



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Formes del Logos en la novel·la grega bizantina

Estudi narratològic de les *Διηγήσεις* bizantines de l'època Comnena (s. XII) i Paleòloga (s. XIII-XV)

Arantxa Illgen Izquierdo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Formes del *Logos* en la novel·la grega bizantina.

*Estudi narratològic de les Διηγήσεις bizantines
de l'època Comnena (s. XII) i Paleòloga (s. XIII-XV).*

Tesi doctoral

realitzada per Arantxa Illgen Izquierdo

sota la direcció del Dr. Ernest Emili Marcos Hierro

i la tutoria del Dr. Pau Gilabert Barberà

en el marc del programa de doctorat

“Cultures i Llengües del Món Antic i la seva Pervivència”

i en la línia de recerca

“Cultura grega antiga, medieval i moderna: context i transmissió”.

FACULTAT DE FILOLOGIA

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA GREGA

2015

Al Departament de Filologia Grega, amb agraïment.

“Ἔρωτα κρατᾶ δυνατὰ...”

Nena Venetzanoú, cantautora.

“ἦλθε ἦλθε χελιδὼν

καλὰς ὥρας ἀγοῦσα

καλοὺς ἐνιαυτούς

ἐπὶ γάστρα λευκὰ

ἐπὶ νῶτα μέλαινα”

Carmina popularia, s. Vè

Anuncia la primavera quan a l'illa de Rodes la canten els nens per les cases.

ÍNDEX

0. Pròleg.	.9
I. INTRODUCCIÓ.	.15
1. Introducció	
1.1. Objectius de la recerca	15
1.2. Sobre metodologia de treball. La hipòtesi	18
1.3. Estructura de la tesi	24
II. LA NOVEL·LA BIZANTINA I LA SEVA HISTÒRIA.	.27
1. Per una perspectiva històrica i sociocultural	
1.1. Cronologia i datació	27
1.2. Els precedents hel·lenístics	31
1.3. L'època dels Comnens	34
1.4. L'època dels Paleòlegs	37
2. La perspectiva literària. Per una poètica de la narrativa bizantina	
2.1. Definició de conceptes i elements teòrics	47
2.2. Etimologia: del terme <i>διήγησις</i> (<i>diègesi</i>) al <i>δράμα</i>	49
2.3. L'esquema narratiu clàssic	54
2.4. Del debat teòric modern sobre el gènere	59
III. LES NOVEL·LES. PRESENTACIÓ.	63
1. Les novel·les. Presentació	
1.1. <i>Rodante i Dosiclés</i> , de Teodor Prodrom	63
1.2. <i>Aristandre i Cal·litea</i> , de Constantí Manassés	67
1.3. <i>Drosil·la i Cariclés</i> , de Nicetes Eugenianós	70
1.4. <i>Hismine i Hismínies</i> , d'Eustaci Macrembolites	73
1.5. <i>Libistre i Rodamne</i>	81
1.6. <i>Beltandre i Crisança</i>	85
1.7. <i>Cal·límac i Crisórroe</i>	90
1.8. <i>Flòrios i Platsiaflora</i>	96
1.9. <i>Imberi i Margarona</i>	100
2.- Consideracions a l'entorn de l'autoria.	.103
3.- Del temps i de l'espai.	.106

IV. LES FORMES DEL LOGOS119

Capítol I. -EL MONÒLEG i la complexitat de les veus narratives119

- 1.1. Una veu interior 122
- 1.2. El *Geschichtenerzähler* 130
- 1.3. Les cartes i les cançons: monòlegs buscant un context?135
- 1.4. *Tò μοιρολόγιον* 137
- 1.5. Del monòleg i el gest 158
- 1.6. El monòleg d' *Aristandre i Cal·litea* 173

Capítol II. -EL DIÀLEG, o gramàtica d'una conversa.. . .179

- 2.1. Primer: del diàleg *formal* 184
- 2.2. De la *formalitat a la informalitat* del llenguatge 186
- 2.3. El diàleg d'amor 187
- 2.4. Parlem al jardí 211
- 2.5. El diàleg amb *Ἔρωσ* 232
- 2.6. La paraula secreta 246
- 2.7. Del diàleg de tema no amorós 249
- 2.8. Camins de tradició. Breu *excursus* a propòsit del jardí:
"Lo jardí d'amor" de Roís de Corella. 255

Capítol III. -Ὠδαί. LA CANÇÓ A LES NOVEL·LES.257

- 3.1. Estudis i debat crític 260
- 3.2. Mite i cant 268
- 3.3. Sobre la presència de la cançó en les novel·les 272
- 3.4. *τὰ τραγούδια*. Les cançons. 277
- 3.5. Desenvolupament i temàtica 280
 - 3.5.1. En ocasió de festa i banquet. 280
 - 3.5.2. Cantar l'estimada 285
 - 3.5.3. Pregar el cant 296
- 3.6. El cant de l'oreneta a *Drosil·la i Cariclés* 300
- 3.7. Cançó i narració a *Libistre i Rodamne* 305
- 3.8. La cançó com a forma del *logos* en la novel·la 324

Capítol IV. *Τὰ γράμματα*. EL MISSATGE ESCRIT I LES CARTES. 329

- 4.1. *Τὰ γράμματα* al jardí 332
- 4.2. *Τὰ γράμματα* al Castell 342
- 4.3. El missatge 354
- 4.4. El missatge d'amor com a carta. *Η γραφή*. 358
- 4.5. *Libistre i Rodamne*: el rol narratiu de l'intercanvi de cartes 369
- 4.6. De l'intercanvi de cartes en altres diegesis: l'exemple de l'*Aquil·leida*. 388

V.- ESQUEMES NARRATIUS.	. 401
1.-Esquema narratiu <i>Rodante i Dosiclés</i> .	
2.-Esquema narratiu <i>Aristandre i Cal·litea</i> .	
3.-Esquema narratiu <i>Drosil·la i Cariclés</i> .	
4.-Esquema narratiu <i>Hismine i Hismínies</i> .	
5.-Esquema narratiu <i>Beltandre i Crisança</i> .	
6.-Esquema narratiu <i>Cal·límac i Crisórroe</i> .	
7.-Esquema narratiu <i>Libistre i Rodamne</i> .	
8.-Esquema narratiu <i>Flòrios i Platsiaflora</i> .	
9.-Esquema narratiu <i>Imberi i Margarona</i> .	
VI.- RESULTATS	. 411
1.-Capítol I El monòleg	
2.-Capítol II. El diàleg	
3.-Capítol III Les cançons	
4.-Capítol IV El missatge escrit i les cartes	
VII.- DISCUSSIÓ	. 421
VIII.- CONCLUSIONS	. 429
1.- <i>Ἐρωτικά καὶ Ὑπποτικά</i> . El retrat de Bizanci a través de les novel·les. 429	
2.-Sobre <i>el discurs amorós</i> en les novel·les i la ficció. 438	
3.-Per un "esquema narratiu" de la novel·la bizantina. 444	
4.-Les <i>Formes del logos</i> , mirall de cada obra. 448	
5.-Epíleg. Amor és per sempre 457	
IX.- BIBLIOGRAFIA	. 467
X.- ANNEXOS	. 487
<i>Annex A. La llengua grega de les novel·les</i>	
<i>Annex B. Glossari de termes i conceptes</i>	
<i>Annex C. Traduccions</i>	
<i>Annex D. Imatges</i>	
Índex de passatges citats	. 531
Índex onomàstic	. 535
Resum	. 539

Pròleg

Sovint havia pensat en aquest moment, i em semblava que mai arribaria, i ara, ha arribat!

Vull començar escrivint sobre algunes de les motivacions i també experiències que, al llarg d'aquest temps de formació, han anat donant impuls a l'elaboració d'aquest treball de tesi, que va iniciar-se, ja, durant el darrer curs de la llicenciatura.

El fet de plantejar-me de bon començament l'estudi de la novel·la bizantina com a objectiu general per a la realització d'una investigació més profunda, que anés una mica més enllà d'una selecció i lectura de textos, no fou, en el seu moment, ni ha estat, em sembla, en el decurs del temps, una tasca sense raó o fonament. Més aviat, em sembla que puc dir que aquesta elecció, i el tema escollit, van arribar marcats precisament pel ritme mateix del desenvolupament de l'itinerari o currículum dels meus estudis en Filologia Clàssica, així com també per les diverses aportacions de cadascuna de les assignatures d'especialitat durant el primer període de la docència dels estudis del Doctorat a la Facultat de Filologia.

L'origen d'aquest treball i la idea de l'estudi, de fet, va començar a gestar-se arran de la traducció catalana versificada que vaig realitzar d'una de les novel·les gregues bizantines, "Beltandre i Crisança", com a tesina en el darrer curs de llicenciatura, i durant la primera etapa de col·laboració amb el Departament de Filologia Grega. Des d'aleshores, he centrat les línies de la meua recerca en el grec medieval i bizantí, i per a dir-ho així, no m'he n'he pogut desenganxar.

L'estada que vaig realitzar a la Universitat d'Atenes l'estiu del 2003, i la recerca duta a terme, encara que no de manera molt conscient, ni tampoc exhaustiva, a la Biblioteca d'aquesta Universitat, varen anar fent més gran l'interès per tot el que s'havia escrit, (poc, en realitat) sobre les obres tractades; al mateix temps, l'aprofundiment en aspectes de la cultura i la llengua grega que no havia tractat durant la carrera, i que estava desenvolupant alhora, in situ, de manera teòrica i pràctica, en els llocs més meravellosos de Grècia (Corint, Olímpia, Delfos, Atenes, Tessalònica), varen

anar generant una passió en mi i un gust per totes aquestes lectures, sovint considerades no obstant com a rareses literàries, que no ha canviat ni ha cessat fins ara.

De retorn, vaig iniciar aleshores els cursos del Doctorat, i durant aquell següent estiu del 2004, vaig poder tornar a gaudir d'una altra estada a Grècia que organitzà l'Institut d'Estudis Balcànics de Tessalònica, l'IMXA, i en la qual vaig millorar i ampliar molt els meus coneixements de grec modern.

El retorn i la posterior obtenció de la beca predoctoral l'any 2005 varen suposar l'impuls definitiu i fonamental per a que jo pogués continuar amb els meus estudis i pogués seguir treballant en aquesta línia de recerca de la filologia grega que tant m'agradava i m'agrada.

