καὶ τὸ κακόγνωμόν σου”, “Pon término final, ¡Oh! Fortuna mía, a este errar tan largo, ¡pon término a los sufrimientos y tribulaciones! ¡Para tu furia y maledicencia, tan grandes! (...)”²¹. Pero el canto irá variando de tono y fuerza a medida que avance, de manera que a continuación se irán desarrollando motivos parecidos a los que anotábamos antes, relacionados con una especie de plegaria a la luna y parecidos a algún tipo de conjuro mágico, y el canto será introducido, como decíamos, por el narrador, con una formulación y un verbo concretos: “μοιρολογεῖ τραγῶδημαν, τούτους τοὺς λόγους λέγει”, es decir, “entona una cancioncilla triste, dice estas palabras”, v. 1670:

“Σελήνη μου καλόφωτε, βλέπεις τί τυραννοῦμαι.
Καὶ γὰρ βραδύ, παρακαλῶ, πέμψον μικρὰν ἀκτῖναν
εἰς τὸ παλάτιν ἄς σεβῆ, κανεῖς μηδὲν τὴν ἴδη
τὴν Χρυσορρόην ἄς εἰπῆ τὸ συχαρίκιν τοῦτο·
“Τὸν ἀγαπᾶς εὐρέθηκεν, ἀνέστη τὸν ἐξεύρεις
καὶ σήμερον ὡς μισθαργός κηπεύει πρὸς τὴν κῆπον,
νερόν καὶ τὴν βισκίναν σου γεμίζει τὴν καθ’ ὥραν
φλόγα νὰ σβήσῃ τῆς ψυχῆς, κόρη, τῆς ἰδικῆς σου.
Ἀλλὰ τὴν δρόσον τῆς φλογὸς τῆς ἐρωτοκαμίνου
τὰ χεῖλη του τὴν γέμουσιν, τὸ σῶμάν του τὴν γέμει.
Ποῖσε, σελήνη, μηχανὴν, ποῖσε, σελήνη, πρᾶξιν.”

²⁰ Cfr. *Cal. y Cris.*, v. 1438, 1465 y sig.

²¹ Cfr. *Op. cit. supr.*, v. 1470-1472.

“Oh! ¡Luna mía de bella luz, tú ves lo que me atormenta!
Esta tarde, te lo pido, envía un pequeño rayo
al palacio, que se adentre sin que nadie lo vea
y que le lleve a Crisórroe la buena nueva:
«Aquél a quien quieres ha sido encontrado, ha resucitado
aquél que tú sabes/
y hoy como jornalero trabaja en el jardín
y trae el agua y llena ahora tu balsa a cada hora
para sofocar, doncella, la llama de tu alma.»
Pero el rocío que alivia la llama de la hoguera de amor,
sus labios lo derraman, su cuerpo lo derrama.
¡Cumple, oh, Luna, este plan, ¡cumple esta obra!”²²

De un canto que, de lamento se convierte en una poderosa invocación a la luna, y que es, a su vez, desde un punto de vista del género poético, un lamento y también una petición mágica en este caso, intuimos que no se trata de una simple intervención más en la novela; evidentemente, este no es un lamento propiamente ritual ni un *thrénos* o lamento por un difunto, o no cabe leerlo de ese modo; se trata de una “actuación” de Calímaco en toda regla, una actuación oral a partir de su monólogo, en el que intervienen diversos elementos poéticos, trágicos, mágicos, y en la que se expresa así toda la tristeza del personaje (una tristeza que se va reconvirtiendo²³), con un sentido perfectamente trabado en el hilo de la acción narrativa y una función clara como tal. Y es que se trata de una petición a la Luna que forma parte de un plan, ya que el personaje ha necesitado

²² Cfr. Op. cit. supr., vv. 1673-1692.