La vida, però, com se sol dir, dóna mil voltes, i sovint no la podem planificar. La malaltia i la pèrdua de la meua àvia Pilar el setembre de 2007 varen suposar un cop molt dur per a mi; en aquells moments vaig entendre que moltes coses canviarien en mi, i aleshores, la tasca de recerca i els estudis van quedar d'alguna manera latents, i a l'espera. Una espera que es va convertir en un buit total i fosc quan a principis del 2010 varen operar la meua mare d'una malaltia del cor molt greu i, posteriorment, li diagnosticaren un càncer.

La tasca d'escriptura d'aquest treball ha estat molt llarga, i reconec que el ritme ha estat lent. Però, en moltes ocasions, aquesta escriptura ha resultat per a mi tot un plaer i un estímul, també, de vegades, una mena de repte personal.

Crec que no és fàcil aplegar coneixements i posar-los en ordre; quan la tasca tracta amb el grec i el llatí, i les seves dificultats -també amabilitats- filològiques, em sembla que el cabàs d'energia ha de ser ben gran per a tenir-ne prou en l'empresa i així poder arribar a bon port en la seva realització.

Així doncs, m'agradaria i voldria presentar la meua recerca tant pel seu significat diacrònic com pel seu significat sincrònic, si se'm permet d'expressar-ho per mitjà d'aquesta metàfora. Diacrònic, per haver-hi arribat d'una manera que es pot valorar si es vol com a lògica, com si es tractés d'un procés evolutiu en el meu treball

personal; sincrònic, en tant que l'estudi de les anomenades Διηγήσεις (diegesis), és a dir, de les narracions gregues en vers d'època bizantina que s'han conservat fins avui, comporta tenir en compte tota una problemàtica filològica molt específica i força important, atesos tots els precedents d'aquests textos, les influències i també els particulars usos lingüístics dels seus autors.

En aquest punt, vull expressar el meu agraïment a tots aquells que m'han ajudat a fer possible la realització i també, quan més d'un cop fallaven les forces, la continuació d'aquest treball. Sou moltes les persones que, directa o indirectament, heu col·laborat en aquesta tesi. Des d'aquí, us vull agrair la vostra ajuda a tots vosaltres:

Al tutor d'aquesta tesi, el Dr. Pau Gilabert, moltes gràcies per la teva paciència, i per la dolça i estricta atenció, de tants anys; a la Dra. Montserrat Camps, moltes gràcies per haver-me iniciat i introduït en el món de la literatura bizantina, així com per la teva confiança i tot el seguiment; a la Dra. Montserrat Jufresa, moltíssimes gràcies per tota la proximitat expressada i el fet d'haver confiat en mi durant el temps de treball al Departament; al Dr. Carles Garriga, especialment, moltes gràcies perquè des dels primers cursos a la Facultat sempre has estat molt atent al que feia i has estat molt amable en totes les consultes que t'he pogut fer; perquè sempre has estat i segueixes sent tot un referent per mi a la Facultat, com també ho fou, durant tota la carrera i els cursos del Doctorat, el Dr. Carles Miralles. De tracte rigorós però molt proper i afable, del Dr. Miralles em quedarà sempre el record del seu mestratge, i de com em va atendre, de manera ben afectuosa, tan sovint, tot llegint versos de Sòfocles i comentant qüestions de traducció, amb Carles Riba a les mans. També recordaré els seus bons consells, i les amables i encoratjadores converses tot sortint dels seminaris de doctorat que impartí a la Facultat de Filosofia. Gràcies, Dr. Miralles, per l'amor a la filologia i la paraula.

A tots i cadascun dels membres del Departament de Filologia Grega, la Dra. Francesca Mestre, actual directora del Departament, la Dra. Pilar Gómez, la Dra. Maite Clavo, la Dra. Teresa Fau, la Dra. Natalia Palomar, el Dr. Xavier Riu, el Dr. Jaume Pòrtulas, tutor del DEA, i la Rosó Vilardell, per tot el que de cadascun he pogut aprendre, us dono les gràcies molt afectuosament.

Vull citar aquí també, des de l'IES. Santa Eulàlia de l'Hospitalet, a les professores Carme Llitjós, Juana Gallardo, Mercè Otero i Maite Canicio; a totes elles els vull agrair tot l'interès i l'afecte que m'han mostrat sempre, ja com ex-alumna de l'institut, així com també agraeixo a l'Eli Molet, de l'IES. Vall d'Hebron, tots els ànims i l'interès expressat. Igualment, als companys de la Facultat i doctors, Joan Silva, Joan Josep Mussarra, Maria Dasca i Raül Garriga, així com també a les meves amigues Mariona Sanmartí, Isa de Cruz, i Montse Roquet, els vull donar les gràcies per la seva amistat.

Per últim, les darreres paraules d'agraïment aquí, per tot el suport, les vull dedicar a l'Ernest i a tota la meva família, especialment al meu pare, Roberto Illgen Jimenez, i al meu germà Robert.

Encara que tot l'agraïment no cabrà en aquestes ratlles, vull donar les gràcies, ben especialment, a l'Ernest Marcos Hierro, director de la tesi i doctor en Bizantinística, en l'especialitat d'Història. Ell ha estat present en totes les fases d'elaboració d'aquest treball i, en tot moment, ha estat extremadament atent a cadascun dels petits descobriments que dia rere dia he pogut fer i han anat sorgint; de la mateixa manera, i des de les primeres classes de grec modern, l'Ernest sempre m'ha guiat i m'ha encoratjat en tot, ha estat al meu costat, i sense posar traves als meus criteris, m'ha donat consells i noves idees, tot ajudant-me en una feina que cada cop es feia més gran i també interessant. Durant les estades a Grècia, el nostre contacte diari i les seves recomanacions, van servir per a que mai em sentís desorientada i pogués aprofitar al màxim de cada experiència. D'aquesta manera, i en tot moment, puc dir que el seu estímul i la seva comprensió han estat presents i m'han aportat tota la confiança per continuar. Ell ha estat al meu costat, també, en els moments personals més difícils, i no tinc prou paraules per agrair-li-ho i dir el que això ha significat per a mi.

Per tot això, per la paciència i la dedicació; per ser alhora un amic i un director meravellós, per les hores robades i per aquest dolç i gran somni al teu costat, Ernest, et vull donar les gràcies amb tot el meu cor.

El meu agraïment a la família i en especial al meu pare tampoc es pot encabir tot en aquestes poques ratlles: per damunt de tot, i des de la discreció i la constància, ell sempre m'ha sabut guiar, i m'ha ensenyat, des del cor, el respecte pel treball i la cultura. Catedràtic d'Ensenyament Secundari des del 2009, en l'especialitat d'Educació Física, ell m'ha ensenyat a valorar cada gest i cadascun dels meus esforços (no només físics!), a estimar la vida com ens és donada, i a ser fidel sempre a mi mateixa. Ell, com la meua mare, Carme Izquierdo Alcaide, sempre m'han encoratjat i han estat al meu costat. Tots dos, sempre, sense més expectatives i amb total entusiasme, amb paciència i, per damunt de tot, molt d'amor i alegria, han donat suport sempre a tots els meus projectes personals; i és gràcies a la seva motivació i a la seva comprensió, que crec que aquest treball ha estat possible de realitzar. De la mateixa manera, puc dir que tinc la sort del millor germà, a qui li dono les mil gràcies pels ànims i pel coratge, per ser com és i per ser-hi, també, a la seva manera, quan més l'he necessitat, i per fer-me costat en aquest projecte personal.

La tesi, en tant que representa per mi el final i la culminació d'una etapa i dels estudis, voldria no obstant que fos com un petit obsequi, o com un regal dedicat i, al mateix temps, ben ple de coses positives, a qui sé que des del cel m'esguarda i em cuida.

De vegades, crec que succeeix que quan creus que ho has rebut tot, aquest tot no és res comparat amb la vida.

Per tu i per tot, mama. T'estimo i sempre t'estimaré.

Amb tot això, i en relació especialment al món de meravella que les novel·les d'aquesta recerca ens deixen entreveure, ben subtilment, desitjaria tan sols haver aconseguit encendre una petita llum de claror o un estel, potser nou, en l'immens i preciós firmament de la literatura dels grecs; aquesta, la dels temps de Bizanci, temps històricament complexos, tal volta obscurs, però plens de miratges i de misteris, plens de bel·leses per descobrir.

Moltes gràcies a tots.

Barcelona, estiu de 2015.

I. INTRODUCCIÓ GENERAL

1.- Introducció

1.1.Objectius de la recerca

El món bizantí és un món complex, i en començar a estudiar-lo hom tendeix a tenir la sensació incerta que s'està endinsant en un bosc ben atapeït d'arbustos, ple de punxes i espines amenaçadores, com els mateixos autors que nodriren el període de l'esplendor i la decadència de l'anomenat també Imperi romà d'Orient, l'inici del qual tradicionalment s'assimila a la creació de la seva capital, Constantinoble, l'any 330, i se li dóna fi a partir de la caiguda de la ciutat en mans dels turcs otomans, el 1453.

Bizanci com a societat i Bizanci com a imperi són entitats indissolubles, i si és prou complex establir els límits cronològics d'un imperi, de la mateixa manera és difícil estudiar-ne totes les ramificacions i expressions del seu desenvolupament cultural; encara més, en tractar-se d'una època en la qual els grecs s'anomenaren a si mateixos "romans", en un ambient cristià influït per Orient i Occident, que tanmateix no deixà de tenir mai present tot el llegat del seu passat grecoromà.

Aquesta recerca, però, s'ha centrat en l'estudi de prop d'un conjunt d'obres literàries gestades en aquest context, concretament entre els segles XII i XIV. Aquestes obres han estat anomenades modernament pels seus editors del segle XIX i XX de diferents maneres; se les considera narracions, versemblantment, però han estat tractades amb diverses denominacions: ἀφήγησις, μυθιστόρημα, διήγησις.

Emmanuel Kriaràs, un dels editors més rellevants, el 1955 va anomenar "novel·les bizantines de cavalleries" (βυζαντινά ιπποτικά μυθιστορήματα) el conjunt de les novel·les paleòlogues, molt probablement ateses totes les semblances d'aquestes novel·les amb les escrites a l'Europa occidental, particularment les obres escrites en francès. Naturalment, aquests fets i totes

aquestes influències no poden dissociar-se de tot el context històric, especialment perquè a partir del s. XIII i de fets com l'adveniment de la Quarta Croada, la presa de Constantinoble, o la instal·lació sobre territori bizantí de llatins, francs i pobles itàlics-venecians, el poble grec pateix transformacions i es veu sotragat de manera inevitable culturalment; es tracta d'un període especialment turbulent per a la població grega.

Tanmateix, potser es fa difícil o no estem prou acostumats a estudiar la literatura sense poder-la dissociar del seu context històric, com és el cas de les novel·les bizantines. Aquesta és una visió que els darrers estudis sobre les novel·les, especialment els punts de vista de teòrics com l'especialista Panagiotis A. Agapitós, potser seguint la tradició dels seus primers editors, han anat defensant fins al moment. En aquest sentit, és evident que tota recerca sobre textos que varen gestar-se en un ambient d'un gran intercanvi entre pobles diversos, generat pels mateixos conflictes històrics, no pot alliberar-se, per dir-ho així, d'una constant atenció als fets socioculturals, i alhora, a les fonts i al llegat de la tradició del passat.

Tanmateix, pocs han estat els enfocaments que hagin fet l'intent d'esclarir els termes de conjunt d'aquestes narracions, les seves característiques principals, sense allunyar-ne alhora el context que les va generar. I especialment, el context lingüístic.

Els grecs bizantins, malgrat la constant amenaça d'altres pobles, segueixen parlant grec. Potser pot semblar una paradoxa, o vet aquí que aquesta és la gran paradoxa del període en el qual estan escrites aquestes obres. El món bizantí s'expressa en llengua grega, malgrat les incursions de cultures i pobles occidentals, i en moltes ocasions malda per conservar formes antigues que han esdevingut models, tant de l'antiga Grècia com de l'antiga Roma, en molts àmbits de la vida: en la política, en la transmissió de la cultura, en l'educació.

Des del punt de vista lingüístic, és evident que no tenim la mostra d'equilibri i harmonia clàssiques del grec antic: el grec que es parlava no podia romandre pur, i en les formes escrites es fa palès el grau d'incorporació de totes les noves influències lingüístiques.

En aquest context, l'objectiu principal d'aquesta recerca ha estat l'estudi sistemàtic i des d'un enfocament *lingüístic i narratiu o narratològic*, com veurem, d'unes obres que, al llarg del temps, han patit tanmateix una manca d'interès considerable per part dels estudiosos i tot un seguit de menyspreus en relació a la seva qualitat literària en ésser considerades principalment híbrids francohel·lènics o obres inclassificables. Greus prejudicis lingüístics i un feble interès literari les han desacreditat i relegat a un segon pla, alhora que la tradició no ha ajudat, dividida sobre la qüestió de la seva pertinença al món grec o occidental.

Per aquest motiu, creiem que cal treure de l'isolament aquestes novel·les, tot començant a llegir-les des d'una perspectiva de conjunt, comparatista i des dels aspectes narratològics, a més de fer-les accessibles al públic per mitjà de la traducció.

D'aquesta manera, i tot llegint-les com a una contribució grega original entre les múltiples ramificacions que desenvolupa la literatura de ficció a l'edat mitjana, creiem que podem omplir un buit encara existent en les línies d'investigació de la matèria.

1.2-Sobre metodologia de treball. La hipòtesi:

El present estudi s'ha volgut centrar i es desenvolupa entre els límits d'un significat concret, el que pot suggerir un adjectiu com narratològic o, senzillament, d'allò relatiu a *la narració*, és a dir, d'allò teoritzable, conceptualment, a partir de la base d'un recull de narracions i relats: un estudi, per tant, que presenta en un primer pla la particular manera en que, en l'època escollida, podia arribar a desenvolupar-se allò que anomenaríem "la ficció", tenint en la novel·la el seu exponent principal.

Per abordar aquest tema, han anat sorgint d'entrada moltes idees, però, la lectura de les "diegesis" (recordem que aquest és, de fet, un terme d'origen platònic) ha anat limitant-les i enfocant entorn d'una intuïció principal la orientació d'aquest estudi com un apropament i un intent, si més no, d'aportació, a allò que ens diuen aquestes novel·les en concret sobre les formes lingüístiques, això és: *les formes del discurs i la representació de la paraula*, si es vol com a motiu, *en la narrativa a Bizanci*.

Una intuïció principal, doncs, que s'ha començat a desenvolupar a partir d'un terme en concret, el terme *logos*; intuïció formulada al seu torn al voltant de (o gràcies a) les diverses maneres que té aquest *logos* de fer-se present en les narracions i als seus diversos usos poètics en els textos: és a dir, aquelles formes d'expressió o expressions que, potser més subtilment o de manera del tot evident, comporten i aporten un sentit a la trama i van configurant tot un ritme narratiu entorn del fet mateix del llenguatge i de les imatges que alhora crea.

Partint de la intuïció o de la idea principal que la paraula *té un valor* en aquestes novel·les, segurament, no només comunicatiu –o merament comunicatiu- sinó, com diem, literari (o si es vol, simbòlicoliterari), aquesta recerca tracta d'observar com la paraula en les novel·les, el *logos*, és creadora i alhora *motiu* en la ficció.

La hipòtesi d'aquesta recerca, per tant, sorgeix dels mateixos textos en tractar fonamentalment les diverses *formes* de la paraula i les seves corresponents funcions narratives en les novel·les. El títol de la tesi vol indicar així les bases d'aquesta hipòtesi a desenvolupar, i alhora també, pot entendre's com un procediment de treball mateix sobre els textos narratius, en tant que tota forma, implica efectivament una funció específica.

Formes i funcions, formes i motius; formes que pels motius que desenvolupen ens aboquen a examinar tota la tradició antiga, especialment la dels models clàssics de la novel·la hel·lenística precedent.

En les novel·les, principalment veiem com la paraula fa la ficció i alhora és present en aquesta mateixa en totes les seves vessants, en totes les seves formes: oral, escrita, pública, privada i, en aquest sentit, genera el seu lligam amb el significat que ens transmet com a veritable *signe*: a partir, doncs, de certes evidències lingüístico-poètiques, hom pretén fer palès i destacar el rol fonamental d'aquestes *formes del Logos* com a base i xarxa que construeix les novel·les.

L'afany d'establir uns límits en l'abast del compendi d'informacions que ens aporten el conjunt de les novel·les ens duu a ressaltar aquestes formes, i a intentar evidenciar el fet que les novel·les conformen versemblantment la seva xarxa estructural narrativa entorn de la mateixa problemàtica del llenguatge.

Així, intentem fer una aproximació d'anàlisi no només comparativa (el primer pas) o des del punt de vista de la proposta estructural d'anàlisi de les parts, relació entre les parts, etc, sinó des del punt de vista essencialment de *la narratologia i la teoria del llenguatge*.

En aquest sentit, ens cal dir que no podem obviar algunes lectures de base prèvies sobre els temes, tot i que hem intentat que al llarg de tot el treball fossin els textos els que parlessin per si sols, i que aquestes lectures no formessin expressa part teòrica del treball, sinó que simplement inspiressin i orientessin algunes vies d'anàlisi: fonamentalment, per a la narratologia, citem

el teòric de la literatura E. Sullà, i també la revisió de l'obra fonamental de G. Genette; també hem consultat, en ocasions, el corpus d'idees filosòfiques sobre el llenguatge de Habermas, per a algunes qüestions sobre el fet comunicatiu i els elements del llenguatge implicats en l'acte de comunicació. Hem deixat potser de banda un anàlisi més modern des de la perspectiva més directa de la filosofia del llenguatge (Austin, Searle), per tal de no complicar un estudi que pretén fixar-se en la naturalesa mateixa del conjunt de textos analitzats; tot i així, algunes idees d'aquests teòrics del llenguatge és possible que hagin quedat plasmades o es vegin reflectides en els nostres plantejaments de base.

És a dir, fonamentalment ens movem en el terreny del que suposa que ens preguntem (o, millor dit, de la pregunta en sí mateixa) *sobre el logos en el gènere i sobre el seu discurs*, un discurs que embolcalla la resta de discursos en les obres –com poden ser el narratiu pròpiament o el descriptiu–, però que es presenta de *formes* ben diferents en cadascuna d'aquestes, tot fent de vegades molt subtil la frontera diferencial entre un tipus de discurs i un altre.

Aquest fet, en part, es pot dir que d'alguna manera depèn o té lloc atès que la varietat de registres lingüístics i de formes del llenguatge que presenten les novel·les és molt gran, tan gran com pot ser la quantitat de temes que entorn de cada història es generen. Les temàtiques, alhora, en aquestes narracions fan variar els tipus de discurs: els temes sobre els quals els personatges parlen, al·ludeixen, insinuen, van atenent, certament, a una certa cohesió i/o coherència comunicativa¹, però en la novel·la es produeix un fenomen, per dir-ho d'alguna manera, “d'alta tensió” discursiva pel qual, en alguns casos, les pròpies temàtiques fan tremolar els paràmetres formals “esperables” dels discursos, tot fent realment difícil la sistematització en ordre lògic o l'anàlisi exhaustiva dels

¹ Quant al tractament teòric de les temàtiques en concret, hom pot consultar Cristina Naupert, “Fundamentos del análisis tematólogo. Un intento de sistematización y clasificación” dins Naupert (2001: 123 i ss).

elements discursius com a tals dins la narració així com de la seva adequació a la circumstància comunicativa.

En tant que comptem, a més a més i en tot moment, d'una certa elevació retòrica i d'uns plantejaments que ens remetent molt sovint a formes antigues, la tasca entorn de la pregunta sobre *com és dit o com es diu* cada cosa en les novel·les no es presenta naïf, ni es limita, per tant, solament al fets descriptius observables en cada trama, sinó que inevitablement es presenta com un treball o proposta d'hipòtesi entorn al fet del llenguatge mateix (i en conseqüència, també del pensament), les seves limitacions, el seu abast, les imatges que crea, les imatges que ens dóna la llengua grega en un moment força productiu del seu desenvolupament i de la seva història -sense deixar, en aquest sentit, per tant, de tenir en compte l'objectiu més genèric d'estudiar i comprendre millor totes les característiques d'aquest gènere de la ficció grega així com del marc social en el qual es va crear.

Així, és possible observar de ben a prop un exemple, perquè és el tema primordial i principal: *l'amor*; en les novel·les, caldrà descriure'l precisament per tal i *com s'expressa el seu logos* en les històries narrades del corpus, en cadascun dels contextos argumentals i en relació amb els seus personatges, i així podrem trobar un camí per tal d'esbrinar què hi ha de literari- de clàssic, de modern- i què hi ha també de sociològic en les obres.

Metodològicament, cal dir que aquest treball està basat sobretot en l'estudi intern dels textos, però d'aquest enfocament en parteix, inevitablement, l'observació de la tradició i la seva recepció.

La tesi es desenvolupa a partir de la distinció fonamental entre diverses *formes d'expressió* del *logos*, i analitzo les seves *funcions narratives* a partir de l'observació d'usos concrets, de manera que es pot dir que centro tota l'anàlisi en les diverses formes i funcions de la paraula.