²³ De hecho, el canto de Calímaco acabará más adelante (vv.2044-2054), cuando se produzca el reencuentro entre los enamorados, gracias al reconocimiento a través del anillo que encontrará Crisórroe en el naranjo donde acostumbra a esperar a su amado, que ha preparado el plan. Todo el dolor se transformará en alegría, y el canto de Calímaco retomará todos los sentimientos del lamento anterior, incluidas la imagen de la Luna y Tyché, y los convertirá ahora en un canto de gozo, como una plegaria de agradecimiento por aquello que efectivamente se ha cumplido: “Τὸν ἢ πρόχθες θλιβομένον, λυπούμενον ἢ ἄλλη/ ἦδε ἡμέρα σήμερον ὀλόχαρον τὸν ἔχει./ Τὸν πᾶς ὁ κῆπος ἔκλαιεν ἐκ τὰ στενάγματά του/ βλέπει τὸν τώρα, χαίρεται, μεγάλην ἔχει τέρψιν. /Ὅπου τὸ φέγγος ἔλεγεν μετὰ πολλῶν δακρῶν/ νὰ συμπονῆ τὸν πόνον του καὶ συνεδράμη τοῦτον /τώρα του λέγει νὰ χαρῆ, νὰ λάμψη, νὰ φαιδρύνη/ καὶ προς τὴν ὀρθοδρόμησιν τῆς στράτας του νὰ τρέχη./ Ὅπου τὴν Τύχην ἔλεγεν μετὰ πολλῶν δακρῶν/ νὰ συμπαθήσῃ μερικόν τὰ θλιβερά τὰ τόσα,/ εὐχαριστεῖ τὴν σήμερον, δοξάζει, μεγαλύνει.” El que anteayer estaba afligido, y ayer entristecido/ el día de hoy para él está lleno de gozo. /Aquel que entre muchas lágrimas le decía a la luna/ que compartiera su dolor y le diera su socorro/ hoy le dice que se alegre, que brille, que luzca/ y que corra bien derecha por su camino. /Aquel que entre muchas lágrimas le decía a Fortuna/ que se compadeciera un poco de todas sus aflicciones/ hoy la exalta dándole las gracias, la venera, le hace alabanza”.

disfrazarse y esconder su identidad bajo el rol de jardinero para llevar a cabo su *performance* mágica, llena de detalles.

En efecto, si comparamos la canción de Calímaco y la de Libistro, observamos como las imágenes y los detalles concretos se repiten: Calímaco le hace un encargo claro a la luna, que es el de llevarle a Crisóroo buenas nuevas sobre su supervivencia a través de un pequeño rayo; Libistro le hacía, en su invocación a la luna, también una petición, que lanzara precisamente sus rayos para anunciar nuevos tiempos a los que se habían reencontrado por fin; en los dos casos, vemos cómo se trata de un canto positivo, en definitiva, un canto que da esperanza y pretende proteger a la amada mediante la petición al astro. Se intuye, gracias a todos estos detalles, una cierta trasposición de temas folclóricos, que tampoco dominan en absoluto ya que, en este caso, creemos que la tradición igualmente *supera* a estos motivos populares, al tener nuestros autores bizantinos un modelo clásico y una referencia imprescindible e ineludible bastante obvia; en este caso, pues, debemos referirnos expresamente a la tradición que se intuye de este canto y de su especial formulación, precisamente porque se resuelve a partir de un referente modélico contundente y conocido, a la vez que alejado de formas de género populares: el *idilio II* de Teócrito.²⁴

²⁴ En este artículo no pretendemos rastrear toda la pervivencia poética que, casi a cada momento, va surgiendo en la novela como un guiño de erudición y τέχνη absoluta por parte del autor. No obstante, la influencia de Teócrito parece ser una constante indudable en muchas de nuestras διήγησις, en la tradición comnena y ahora también en las novelas paleólogas.

En el caso del *Idilio II*, el conocido como las "Φαρμακευτρίαί", cabe recordar que se trata de la descripción de un conjuro mágico, una plegaria en la que también participa la luna. En el *idilio*, se describe un ritual llevado a cabo por una mujer, Simetas, para poder recuperar el amor de su amado Delfis, en destino incierto desde hace doce años. En este ritual, la luna es invocada mientras se desarrolla un conjuro "pseudo-mágico", dicho en voz alta, que en la antigüedad probablemente iría acompañado de objetos como la rueda mágica ("Ίύνξ, ἔλκε σὺ τῆνον ἐμόν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα", "Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa", verso formular repetido en la primera parte del *idilio* en los versos 16, 22, 27, 32, 37, hasta el 63), muy probablemente la de una hiladora o un telar, y de gestos como el de quemar cebada, laurel, hacer libaciones, deshacer la cera, etc. Así, al inicio de la pieza, Simetas le está pidiendo a su sirvienta Thestilis que le traiga el laurel y los filtros mágicos para el conjuro. A continuación, son invocadas como divinidades representativas y benefactoras Selene, Hécate y Artemis. Y a la luna se le da prioridad de nuevo con una serie de versos formularios y repeticiones formales, "φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὄθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα", "Explícame dónde se ha ido el amor, Oh! señora Luna", hasta la despedida del final, junto con la noche: "Χαίρε Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε, δ' ἄλλοι ἀστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὄπαδοί", "Salud, Luna de piel brillante, salud también a los otros astros/compañeros por la bella órbita de la Noche", v. 165-166.