Pel que fa a l'anàlisi de les formes, tinc en compte les diferents maneres com els personatges s'expressen, formes orals i escrites, i allò que d'entrada

cadascuna d'elles suposa com a canals comunicatius: *el monòleg, el diàleg, i el cant, d'una banda; de l'altra, les inscripcions i les cartes.*

Pel que fa a l'anàlisi de les funcions, en tant que tota forma implica una funció, com dèiem, i un ús concret, em fixo en els factors que van lligats de manera indissoluble a les situacions o circumstàncies comunicatives –com pot ser l'entorn de comunicació o el tema del qual es parla-, tota una sèrie de factors relacionats segurament amb allò que modernament anomenem “adequació” lingüística en relació a l'ús de la llengua, factors que suposen uns determinats registres d'expressió i un lèxic específic, que van concretant com és la ficció, i per mitjà dels quals podem arribar a copsar, en definitiva, l'entitat mateixa de la novel·la com a gènere.

Concretament, ens fixem especialment en el seguit d'imatges i representacions característiques i recurrents que ens aporta la ficció i en les quals hi podem resseguir tant el “fet -forma i funció- oral” com el “fet escrit” : protagonistes que fan de poetes cantaires, tota mena de precis i de laments, inscripcions a jardins i castells meravellosos, enviament de cartes, etc; tot un seguit de *representacions de la paraula* que difícilment passen desapercebudes a qui s'acosta a aquestes obres, que en cada cas prenen com a base un nivell d'expressió que pot anar de més culte a més col·loquial, i que resulten de gran importància per la seva funció narrativa.

De la mateixa manera, tampoc poden ni han pogut ser obviats per la funció evident en les narracions uns altres aspectes comunicatius essencials, però no pròpiament verbals, que es fan palesos precisament en *la gestualitat* de la major part dels personatges. Evidentment, el gest en sí mateix és una forma d'expressió, però en aquest anàlisi l'interessant ha de ser precisament observar el gest pel seu ús concret entre les diverses funcions narratives que genera en la novel·la bizantina.

Amb tot això, el darrer dels desitjos és i ha estat sempre al llarg de la tasca d'ordenació i d'anàlisi dels textos, que aquesta feina no es convertís en un

enfilall de temes esparsos i inconnexos que, senzillament i alhora, en dificultessin la seva lectura.

Per aquest motiu, i atès que es tracta d'un treball fonamentalment, doncs, de caire literari, el treball està dividit en diferents blocs o apartats, en funció del desenvolupament de la hipòtesi primera: tota la informació s'ha volgut estructurar mitjançant aquesta organització bàsica donant peu, així, a la formulació de noves petites hipòtesis en l'ordre establert d'un índex, un índex creat sempre a partir dels textos (i no pas "ad hoc") com a sistema d'organització i com a base per a la correcta comprensió de tota la matèria (i la quantitat de "material") que les novel·les d'època bizantina ens aporten.

Per acabar, i entorn mateix de la idea fonamental en la qual hem basat tota la recerca, la idea que els principals protagonistes són els textos, i que l'anàlisi l'hem orientat, configurat i extret sempre d'ells mateixos, voldríem aportar un breu text de Carles Miralles que ens sembla que descriu, amb encert i bellesa, el que, probablement, significa, una metodologia de l'estudi dels textos:

"Le texte étant aussi un objet -verbal, oral ou écrit- adressé à un destinataire, qui certes les capture au moment de la lecture, mais qui est forcément situé dans le temps externe et postérieur, ne devrait-il pas y avoir, comme dans le cas du temps interne aux textes-où évidemment l'homme est toujours le protagoniste-, un cérémonial du siège et une stratégie de la recherche, du voyage et de l'accès?" ²

² Carles Miralles, "Le temps des textes" dins Darbo-Peschanski, C. (2000), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, CNRS Éditions, Paris, 429-446.

1.3. Estructura de la tesi

L'organització de l'índex per capítols i la ordenació d'ítems segons el tema tractat a cada capítol ha estat principalment el fil conductor per a configurar l'estructura de la tesi. Aquesta estructura ha anat sorgint a partir del material dels textos, la naturalesa dels quals implica, en el desenvolupament lògic de l'anàlisi dut a terme, que no tots els capítols tinguin la mateixa extensió ni segueixin el mateix esquema. Aquesta estructura des del punt de vista global, per tant, no és absolutament perfecta ni completament equilibrada, sinó que s'ajusta precisament a les possibilitats que ens donen els textos per a l'anàlisi narratològica proposada.

Quatre són les Formes del *Logos*, i el capítol quart les vol desenvolupar una a una, un cop contextualitzada, en els capítols anteriors, la matèria principal: tractem de perfilar la perspectiva històrica d'aquestes novel·les, tot situant-nos en el món de Bizanci entre els segles XII i XIV; fem un repàs dels models i possibles precedents hel·lenístics que al llarg de l'anàlisi seran ben presents; a continuació, en fixar-nos en la perspectiva literària, aportem algunes dades sobre les diverses maneres com l'antiguitat ha intentat donar un nom a aquest tipus de relats, revisem els esquemes de base per a la ficció narrativa i prenem en consideració algunes de les tendències que la crítica ha adoptat alhora de revisar aquest corpus de novel·les. A continuació, i un cop presentades les novel·les, es prenen en consideració els aspectes narratius més essencials: la figura de l'autor en el context bizantí, el temps i l'espai narratiu, i els resums argumentals de les obres.

Com dèiem, el problema del llenguatge en aquestes novel·les té una importància principal, i es veu encara multiplicat per la qüestió d'uns certs usos literaris concrets, d'un "metallenguatge" (el *Logos*) en l'expressió mateixa de la ficció i el seu tema principal, l'amor. N'analitzem, doncs, al llarg de la tesi, els

usos concrets (usos del *Logos*), tot deixant parlar els textos per si mateixos, com a mostra d'aquesta mateixa problemàtica.

Després del repàs de les quatre formes del *Logos*, s'ha volgut incloure el desenvolupament d'un esquema narratiu, únic per a cada obra, tot seguint l'anàlisi establert de les formes del *logos* i segons cada resum argumental.

Per acabar, l'estudi inclou els resultats de cada capítol i un resum global amb punts de discussió que ens condueix, segons reclama la mateixa anàlisi, al desenvolupament final de les conclusions.

II. LA NOVEL·LA BIZANTINA I LA SEVA HISTÒRIA

1. Per a una perspectiva històrica i sociocultural de la novel·la bizantina.

1.1. Cronologia i datació

Els textos objecte d'aquest estudi els podem ordenar en dos blocs: d'una banda, les obres d'autor que es conserven de l'anomenada *època Comnena* o *de la cort dels Comnens*, al s. XII, i de l'altra, les obres que es conserven de l'anomenada *època dels Paleòlegs* o *paleòloga*, al s. XIV.

.Primer bloc. *Època de la cort dels Comnens*:

Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés* (dodecasíl·labs), Nicetas Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés* (dodecasíl·labs), Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea* (decapentasíl·labs), Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies* (en prosa).

.Segon bloc. *Època dels Paleòlegs*:

Libistre i Rodamne, Beltandre i Crisança, Cal·límac i Crisórroe, Flòrios i Platziaflora, Imberi i Margarona.¹

¹ Totes les novel·les paleòlogues són en vers decapentasíl·lab i registre lingüístic no classicitzant. Pel que fa a les dues darreres obres, són considerades fonamentalment versions gregues de textos occidentals i tenim els seus models corresponents: un cantar toscà en octava rima "Florio e Biancofiore", i un relat francès en prosa, "Pierre de Provence et la belle Maguelone".

En aquest segon bloc de les novel·les paleòlogues també se solen incloure els textos de *L'aquil·leida*, *el Poema de Belisari*, *La Il·líada bizantina* o *La guerra de Troia*, així com la diègesi de *Semíramis i Alexandre*, obres que no obstant són més tardanes, probablement del s. XV, i es

Aquests dos grups de novel·les que hom troba en la literatura grega de l'edat mitjana es distingeixen per la seva llengua, temàtica i època de composició, per bé que també es faci palesa la presència d'elements de continuïtat entre un grup i altre.

Cronològicament, cal situar-se entre el 1100 i el 1500 aproximadament, al llarg d'un període de temps d'uns quatre-cents anys. El terme *post quem* per tal de poder distingir entre una etapa i l'altra podria fixar-se, teòricament, en el 1204, moment de la presa de Constantinoble, fins el 1261, data en la qual l'emperador exiliat Miquel VIII Paleòleg recuperà de les mans dels croats la ciutat.

La qüestió, però, de la ubicació del conjunt de novel·les en un marc espai temporal concret és complexa, i cal tenir presents factors de tota mena, que no només depenen de la pròpia tradició textual.

L'estudi de Panagiotis A. Agapitós, "Η Ερωτική διήγηση στα μεσαιωνικά χρόνια" (2008), és potser el més clar en aquest sentit: Agapitós aporta una datació de les novel·les generalista però molt vàlida. En la seva exposició, tot atenent a factors de tipus literari, posa en comparació les diegesis, també cronològicament, amb tota la resta de *mithistorimata* que s'estan gestant en la mateixa època a França i l'Anglaterra Normanda, i amb les del món persa i àrab. L'esquema de datació que proposa Agapitós per a Bizanci entre el segle XII i el XV, que suposa també alhora un intent de classificació tipològica i una proposta d'identificació d'origen geogràfic, aproximadament és el següent:

Novel·les eròtiques dels Comnens:

- 1 Eustaci (o Eumaci) Macrembolites, *Hismine i Hismínies*: [aprox. 1130-1135: Constantinoble].

distingeixen de les precedents sobretot per una adaptació al gust dels temps de les intrigues amoroses i dels aspectes mitològics.

- 2 Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*: [aprox. 1130-1135: Constantinoble].
- 3 Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*: [aprox. 1135-1140: Constantinoble].
- 4 Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·lítea*: [aprox. 1140-1145: Constantinoble]

Una cronografia poètica dels Comnens:

- 5 *Constantí Manassés, *Synopsis Chronikí*: [aprox. 1140-1145: Constantinoble]

Una novel·la heròica (perduda) dels Comnens

- 6 *Digenís Akritis*: versió de Grottaferrata [segle 13: Constantinoble]
- 7 *Digenís Akritis*: versió de l'Escorial [inícis del segle 15: Creta ?]

Diegesis eròtiques dels Lascàrides i dels Paleòlegs

- 8 *Libistre i Rodamne* [mitjans del segle 13: Nicea]
- 9 *Beltandre i Crisança* [finals del segle 13: Constantinoble]
- 10 *Cal·límac i Crisórroe* [inícis del segle 14: Constantinoble]
- 11 *L'Aquil·leida* [mitjans del segle 14: Constantinoble]
- 12 **La Il·líada Bizantina* [segona meitat del segle 14: Constantinoble(?)]
- 13 *Flòrios i Platziàflora* [segona meitat del segle 14: Creta (?)]
- 14 **Semíramis i Alexandre* [primera meitat del segle 15: Tràcia]
- 15 *Imberi i Margarona* [mitjans del segle 15: Peloponès]²

² Agapitós, (2008).

*Aquestes són obres de datació més incerta i més tardanes. Per aquest motiu, només les citem sense aprofundir en l'anàlisi. Pel que fa a la cronografia de Manassés, Agapitós l'assenyala per la seva importància com una obra especial en la seva composició, com a relat escrit per Manassés per a l'emperadriu Irene Duquena explicant fets històrics fins a l'ascens d'Aleix I

Al llarg de tot aquest període cal tenir presents una altra sèrie de factors, si atenem principalment al fet que l'entorn cultural i lingüístic dels grecs en aquestes èpoques fou molt divers i variat: la llengua parlada era fonamentalment el grec, que coexistia amb el llatí que feien servir escriptors i traductors de la cort, així com amb les llengües romàniques; en el context occidental, es dedicaven tant a traduir el passat llatí com a donar fruit a les grans obres en vernacle, per exemple, de Chrétien de Troyes. I s'han d'afegir les influències dels pobles àrabs i turcs, també dels pobles eslaus, que foren ben presents en el territori de l'imperi Bizantí.

Així doncs, els grecs bizantins veieren com el seu entorn cultural de manera progressiva es transformava i al mateix temps s'enriquia de noves formes occidentals que, en l'aspecte lingüístic i literari, s'expressaren en un tipus d'obres que recorrien principalment a una llengua sempre homogènia, però plena de peculiaritats lingüístiques, propera però tampoc reductible o comparable directament amb la llengua parlada; en part, la llengua de les novel·les paleòlogues més tardanes es tracta d'una llengua semblant a la classicitzant de les novel·les Comnenes del primer període (escrites en un ambient de cort i destinades a un públic lletrat), però plena d'"infiltracions" i préstecs, per a dir-ho així, de tipus popular, sense arribar a ser del tot la llengua parlada. D'aquí, però, que s'hagi parlat de les novel·les escrites en llengua "vulgar", tot fent servir un adjectiu que no acaba d'adequar-se de manera totalment satisfactòria, a la complexitat de la realitat lingüística de Bizanci.

En aquest marc lingüístic complex, doncs, el testimoni d'aquestes obres ens obre les portes a la observació de certs usos molt peculiars i especials de la llengua grega, usos que també ens donen una pista sobre la significació poètica mateixa de totes aquestes obres.

Comnè al tron el 1081, però amb la peculiaritat de ser escrita en vers decapentasil·lab i amb els esquemes literaris de la novel·la eròtica, sense ser-ne una d'elles.

És el cas principal del mot Λόγος (*Logos*, “paraula, discurs, paraula en un discurs”), que sense oposar-se al terme *diègesi* (“narració”) observem de primer com ens acosta més al significat d’un relat versemblantment escrit però amb la possibilitat d’esdevenir i de ser presentat com a “relatat” oralment (i en conseqüència, també escoltat) sense arribar, però, a ser del tot allò que identifiquem normalment com un cant (o composició per a música i/o veu). Aquest fet fa també probable alhora l’existència d’un “públic” versemblant per a totes elles, un públic potencialment lector i alhora oient d’aquestes novel·les.

1.1 Els precedents hel·lenístics

En aquest context cultural, però, els grecs segueixen estudiant i tenint present el “cànon” dels models antics.

Per aquest motiu, en tractar la novel·la bizantina, cal tenir en compte especialment els que podrien ser anomenats els seus *precedents*, és a dir, tot els materials anteriors diacrònicament que poden ser considerats susceptibles d’haver influenciat –en termes generals– les novel·les bizantines d’entre els segles XII i XIV.

Començant per l’època hel·lenística, destaquen en primer lloc els precedents de la *novel·la*; en segon lloc, els *contes milesis* (*Milesiakà*) d’Arístides de Milet.

Cal començar pels models de la novel·la antiga (s. I-III d. C) escrita en prosa àtica, les novel·les d’amor i d’aventures, ficció hel·lenística per excel·lència.

Hom afirma que la novel·la fou l’últim dels gèneres literaris grecs que van aparèixer; sabem que foren un producte tardà, que anava destinada a un públic molt divers, i que principalment el seu objectiu era el d’entretenir i aconseguir una certa evasió de la vida quotidiana, en una època, la de la

Segona Sofística, en la que la literatura reclama uns altres punts de vista més crítics i potser no tan plens de l'esplendor i la puresa antiga, en un ambient llibresc que posa la oratòria i la retòrica en primer pla, i que en ocasions ha estat qualificat amb l'adjectiu "decadent".

En aquest context s'originaren les obres anomenades i catalogades per la crítica com a *novel·les d'amor i d'aventures* hel·lenístiques per raó dels elements fonamentals bàsics que les caracteritzen.

Aquestes foren les obres de:

Caritó d'Afrodísies, Quéreas i Calíroe; d'Aquil·les Taci, Leucipe i Clitofont; Longus, Dafnis i Cloe; Heliodor d'Èmesa, Les etiòpiques (Teàgenes i Cariclea); i Xenofont d'Efès, Les efesíaques (Habròcomes i Àntia).

Aquest conjunt d'obres foren model i preludi del què s'esdevindrà a Bizanci, sobretot, pel que fa a una determinada estructura narrativa. D'entrada, la manera de compondre els títols mateixos de les obres, amb els noms dels enamorats, pot donar una pista d'aquest fet. Tanmateix, molts dels elements principals que formen part de les novel·les naturalment responen a la tradició literària anterior. Probablement l'esquema narratiu bàsic que les construeix (i les seguirà construint en l'època bizantina) nasqué de l'amalgama d'elements repetitius d'obres tan antigues com l'*Odissea*, o com les aventures dels Argonautes. Alguns d'aquests elements com l'amor idealitzat, la separació dels amants, el viatge per terres estranyes, les aventures i perills amb enemics de tota mena, el retrobament dels enamorats i el final feliç, acaben esdevenint en el gènere de la novel·la (amb el model més important de les obres hel·lenístiques) el que s'ha titllat d'"estereotips" o *convencions* de gènere (Massimo Fusillo, per exemple, els anomena així), dels quals no en prescindeix la narrativa bizantina.

D'aquests elements i d'una bona quantitat d'usos retòrics molt marcats, usos que sobretot trobem en les descripcions (ἐκφράσεις), en traurà profit la narrativa bizantina, els sabrà fer seus i acomodar-los tant al nou context social

com a les exigències d'un estil culte, que fonamentalment pretén, en entretenir-se especialment en allò que es pot dir amb la paraula escrita i oral, delectar i alhora delectar-se.

Pel que fa als *contes milesis* (s. II a. C.), les també anomenades per la tradició *Faules Milèsies* (Μιλησιακά o Μιλησιακοί), sabem que es tractaven d'una col·lecció de relats curts de tipus eròtic, provinents de fonts molt diverses, que foren populars entre els oficials romans (soldats de Cras, el 53 a. C.) que els duïen entre les seves pertinences. No hi ha res conservat en grec d'aquestes *Faules* però sí en la traducció llatina en sis llibres d'un erudit de nom Corneli Sisenna que els féu arribar des de la Jònia fins a Roma, amb gran èxit. Per tradició indirecta es conserva alguna referència al *Satiricó* de Petroni, a les *Metamorfosis* d'Apuleu i a les *Tristia* d'Ovidi³. Les *Faules milèsies* són una excepció literària que, malgrat el seu tema i to obscè, tingueren èxit i que, més endavant, al segle XIV, sembla que es tornaran a reprendre com a forma narrativa (Boccaccio).

La seva influència en la narrativa bizantina, essencialment en la del primer període, podria arribar filtrada per la lectura dels autors hel·lenístics i

³ Per un apropament recent, vegeu Bowie (2013: 243-257). A més de fer referència a la tradició indirecta del text d'Ovidi, Bowie explora referències a Lucià i l'impacte en la novel·la grega i llatina. La hipòtesi d'una primera persona narrativa en el propi Aristides dels contes milesis es desvetlla probable en aquestes referències i condiona el caràcter essencialment oral d'aquestes faules, en presentar-se alhora com a narrador de relats escoltats d'altres, sense ser, però, protagonista de cap d'elles.

*Iunxit Aristides milesia crimina secum
pulsus Aristides nec tamen urbe sua est* (Tristia, II, 413-414).

“Arístides va associar els crims milesis a la seva persona i tanmateix no fou expulsat de la seva ciutat.”

*Vertit Aristiden Sisenna nec obfuit illi
historiae turpes inseruisse iocos* (Tristia, II, 443-444)

“Sisenna traduï Arístides i no el perjudicà el fet d'intercalar facècies en una història”.

romans; es podria trobar una certa influència puntual en tractar-se fonamentalment del desenvolupament d'un tipus formal d'estructura concreta de relat: una forma poc complexa i especialment curta, d'origen tradicional i oral (en primera persona), com si d'una barrejadissa d'anècdotes i d'aventures es tractés, però, de tema picant o, fonamentalment, eròtic.

1.1. L'època del Comnens:

Durant el segon quart del segle XII, i per primer cop després de la fi de l'antiguitat, sorgeixen un seguit de novel·les, en concret, quatre obres, de tema amorós i eròtic, escrites per autors que viuen enmig de l'ambient de l'aristocràcia de la dinastia Comnena. Començant per la figura d'Aleix Comnè I, emperador des del 1081, aquesta aristocràcia d'origen noble i militar, va obtenir el favor i el domini polític, i es dedicà tant al patronatge com a l'exercici de les arts.