Es muy interesante destacar cómo a lo largo del *Idilio II* también se perfilan y se ven avanzar los sentimientos de Simetas, tal y como de algún modo también sucede en el caso de la canción de Calímaco. En Teócrito se trata de una plegaria al amor que se ha alejado, un encantamiento que, además, formalmente, responde a unas pautas de tipo retórico como conjuro, que ya le funcionan

En este sentido, nos es difícil pensar en una canción popular simplemente inserida en la novela para tener una función meramente “representativa” dentro de la acción; el modelo poético, la forma de presentarse, y las evidencias entre las dos novelas paleólogas que las insieren en boca de los dos personajes principales generando imágenes entorno a la oralidad y a las capacidades discursivas y expresivas de estos héroes, nos hacen pensar en un recurso y en una τέχνη distinta y probablemente compartida entre autores.

Si continuamos revisando la escena final de *Libistro y Rodamne*, en la que se encuentran reunidos los tres personajes e intercambian sus canciones, parece que nos podemos plantear, de algún modo, una pista o solución a nuestras preguntas entorno a estas composiciones cantadas en la ficción narrativa.

El acto narrativo en si en toda esta novela ha tenido importancia desde el inicio de su propia presentación, de hecho, como una narración oral, la de Clitobonte a Mirtane. La suerte ha hecho a Clitobonte el compañero de viaje de Libistro, a quien cederá la palabra a continuación, de manera que desde el principio ya distinguimos una estructura de relatos encadenados (y dos partes en la novela) a través de las diferentes voces, como narradores internos, de los propios personajes.

El relato en boca de Libistro ocupa una primera parte, y trata el encuentro y la separación de Rodamne; y una segunda parte, es el relato en boca de Clitobonte de la misma historia, pero a partir de su punto de vista. Esta narración principal es interrumpida por otros relatos en muchas ocasiones, algunos de ellos breves, como por ejemplo el del envío del amigo al castillo o Arguirokastro. Es decir, que no se mantiene una estructura lineal del relato en la obra, especialmente por la capacidad de “intromisión” en esa línea de los propios relatos personales y, en este sentido, podemos decir efectivamente que las composiciones cantadas ejercen su función narrativa y se convierten en “microrrelatos” que siguen esa macroestructura de encadenamientos marcada por los propios personajes, que precisamente han ido relatando y creando ocasiones de *performances orales* de sus relatos según les interesaba, en cada caso, a partir de sus propias habilidades con el lógos.

al propio Teócrito desde un punto de vista efectista y literario, y del mismo modo, adquieren una función y un efecto parecido en la canción de Calímaco, haciendo que esa pieza, presentada como cantada dentro del relato, sea a la vez poética y con una cierta función “performativa” del propio personaje. La complejidad literaria se une al tono popular de un conjuro dicho en voz alta en Teócrito, así como también sucede en la canción de Calímaco, y sucedía en la de Libistro.

Por todos estos motivos, creemos que podríamos justificar, por una parte, la dependencia del relato de *Calímaco y Crisórore* de la novela de Libistro, y por otra, una muy importante influencia y posible fuente de imitación y pervivencia helenística de Teócrito en nuestros dos autores de διήγησεις.

Para el *Idilio II* de Teócrito, utilizamos el texto revisado de J. Alsina, traducido en la FBM, Barcelona 1961.