Aquest fet es fa evident ja en l'obra de la mateixa princesa Anna Comnena, que descriu en la seva famosa *Alexíada*, les gestes que dugué a terme el seu pare Aleix Comnè i les vicissituds per les quals passà en enfrontar-se a turcs, normands i croats. L'obra d'Anna Comnena representa, d'alguna manera, una autèntica revifalla del gènere narratiu clàssic: en forma d'elogi i en un estil erudit, culte i aticista, es podria considerar la seva obra com el primer relat de ficció "pseudohistòric", per a dir-ho així, en el qual ens explica les gestes del pare sota el punt de vista d'una autora bizantina i sota el punt de vista d'una "nova" ideologia, la del sentiment patriòtic bizantí, el més pur, que girava entorn de dos pilars fonamentals per a aquesta societat: l'ortodòxia i tota l'herència cultural grega precedent.⁴

⁴ Vegeu la interessant introducció i estudi preliminar d'Emílio Díaz Rolando a la seva traducció de l'*Alexíada* (1989) d'Anna Comnena.

En paral·lel, i en un moment en el qual s'està construint o, més aviat, gestant, el que serà la novel·la en grec no clàssic, veiem sorgir quatre novel·les d'autor, escrites en un alt estil retòric classicitzant. En efecte, les novel·les bizantines comnenes es caracteritzen per estar escrites en una llengua grega molt culte i de tendència classicitzant, i s'inscriuen dins una tradició d'imitació dels gèneres i de les obres de la literatura antiga, especialment dels esquemes i de molts dels elements narratius característics de la novel·la hel·lenística. Com comenta Agapitós (2008) “Οί κομνήνεις διηγήσεις –δράματα τὰ ἀποκαλοῦσαν οἱ συγγραφεῖς τους – εἶναι γραμμένα σὲ ἓνα ἐκρηκτικὰ ρητορικὸ ὕφος καὶ συνομιλοῦν ἔκδηλα μὲ τὰ ἀρχαῖα μυθιστορήματα, τῶν ὁποίων τὸ μυθοπλαστικὸ σκηνικὸ καὶ ἀναπαριστοῦν. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ δράση ἐκτυλίσσεται σὲ ἓναν κόσμον μὲ Ἕλληνες καὶ βαρβάρους, πειρατὲς καὶ μάγεις, εἰδωλολατρικὲς τελετὲς καὶ ἀναφορὲς στοὺς ἀρχαίους θεοὺς.”⁵

De les quatre novel·les citades, només una d'elles és escrita en prosa (*Hismine i Hismínies*), com les antigues, mentre que la resta fan ús del vers dodecasíl·lab i decapentasíl·lab. Aquest darrer vers també serà el de les novel·les d'època posterior, les obres d'època Paleòloga, per bé que aquestes, encara que també ressegueixen esquemes clàssics, estan escrites en un grec menys sofisticat, més ple de préstecs lingüístics, especialment francesos i italians.

Quant a la narrativa bizantina del s. XII, però, val a dir que, al mateix temps que absorbeix el pòsit de la tradició precedent, especialment notable per exemple en la mateixa utilització del vers dodecasíl·lab en les obres de Teodor Prodrom, (*Rodante i Dosiclés*) i Nicetes Eugenianós (*Drosil·la i Cariclés*), un vers que apareix a la cort al s. VII i és de tradició més culta que el decapentasíl·lab,

⁵ Agapitós (2008: 16): “Les novel·les comnenes – *drámata* les anomenaren els seus escriptors-, són escrites en un estil retòric explosiu i dialoguen òbviament amb la novel·la antiga, de les quals també en representen l'escenari fictici. Amb d'altres mots, l'acció es desenvolupa en un món amb grecs i bàrbars, pirates i endevins, cerimònies idòlatres i referències als déus antics.”

cal fer palès, com dèiem, que es tractarà d'una narrativa que, al costat de la poesia satírica del *Ptochoprodromos*, també tindrà un paper rellevant en la nova creació posterior del s. XIV. Serà, en certa mesura, el proemi d'un tipus de manera de fer literària, en l'origen també lligada a petits cercles erudits, però que tindrà el seu pes en els desenvolupaments literaris posteriors.

En l'època Comnena es comencen a conrear noves modes, i s'ha parlat d'una certa "renaixença" intel·lectual, gràcies a l'estabilitat política existent deguda al paper fonamental d'aquesta dinastia; s'encetaran uns primers contactes polítics i culturals amb l'Occident feudal, i és en aquest context que cal pensar també que fou composta la important obra del *Digenís Akritas*, també model per a les diegesis, de tons èpics i heroics però de formulació literària un pèl enigmàtica.

Es tracta d'un poema narratiu (com l'anomenen alguns teòrics) que presenta la biografia o vida "èpica" de l'heroi, tot fent servir el material de les cançons històriques i populars micrasiàtiques. El poema original s'ha perdut, però es conserven dues versions que permeten fer-nos una imatge del contingut del text antic: la versió de l'Escorial és més breu, en un registre lingüístic més proper al "vernacle" i és considerada per Agapitós un probable retall d'una narració antiga més extensa; mentre que la versió de Grottaferrata, més extensa, és escrita en un estil més arcaïtzant i utilitza una gran quantitat de tecnicismes també fets servir a les novel·les eròtiques. La innovació, no obstant, d'aquesta obra en comparació amb d'altres de temàtiques semblants com ara la diègesi d'*Alexandre*, seria la utilització del vers en lloc de la prosa.

El paper del *Digenís Akritas* en la creació literària del moment es fa palès en aspectes de temàtica general de tota mena, i es podria dir que en aquest sentit és el referent més important pel fet que presenta una gran quantitat de motius ja posthel·lenístics que són precisament una novetat al costat dels antics: sense obviar la mateixa figura principal de Digenís, entre heroica clàssica i bàrbara llibertina, hi trobem tot tipus de combats al costat de pacífics i variats

loci amoeni, trobades furtives del noi i la noia, o bé la descripció del Palau de l'Akritis juntament amb l'esment d'una cova molt semblant a la de *Dafnis i Cloe*, una obra que sembla fer-se present i de la qual creiem sentir-ne un eco llunyà precisament també en l'inici del Cant (o *logos*) IVart del *Digenís*⁶ de la versió de Grottaferrata; en definitiva, tota una sèrie de motius que esdevindran una espècie de base literària molt sòlida, plena de ressons antics, però ancorada no obstant en un entorn medieval, motius que alhora perviuran i acabaran per trobar també el seu esclat i esplendor en les diegesis bizantines.

Així, de la mateixa manera que el *Digenís Akritis* presenta un escenari relativament concret i identificable amb el segle IX, les novel·les eròtiques semblen presentar-nos un passat històric concret. La opinió d'Agapitós, però, en aquest sentit, torna a ser molt suggeridora: les novel·les eròtiques bizantines reuneixen d'alguna manera el món de l'antiguitat grega, moments del cristianisme i del món heroic bizantinoaràbic, tot presentant així el que ell anomena un passat "idealitzat", poetitzat per mitjà d'un procés de "μυθιστοριοποίηση της ιστορίας"⁷.

Una especial formulació literària, per tant, que al mateix temps no deixa de ser equiparable i d'anar de bracet del procés i progrés literari que es generarà tot al llarg del s. XIV, ja a l'època dels Paleòlegs.

1.3. L'època dels Paleòlegs

Situem-nos, però, d'alguna manera en el context sociopolític i cultural de l'època paleòloga, dels segles XIII-XIV. Cal que pensem en un moment en el

⁶ Cfr. *Digenís Akritis*, Logos IV, vv.4-8: "Καὶ εὐθύς περὶ ἔρωτος ὑμᾶς ἀναμνησκω/ ῥίζα γὰρ οὗτος καὶ ἀρχὴ καθέστηκεν ἀγάπης/ἐξ φιλία τίκτεται, εἶτα γεννᾶται πόθος/ ὅς ἀυξηθεὶς κατὰ μικρὸν φέρει καρπὸν τοιοῦτον/μερίμνας μὲν διηνεκεῖς, ἐννοίας καὶ φροντίδας", "Al punto os refrescaré la memoria acerca del deseo/ pues éste es raíz y principio del amor/el cual crea el afecto, después surge la pasión/que acrecentándose poco a poco produce tales frutos/ preocupaciones constantes, conjeturas y desvelos".

⁷ Agapitós (2008: 18).

qual dues cultures essencialment, la grega i la franca, es troben en contacte. D'ençà de la Quarta Croada (12 d'abril de 1204), Constantinoble i, bona part de l'Imperi bizantí, estigué sotmesa al poder dels nous invasors llatins, és a dir, la població dels francs, així com també dels venecians, que varen anar apoderant-se de les zones més enriquides del mar Egeu: Eubea, Creta, Cefalònia. I de la mateixa manera, els turcs otomans continuaven fent força a les costes de l'Àsia Menor.⁸

Davant aquesta presència, en algunes zones es produïren petits nuclis de resistència, com en el cas de Nicea. Sota el domini de la dinastia Lascàrida, Nicea va poder reproduir una mena de "renaixement", tal i com ha estat denominat, humanístic i també literari, semblant al de l'època anterior, que faria força per estendre's arreu de les restes de l'imperi.

Segons les paraules d'Agapitós, "Ἐδῶ (στην Νίκαια) συγκεντρώνονται ἀπό τοὺς λογίους τὰ λογοτεχνικά, φιλοσοφικά, καὶ θεολογικά συγγράμματα τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν· ἐδῶ ξαναστήνεται μία αὐλική κουλτούρα μὲ τὴν ἐκφώνηση δημόσιων λόγων καὶ τὴ συγγραφὴ πραγματειῶν περὶ τῆς ιδεώδους μοναρχίας · (...) εἶναι ἀκριβῶς ἐδῶ στήν Νίκαια, γύρω στά μέσα τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα, που ἐπανεμφανίζεται καὶ ἡ ἐρωτική μυθοπλασία."⁹.

Fins al 1261, però, no es produí la reconquesta de Constantinoble per part dels bizantins: fou el dia de la festa de la Dormició de la Mare de Déu, el 15 d'agost, en el qual féu entrada a la ciutat l'emperador Miquel VIII Paleòleg, el primer emperador paleòleg de la nova dinastia. Sota la seva autoritat, tanmateix, l'Imperi no deixà de veure's amenaçat pel poder occidental, fet que

⁸ Ostrogorsky (1984: 474-489), "La época de la dominación latina en Constantinopla".

⁹ Agapitós (2008: 24): "Aquí (a Nicea) són replegats pels erudits els escrits literaris, filosòfics i teològics de l'època dels Comnens; aquí es torna a erigir una cultura de cort amb la pronunciació de recitacions en públic i l'escriptura de tractats sobre l'ideari de la monarquia (...) és precisament a Nicea on, cap a mitjans del segle XIII, reapareix la ficció eròtica."

l'abocà a un tipus de política d'apaivagament diplomàtic que va conduir al sotmetiment de l'església ortodoxa a Roma.

Ens trobem, doncs, en una societat en la qual hi predomina un cert desconcert, on les rivalitats amb Occident són a l'ordre del dia, i on hi preval la dicotomia: d'una banda, "zelotes" envers "polítics", partidaris, els primers, de la independència de l'Església de l'Estat, contraris els segons; i d'altra banda, "unionistes" envers "ortodoxos", en una situació de total desacord. En aquest ambient d'acostament i separació de Roma, a més, es desenvoluparà l'Hesicasme, un moviment de defensa de la tradició religiosa més purament ortodoxa.

Malgrat aquest context general, l'empenta humanística del moment va donar els seus fruits, i així acabà per desembocar en l'aparició d'una nova *narrativa anònima i en vers*, caracteritzada essencialment per l'ús d'un tipus de llengua cada cop més propera a la llengua popular, més que no pas a la clàssica, però que no s'identificà totalment amb la llengua parlada; més aviat, es desenvolupà com una llengua plena de noves formes d'inspiració popular pensades com a part d'una nova formulació literària.

Tal i com afirma la investigadora Carolina Cupane, en aquest moment *"la dicotomia letteratura dotta/ letteratura volgare, riscontrabile peraltro in tutto il medioevo europeo, non implica di necessità un'opposizione socio-culturale del tipo cultura popolare/ cultura dotta o aristocrazia /popolino"*¹⁰.

És a dir, no podem pensar, per tant, en aquesta època, en una literatura "vulgar" o "popular" entesa com a l'expressió de l'esperit més pur del poble grec, sinó que més aviat ens cal contextualitzar-la com una literatura essencialment lligada a la cort, una cort que no ha desaparegut, però que ha anat canviant el seus gustos.

¹⁰ Cupane (1995: 8-44).

Literatura, doncs, de cort i que es presenta com a un producte elaborat i confegit de manera refinada amb la finalitat més aviat d'entretenir i que, tot i que segueix mantenint i tenint present els models i les tècniques narratives més clàssiques, no obstant, obre les portes a una llengua allunyada del lèxic i de la sintaxi clàssica, de tal manera que tradició i novetat conflueixen, es fusionen per a crear un producte, per dir-ho en termes moderns, i a desgrat de les aparences, "de l'alta cultura".

De la mateixa manera, aquesta etapa de la literatura ha estat entesa també com l'expressió de la "*Mischkultur*", és a dir, com l'expressió o el resultat d'un procés d'intercanvi cultural després de l'ocupació franca de moltes regions de l'Imperi bizantí, i que quant a les possibles influències literàries té el seu moment probablement de més gran importància i esplendor a partir de l'inici del s. XIV.

Al mateix temps, però, cal tenir present tot el que succeeix o ha succeït a Occident: destaca l'esclat que en ple s. XIV s'ha produït ja a Occident pel que fa al gènere de la "novel·la", un gènere aleshores molt proper a allò que entenem modernament com a tal, i que es caracteritza per l'eclosió d'un tipus de ficció que ja no reclama els personatges mitològics, sinó que ha estat capaç de crear-ne de nous, portadors de nous valors, especialment espirituals: estem parlant de la narrativa "moderna" de Chrétien de Troyes i dels cicles que es varen anar creant al seu entorn.

Així doncs, enmig d'aquest mar d'influències, en un Orient obert a les noves tendències i en un ambient de cort, es desenvoluparà la narrativa paleòloga, és a dir, la d'uns relats grecs anònims, en vers però sense rima, de tons més populars que, efectivament, es veuran influenciats per la onada occidental, essent alguns d'ells adaptacions i traduccions de textos occidentals, però que, no obstant, sabran mantenir un caràcter propi (el que en diríem neogrec), fruit i empremta de la societat que les ha vist néixer.

Entre les narracions d'època paleòloga citades, hi hem d'afegir també

l'existència de dues altres narracions: en concret, la *Narració de l'atribolat Apol·loni de Tir* (o *Història d'Apol·loni de Tir*), reelaboració grega d'una versió llatina del s. III d. C de la història d'Apol·loni, príncep de Tir, i la seva peregrinació a Bizanci, i la *Faula consolatòria sobre la mala Fortuna i la bona Fortuna*, poema al·legòric que segueix la tradició del gènere tardà llatí conreat per Prudenci i Marcià Capella. Aquestes dues darreres obres, al costat de les novel·les paleòlogues, també tingueren gran difusió al llarg del segle XIII-XIV. En aquest context hem de destacar també el text de l'*Aquil·leida bizantina* ("Διήγησις τοῦ Ἀχιλλέως"), les suposades aventures del jove Aquil·les abans de la seva participació en l'expedició dels aqueus, una narració dita de "matèria troiana" (si més no pel títol i el nom de l'heroi), més fabulosa i lineal quant a la línia argumental, però plena de motius tan rellevants com l'intens intercanvi de cartes entre els enamorats, i amb moltes més semblances amb el Digenís quant a la presentació del protagonista principal, un cavaller grec que aparentment sintetitza les qualitats de l'heroi de la *Iliada* i les pròpies del Digenís, de capacitats il·limitades i extraordinàries (de fet, la novel·la es pot arribar a considerar una còpia de la història del Digenís, si prenem en consideració, per exemple, l'escena de la mort de l'estimada tant en el cas d'un heroi com en l'altre).

El "*Poema de Belisari*" ("Διήγησις ὠραιότατου θαυμαστοῦ ἐκείνου τοῦ λεγομένου Βελισαρίου") també pertany a l'època paleòloga, i es conserva en tres redaccions en decapentasil·labs, versemblantment referides a un hipotètic model únic ("*Ur-Belisar*").

La narrativa paleòloga es caracteritza alhora per reprendre també la tradició hel·lenística, però alhora se'n diferencia en presentar alguns elements literaris molt nous: per posar alguns exemples, en aquestes narracions ara trobem uns personatges que ja no són eternament castos fins al final de l'aventura, sinó que, com succeeix a *Cal·límac* i *Crisórrroe*, superen l'amor cast i el transformen o el canvien per un seguit de relacions ocultes, per un amor

clandestí i secret en el qual l'espai del Castell, juntament amb el del jardí, jugaran un paper molt rellevant, ben bé com a representació fabulosa i literària de la cort mateixa.¹¹

Val a dir que en fer evidents aquest tipus d'elements nous, d'alguna manera diferenciadors de la resta de novel·les precedents, el debat s'obre irremeiablement i posa en qüestió precisament aquells elements presents en la formació i en els orígens de la narrativa paleòloga. En aquest sentit, el debat ha donat lloc a molts punts de vista diferents, probablement degut a la tendència a imposar una certa sistematització i a obsessionar-se amb els elements més clarament occidentals, com la figura del cavaller o el Castell. Sense anar més lluny, tal i com anotàvem a l'inici, aquest tipus de narrativa ha esta designada sovint emprant el terme o adjectiu “Ἰπποτικός, Ἰπποτικά” (Kriaràs), un cultisme innovació del segle XIX fet per a introduir-les agrupades, o per a sistematitzar-ne el gènere literari, malgrat que des de molts punts de vista no pugui dir-se que siguin equiparables a les “novel·les de cavalleries occidentals”, més aviat impregnades de “matèria artúrica” d'origen bretó, que no pas d'esquemes narratius hel·lenístics o d'altres elements grecs.

Segons explica Roderick Beaton a la seva obra “*The Medieval Greek romance*”¹², hi ha tres teories fonamentals sobre l'origen de les novel·les d'època paleòloga, totes elles objectes de crítica i amb molts punts febles. Es diu que:

1.- Són de tradició oral, fet que explica les variants als manuscrits que suggereixen un model (un model ple de “phrase-patterns” que es proposen com

¹¹ Com comenta C. Cupane (1987: 227): “eine ganze Reihe neuer Motive, formale Schemata der Erzählung und hauptsächlich ein neues Gefühl der Sinnlichkeit, des Märchenhaften, des Abenteuerlichen”, a “Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten”.

¹² Beaton (1989: 102 (Cap. “The original romances: texts and stories”), 153-159 (Cap. “Genealogy of the romances”) i 160-183 (Cap. “Common elements of the romances: oral background versus textual interference”).

a fórmules aparentment orals). Aquesta és la teoria que proposen Michael i Elizabeth Jeffreys.

2.- S'originen sobretot arran de les correspondències i dependències literàries estil·lístiques (tot i que també es tenen en compte els plagis) entre grups d'escriptors de l'època o bé entre manuscrits, fet que es demostra a partir de la senzilla comparació dels textos. Aquesta és la teoria que proposa Spadaro.

3.- S'originen arran de les interferències dels escrivans, que repetien fórmules que pertanyien a un text copiat anteriorment.

Per posar un exemple de com ha valorat i actuat la crítica en aquest sentit a l'hora de postular-ne un possible origen per a aquestes obres, trobem que, per exemple, els més occidentalistes s'han fixat especialment en la narració de *Beltandre i Crisança*, i han remarcat el fet que insisteixi molt sovint en l'origen de Beltandre, però sempre a partir de la valoració del seu nom; així, s'hi han volgut veure fins i tot possibles transcripcions de noms occidentals en els noms grecs: *Belthandros* podria ser la versió grega de "Bertrand", Rodofilos de "Rodolf", Filarm podria correspondre's a "Wilhem", i Crisança a "Fleur d'Or".

Ara per ara, hom no es troba en condicions d'esbrinar si efectivament aquests noms han patit algun tipus d'influència occidental real; allò, en canvi, que sí que hom pot constatar simplement al llarg de la tasca de lectura, és el fet que, en un moment en el qual la llengua grega està sotmesa a tota mena de contactes, podria ser ben fàcil que noms d'altres cultures fessin aparició senzillament per raons de gust entre la població.

El cert és que una de les característiques del grec bizantí és l'abundància de préstecs sobretot del llatí i de les llengües romàniques, però també de l'àrab, del turc i de l'hebreu. No obstant, cal advertir que la major part dels noms propis que apareixen precisament en aquesta narració no fan cap problema a la fonètica i morfologia grega, llevat potser del nom Crisança (Χρυσάντζα) que tot i que té totes les característiques de nom realment grec, i podria tractar-se d'una mena de diminutiu de Crisa (Χρυσά, "daurada", "la d'or"), nom usat actualment

i en ple vigor en la llengua grega moderna, té una desinència no clàssica (-ντζα) que pot desorientar i fer pensar en algun tipus d'influència probablement oriental. Cal esmentar, en aquest sentit que Adrados, xifra el sufix -τζι(v) com a "novetat"¹³. I d'altra banda, també és important remarcar el fet que un nom probablement d'origen persa molt semblant a aquest apareix a la "*Ciropèdia*" de Xenofont en nombroses ocasions: es tracta d'un taxiarca de Cir anomenat ni més ni menys que Χρυσάντας (Chrysantas, "Xrusantaj").