En este marco narrativo, la voz de Rodamne acabará destacando como narradora al lado de sus otros dos compañeros masculinos, que han ido cantando hasta ahora, en la última parte de la novela. Y su relato se insertará en la estructura combinada de historias contadas precisamente, también, a través de composiciones orales pretendidamente cantadas. Así, gracias a Clitobonte, Libistro y Rodamne ya se han reconocido y se han vuelto a reunir (vv.3964-3967), siguen su camino de retorno, como veíamos, cantando y explicándose las cartas enviadas mientras Rodamne ha estado presa. De este modo y en este punto, tal y como ella también ha hecho antes con las cartas recibidas, Rodamne empezará a leer en voz alta y a explicarles a los dos (ἄφηγῆται) precisamente aquello que ella misma ha compuesto y que lee o, también, canta o recita en voz alta (“τοὺς στίχους τοὺς ἔποικεν”):

“Στρατιῶτα μου, νά γαῖτάνιν μου, τριχαρογάιτανόν μου,
σύρριζον τὸ ἐξανέσπασαν τὰ χέρια μου ἀπ’ ἐμένα
καὶ πρὸς ἐσὲν τὸ ἀπέστειλαν νὰ ἔχης ἐνθύμησίν μου.
Καὶ ἂν θέλῃς νὰ ἴδῃς δύναμιν τὴν ἔχει τὸ γαῖτάνιν,
δῆσε το εἰς τὸ τραχήλι σου, σφικτὰ περιπλέξέ το,
καὶ αὐτὸ νὰ ἴδῃς, στρατιῶτα μου, τὸ πῶς νὰ σὲ ἐνθυμίζη
καὶ ποῖαν μου ποθοανάμνησιν νὰ ρίπτῃ εἰς λογισμὸν σου·
καὶ μὴ τὸ δῆσις ἀλλαχοῦ πούπετε εἰς ἄλλον τόπον,
διότι αὐτὸ ἔνι σύρριζον ἀπὸ τὸ ἐμὸν κεφάλιν,
τὸ νὰ δεθῆ εἰς τραχήλιν σου νὰ σὲ ποθοενθυμίζη.
Καὶ κράτει το καὶ ἀντὶ ἐμὲν ἔχε τὸ γαῖτάνιν
καὶ νόμιζε ὅτι ἐμὲν ἔχεις, στρατιῶτα, μετ’ ἐσένα.”

“Soldado mío, en una cinta he hecho un bucle de mis cabellos
que mi mano ha arrancado de raíz
y que yo te envío para que te acuerdes de mí.
Si tú quieres ver la fuerza que tiene la cinta,
anúdala a tu cuello y apriétala fuerte
y verás entonces, caballero mío, cómo ella te recordará
y cómo ella conducirá tu pensamiento en el recuerdo de nuestro amor.
Pero no la ates en ningún otro sitio
porque yo la he arrancado de mi cabeza
para que tú la ates a tu cuello.
Guarda este mechón de cabello como si se tratará de mí misma
y piensa que así me tienes, soldado, contigo”.²⁵

²⁵ Cfr. *Libistro y Rodamne*, vv. 4242-4253.

Después de comunicarle este mensaje (recitado o cantado, lleno de repeticiones y fórmulas que recuerdan a un canto popular) a Libistro, con el cual quiere avisarle que la cinta que le ha dado de su mechón de cabello se la debe anudar al cuello, Rodamne cambia de dirección en su comunicación y se dirige ahora a Clitobonte, para que este, efectivamente, escuche cómo ella misma también lee una de las cartas que le había enviado su enamorado Libistro. De este modo, exponiendo en voz alta una carta de Libistro, ella es capaz de referir y de compartir sus sentimientos más profundos, así como de confirmar los amores mutuos ante el amigo, en un juego de voces muy personal a la vez que poético, y bordando la culminación de lo que será la confesión y confirmación final de su amor.

Rodamne demuestra así, a través tanto de su canción como de las cartas escritas por él y leídas en público, en qué medida Libistro es efectivamente un caballero, y cómo ella lo considera, por encima del amigo, como el mejor amante y compañero. En este punto, podemos afirmar que el personaje de Rodante despega y destaca en carácter, en expresión, y culmina la historia de pasión sin dejar de usar sus cualidades excepcionales a través de los mismos medios expresivos y comunicativos del *lógos* que Libistro y Clitobonte.

Igualmente, cabe recordar que también en otras novelas, el personaje femenino protagonista canta, y mediante su canción describe tanto a su amado como sus propios sentimientos: no se trata de un motivo nuevo en la línea del género de la novela bizantina, si atendemos por ejemplo a los destacables e interesantísimos *cantos femeninos* que aparecen tanto en el *Digenís Akritas* como también en obras tales como la *Aquileida bizantina*.²⁶

Por otra parte, además, la autorreferencialidad a la escritura en la voz de Rodamne, mezclada con las múltiples ocasiones de canto que han generado hasta un diálogo pregunta-respuesta entre los que cantan a lo largo de esta escena a tres voces, aquí, a través del personaje de Rodamne, aumenta todo el lirismo y la complejidad poética en este punto final de la pieza; sin duda, oralidad y escritura se fusionan y se complementan sin oponerse, en una recreación del propio acto de narración, que es la novela en sí, o una reproducción de la actividad misma que ha sido principal en los dos personajes masculinos a lo largo de toda la historia, la de relatar y ser narrador frente a narrador, y en la que ahora toma partido, igualmente como voz narradora gracias a sus capacidades

²⁶ Cfr. *Digenís Akritas*, Lógos VI, v. 105-108., y *Aquileida*, vv. 1540-1546. En este sentido, observamos como la voz femenina se distingue en múltiples ocasiones en el género de las novelas bizantinas, y lo hace precisamente siguiendo los mismos tópicos de la temática popular del “elogio” a la persona amada que ya podemos reencontrar, bien dirigido a “ella”, en el propio cancionero popular de las *dimotiká* así como en el destacado papel de la “dama” de la lírica occidental de los siglos XII i XIII, o bien dirigido a “él”, si tenemos en cuenta el testimonio de las *Chansons de femme*, cantos femeninos de la lírica francesa que incluyen los cantos de alabanza al amigo (*Chansons d'ami*) y que presentan el tema del canto dedicado en el enfoque de género desde la visión femenina.

excepcionales y a sus destrezas personales, a manera de solución final y necesaria en la novela, la voz de Rodamne.

5. Conclusiones

A modo de conclusión, podemos fijarnos en primer lugar en las evidencias vistas a través de los textos expuestos: en cuanto a las características que hemos ido viendo de estas composiciones en las dos diégesis, efectivamente, hemos observado que no son canciones populares o δημοτικά, sino que solo tienen *apariencia de tales composiciones* y esto genera un gran *efecto narrativo*. Se produce una repetición de imágenes, y hay interrelación e intertextualidad entre novelas, que marcan unas dependencias claras.

En cuanto a la función narrativa de estas composiciones: es evidente que la tienen, ya que en todas ellas se ve reflejada la voz de un personaje y de las propias características, mostrando especialmente la evolución de sus sentimientos en la novela (esto sucedía del mismo modo tanto en *Libistro y Rodamne* como en *Calímaco y Crisóroa*) y, además, permiten la equiparación simétrica y en igualdad de la voz masculina y la voz femenina.

Estas composiciones cantadas o, pretendidamente cantadas, permiten *fusionar* además ciertos elementos de diferentes géneros operativos: temáticas, como la alabanza a la mujer amada, y formas antiguas, como el idilio, siguen presentes y reaparecen marcando unos estilos narrativos, y quizás, muy probablemente, unos modos de recitación.

De hecho, esto se intuye a partir de la versificación variada que presentan: así, tal y como se ha observado ya —especialmente Agapitó— la presencia de diferentes metros de estas composiciones se relaciona fundamentalmente con el hecho de que eran destinadas a la recitación ante un público culto. Así, en efecto, se pueden combinar los elementos operativos del género teatral con los propios de la narración, y dependiendo de la ocasión “social” de la que imaginamos que podría ser objeto la creación de cada novela (encargo, representación, lectura privada o pública, etc.), los autores bizantinos “jugarían” a combinar y usar más elementos de un tipo u otro, destacando quizás más, como algo más propio de la novela, precisamente esta “narrativa” de la canción insertada, las imágenes que las mismas sugieren e incluso también la cantidad, si la novela fuera a “interpretarse” de algún modo por un poeta efectivamente “cantante”, o simplemente narrador; o bien, optando por la adopción de estilos y elementos de otros géneros conocidos y sofisticados de interés narrativo (como la forma del idilio) teniendo menos en cuenta la posible *performance* oral final, en este caso, y más en cuenta una lectura erudita en voz alta o en privado.

En resumen, como novedad y originalidad, debemos destacar cómo las composiciones cantadas de las diégesis ponen en valor *la comunicación oral desde la ficción*

misma y diríamos que como *elemento metafórico* de su propia *performance* real en un teatro repleto de eruditos.

¿Cabría, no obstante, pensar estas novelas, entonces, como obras teatrales representadas en la corte simplemente a través de la *performance* oral, o quizás con algún otro elemento de tipo teatral? Tenemos constancia que las diégesis paleólogas se representaban ante un público erudito en un teatro²⁷, pero no sabemos demasiado en detalle de qué modo: si cada ocasión sería distinta, si habría más de un recitador para poner voz también a los demás personajes más allá del principal, si ejercerían de actores realmente incluyendo gestualidad aparte de recitación, o si simplemente eran novelas narradas por un poeta exclusivo, a la manera de canciones de gesta, haciendo más uso de la memoria o por el contrario dando importancia al escrito leído *in situ* y a los esquemas variables de la pieza, o si tal vez se representaban realmente dando énfasis a los elementos que podrían considerarse meramente teatrales, como los elementos escénicos, vestuarios, caracterológicos, etc... No sabemos hasta qué punto podían ser del gusto de la audiencia de la corte este tipo de elementos, pero las novelas paleólogas surgen en un contexto creativo ya no tan ligado al mecenazgo o a los encargos como sucedía en época comnena, y sus autores están en la corriente de influencias occidentales, modernas entonces, y hasta cierto punto ellos innovan con libertad, como vemos, con tendencias hacia aquello más “popular” en el ámbito de la lengua y con el trasfondo de motivos mágicos propios del cuento (que de hecho es narración oral) así como de otras tradiciones, tanto orales como escritas.

No podemos descartar, pues, tampoco, innovaciones en el plano de la representación, que serían de hecho uno de los planteamientos que supondrían, como un reto a la audiencia, obras tales como el *Libistro y Rodamne* en las que, en definitiva, el acto narrativo se impone y se actualiza mediante el mismo canto de los protagonistas de la ficción.

Por último, no sabemos hasta qué punto los elementos del género del teatro, pensando siempre en el modelo clásico y en concreto en la tragedia, se fusionaban con el género de la novela, tanto a nivel textual (ámbito más observable, especialmente a partir de la cantidad de lamentos de estilo trágico que se incluyen de casi todos los personajes), como especialmente en las *performances* de las que sí tenemos constancia.

La puesta en escena de las novelas bizantinas, especialmente las novelas paleólogas, debida a su especial relación con los elementos de oralidad que en ellas encontramos descritos y expresados, como es el caso de las canciones, y tal y como hemos querido destacar en esta aproximación, nos plantea auténticos misterios narrativos y muchos problemas sin solución por el momento; naturalmente, también nuevos e interesantísimos caminos hacia los que orientar futuras investigaciones.

²⁷ Cavallo: 2006, 345-364.

Bibliografía selecta

Fuentes primarias

Calímaco y Crisórrhoe:

Cupane, C., *Romanzi cavallereschi bizantini: Callimaco e Crisorroe, Beltandro e Crisanza, Storia di Achille, Florio e Plaziaflore, Storia di Apollonio di Tiro, Favola consolatoria sulla Cattiva e la Buona Sorte*, Col. *Classici Greci*, UTET, Turín 1995, 47-203.

Libistro y Rodamne (α):

Agapitóς, P. A., Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ροδάμνης. Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, 9, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, Ἀθήνα 2006.

Libistro y Rodamne (β):

Lendari, T., Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ροδάμνης (*Livistros and Rodamne*). *A Critical Edition of Vat. gr. 2391 with an Introduction, Commentary and Index-Glossary by Tina Lendari*. Editio princeps, Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 10, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, Ἀθήνα 2007.

Fuentes secundarias

Adrados, F. R., *Historia de la lengua griega*, Editorial Gredos, Madrid 1999.

Agapitóς, P. A., *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romance. A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros*. Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München 1991.

Agapitóς, P. A., & Ole L. Smith, *The Study of the Medieval Greek Romance, A Reassessment of Recent Work*. Col. *Opuscula Graecolatina*, 33, Ed. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 1992.

Agapitóς, P. A., “Ἡ χρονολογικὴ ἀκολουθία τῶν μυθιστορημάτων Καλλίμαχος, Βέλθανδρος καὶ Λίβιστρος,” ἐν Παναγιωτάκης, Ν. Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας- *Origini della letteratura neogreca*, *Atti del secondo Congresso Internazionale “Neogreca Medii Aevi”*, Venecia 1993, 97-134.

Agapitóς, P. A., *Ἡ ἐρωτικὴ διήγησις στά μεσαιωνικά χρόνια, Περσία-Βυζάντιο-Φραγκία*, Ἐκδόσεις Ἀγρα, Ἀθήνα 2008.

Agapitóς, P. A. & L. B. Mortensen, *Medieval Narratives between History and Fiction, From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100-1400*, Ed. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2012.

Agapitóς, P. A. “*The Court of Amorous Dominion and the Gate of Love: Rituals of Empire in a Byzantine Romance of the Thirteenth Century*,” ἐν A. Beihammer – S. Constantinou

- M. Parani (eds.), *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean. Comparative Perspectives.*, Col. Brill, Leiden-Boston 2013, 389-416.
- Beaton, R., *The Medieval Greek Romance*, Cambridge Studies in Medieval Literature, Cambridge University Press, Series Number 6, Cambridge 1989.
- Browning, R., *Medieval and Modern Greek*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 (2a ed.).
- Bouchet, R., *Romans de chevalerie du moyen âge grec*, Col. La roue à livres, Les Belles Lettres, Paris 2007.
- Cavallo, G., “Libri in scena”, en E. Jeffreys (ed.) *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London, 21-26 August 2006, Aldershot 2006, 345-364.
- Cupane, C., “Eros basileus. La figura di eros nel romanzo bizantino d’amore”, *Atti dell’Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo* 1974, vol. 33, 243-297.
- Cupane, C., “Il motivo del castello nella narrativa tardo bizantina”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 1978, Band 27, 229-268.
- Cupane, C., “In the Realm of Eros: The Late Byzantine Vernacular Romances”, *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, Leiden 2016, 95-126.
- Cupane, C., “Intercultural encounters in the Late Byzantine Vernacular Romance”, en A. J. Goldwyn – I. Nilsson (eds), *Reading the Late Byzantine Romance, A Handbook*, Cambridge University Press 2018, Cap. 3, 40-68.
- Christoforatu, C., “The Iconography of Eros and the Politics of Desire in Komnenian Byzantium”, *Enarratio* 12, 2005, 71-109.
- García Gual, C., *Calímaco y Crisóroo*, Editora Nacional, Madrid 1982.
- Garland, L., *Byzantine Women. Varieties of Experience, AD 800-1200*, Lynda Garland (ed.), Centre for Hellenic Studies, King’s College London, Asghate Publishing Limited, Aldershot 2006.
- Hinterberger, M., “How should we define vernacular literature?”, en *Unlocking the Potential of Texts: Interdisciplinary Perspectives on Medieval Greek*, Center for Research in the Arts, Social Sciences, and Humanities, University of Cambridge, 18-19 July 2006.
- Illgen, A., “Novel·la bizantina en context: a propòsit de *Drosil·la i Cariclés*, novel·la comnena de Nicetes Eugenianós, s. XII”, en *Anuari de Filologia, Antiqua et Mediaevalia*, Universitat de Barcelona, Vol. 1, núm. 9, Barcelona 2019.
- Jouanno, C., “Women in Bizantine Novels of the Twelfth Century: an Interplay Between Norm and Fantasy”, en *Byzantine Women. Varieties of Experience, AD 800-1200*, ed. Lynda Garland, Centre for Hellenic Studies, King’s College London, Asghate Publishing Limited, Aldershot 2006, 141-162.
- Politis, L., “Literature before the fall of Constantinople (eleventh to fifteenth centuries)”, *A History of Modern Greek Literature*, Cap. 1, Oxford University Press, 1975, 37.