En qualsevol cas, encarar-se, a un grec que presenta tants préstecs, més d'un anacolut, mots compostos d'una subtileza impressionant a tort i a dret, perífrasis impossibles de resoldre, una parataxi ben bé agobiant, és quelcom que complica encara més la pretesa "sistematització" d'aquest tipus de narrativa.

El grec bizantí de la literatura d'època paleòloga, maldestrament definida (probablement) i titllada de "popular", resulta que és un grec en ple desenvolupament, sobretot del seu lèxic, ja que s'ha produït fonamentalment una renovació de la llengua en perdre bona part del vocabulari antic i s'han activat, d'alguna manera, els mecanismes lingüístics de la composició i la derivació. D'aquí la gran abundància de doblats, sovint usats com a tret de diferenciació en el registre lingüístic.

Pel que fa, doncs, a la llengua, s'ha arribat a criticar l'autèntic "pastitx lingüístic" paleòleg d'aquestes narracions: no obstant, cal que tinguem ben present que aquestes diegesis no eren pas llegides com a arcaïtzants, o com a "rarses", de manera que nosaltres tampoc no tenim perquè llegir-les amb criteris excloents o fent ús d'una llengua, en la seva traducció, per exemple,

¹³ Adrados (1999: 223 (Cap. II, "El griego bizantino y su influjo en otras lenguas"). Vegeu l'annex A dedicat als aspectes lingüístics del grec bizantí.

massa artificial o difícil si el que volem és gaudir de la originalitat i endinsar-nos plenament en la realitat creadora del moment.

Més enllà, però, de qüestions lingüístiques massa concretes, convé apropar-se a la narrativa d'època paleòloga, al nostre parer, i segons opinions com la d'Agapitós, considerant que aquests textos ens deixen entreveure l'estat de la societat bizantina del moment, o millor dit, poden ser presos com una mostra, certament, atesa precisament la seva pròpia naturalesa. Els textos de l'època paleòloga es presenten plens d'influències externes, especialment lingüístiques, tot preservant, però, tant elements de la tradició com elements de caràcter propi (les ἐκφράσεις, per exemple) que configuren un món narratiu diferent i que es vol distanciar de les obres precedents de l'època Comnena, però, que alhora resulta ser un món narratiu que multiplica les seves possibilitats expressives, tenint ben en compte el fet que aquests són textos versemblantment creats o destinats a ser pronunciats en públic. Es tracta, doncs, d'una literatura de naturalesa "versionable", per a dir-ho d'alguna manera, i alhora "versionada", a través de les influències de la literatura i els models occidentals.

De la mateixa manera, aquesta variabilitat textual té una funció des del punt de vista, com dèiem, del mateix coneixement de la societat bizantina, des del punt de vista sociològic: si la novel·la d'època Comnena es presenta com un conjunt cohesionat, expressió mateixa d'una literatura homogènia i d'autor, creada en cercles erudits, veiem com la narrativa paleòloga presenta uns textos problemàtics, quant a la projecció estètica mateixa, amb solapaments continus entre els models d'esquemes tradicionals i els episodis propis del "roman courtois" i de l'expressió de l'amor mateix, amb la introducció, fins i tot, d'escenaris fantàstics propis dels relats de les "Mil i una nits" de tradició oriental.

En aquest sentit, molt probablement, pel que fa a la narrativa paleòloga, ens trobem davant d'una opció o manera de fer per part dels autors distinta a

l'època Comnena; com veurem (vegeu capítol sobre Consideracions a l'entorn de l'autor i l'autoria), en època bizantina els textos sembla que es presenten fonamentalment pensats per ser recitats en públic, però, especialment en època paleòloga, la capacitat creadora que es genera en entrar en contacte amb d'altres tradicions, provoca, al nostre parer, que es doni més importància (fins i tot més que a la llengua o a la manera d'expressar-se), a les imatges i escenaris, als recursos purament literaris. Un d'ells és l'enviament de cartes, per exemple, un dels elements que analitzem i que, tot i ésser present en la literatura antiga, retorna amb força en novel·les com *Libistre i Rodamne*, una de les més importants del conjunt de l'època paleòloga, i esdevindrà motiu també en la literatura grega posterior (Renaixement Cretenc) dels segles XV i XVII (per exemple, en l'*Erotòkritos*).

Una nova manera de fer literària, doncs, dels autors, però que també diu molt del públic en concret, i per tant, d'uns certs gustos estètics, d'una sociologia del consum d'aquesta literatura, fins i tot d'una nova ideologia literària en resposta a la societat, una nova poètica.

Sobre aquest punt, paga la pena retornar a les opinions d'Agapitós quant a la narrativa paleòloga; les seves apreciacions aclareixen alguns punts de conflicte constant, com la problemàtica d'una suposada escriptura dels textos per a la oralitat, i ens suggereixen una nova visió de conjunt:

“Ἡ ἀφηγηματικὴ αὐτὴ λογοτεχνία εἶχε καθαρὰ χρηστικὸ χαρακτήρα, μὲ ἀποτέλεσμα τὰ κείμενα νὰ προσαρμόζονται ἀνάλογα μὲ καινούργια κάθε φορά κοινωνικὰ συμφραζόμενα, ὥστε νὰ ἀνταποκρίνονται σὲ νέες αἰσθητικὲς προτιμήσεις. Γι' αὐτὸ καὶ σὲ ἀρκετές περιπτώσεις μᾶς σώζονται διασκευές ποὺ διαφέρουν αἰσθητὰ μεταξὺ τους καὶ ποὺ καθεμιὰ τους ἀποτελεῖ ἓνα αὐτόνομο ἔργο τὸ ὁποῖο ἀπευθυνόταν σὲ ἀποδέκτες μιᾶς διαφορετικῆς ἐποχῆς καὶ, ἐνδεχομένως, ἐνὸς διαφορετικοῦ τόπου. Νὰ σημειώσω ἐπίσης ὅτι στὴν πρώτη, τουλάχιστον, φᾶση τῆς παραγωγῆς

τους, οἱ ἐρωτικές διηγήσεις ἀπαγγέλλονταν μπροστὰ σὲ ἓνα κοινὸ ἀκροατῶν, ἐνῶ, στὴ συνέχεια, γράφονταν ἐξαρχῆς γιὰ κατ' ἰδίαν ἀνάγνωση. Πρόκειται γιὰ μιὰ διαφορὰ στὴν πρόσληψή τους ποὺ ἀντανακλᾷ μιὰ διαφοροποίηση στὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο τῶν ἀποδεκτῶν. Τὰ κείμενα μετακινοῦνται ἀπὸ τὸ ἀριστοκρατικὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Λασκάριδῶν καὶ τῶν πρώτων Παλαιολόγων, ὅπου ἀπήγγελλε ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, πρὸς τὸ ἀστικὸ κοινὸ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ὅπου διάβαζαν οἱ ἀναγνώστες μόνοι τους”¹⁴

2. La perspectiva literària. Per a una poètica de la narrativa bizantina.

2.1. Definició de conceptes i elements teòrics:

El nostre concepte modern de ficció, a l'hora de la lectura de la novel·la dels grecs, ens imposa tota una sèrie de paràmetres que probablement els mateixos grecs no entenien: sovint parlem de “ficció grega” sense donar-hi moltes voltes, i no acabem de saber el que poden voler dir aquests mots.

Des del punt de vista estrictament parlant del corpus de novel·les gregues, podríem intentar pensar en el terme “ficció” oposant-lo (segurament

¹⁴ Agapitós (2008: 27-28): “Aquesta literatura narrativa tenia un caràcter clarament útil, amb el resultat que els textos s’adaptaven adequadament cada vegada que eren pronunciats en públic, de manera que així es corresponien a les noves preferències estètiques. Per això, també en bastants casos se’ns conserven versions que es diferencien estèticament entre elles i cada una d’elles crea una obra autònoma que es dirigia a destinataris d’una època diferent, i probablement, a un indret diferent. Em cal apuntar també que, almenys, en la primera fase de la seva producció, les novel·les eròtiques es recitaven davant d’un públic oient, mentre que a continuació, s’escrigueren des d’un principi per a la pròpia lectura. Es tracta d’una diferència en el seu ús, que reflecteix una diferència en el nivell social dels destinataris. Els textos passen d’un públic aristocràtic de l’època dels Lascàrides i dels primers Paleòlegs, textos que recita el propi poeta, al públic urbà del segle quinze, textos que els lectors llegien a soles.”

així també procedirien i ho farien els grecs, tot oposant) a “fet real” i en tant que relat, oposant-lo a relat de tipus “històric”.

Acotant així els termes, doncs, i situant-nos en època hel·lenística, sabem que els escriptors del corpus de novel·les pertanyien a cercles erudits: no és estrany, doncs, que en llegir trobem que sovint els propis autors anomenen allò que escriuen “πλάσμα” (“plasma”), del verb “πλάττω” (“platto”), que vol dir “composar”, “anar integrant”, allò que des del nostre punt de vista modern anomenem “novel·la”.

Nosaltres hem pres dels grecs els noms dels gèneres literaris dels quals sembla que tenim una idea més precisa, (això és, de l’èpica, la lírica i les formes dramàtiques), però a l’hora de parlar de “novel·la” el nostre és precisament un terme medieval: parlem de “roman”, “romance”, o “novella”, usant termes medievals que es feien servir per a la narrativa en vers i també en prosa que era composta ja no en llatí sinó en llengua “romànica”. De la mateixa manera, el terme “novella” veiem que era aplicat, sense anar més lluny, a les històries curtes que Boccaccio ens presenta al seu *Decameró*.

Tal i com ha estat observat, els grecs i l’antiguitat en general, no varen tenir un terme molt específic que definís o que pogués englobar d’alguna manera les característiques més distintives d’aquest corpus¹⁵. Sols en època bizantina foren usats els termes “δρᾶμα/δραματικόν”, “διήγημα/μυθικόν διήγημα” per a designar aquest tipus de narracions, tot i que sembla que varen acabar acostant-les a d’altres productes literaris.

¹⁵ García Gual (1995, 22-38 i, especialment, 33): “No tenemos ningún estudio teórico antiguo sobre nuestras primeras novelas. Ni siquiera tuvieron los griegos un nombre propio para el género. Sin embargo, algo parece deducirse de esas tramas: los autores habían leído otras novelas (referint-se als precedents de “Ninos i Semíramis” i “Metíoc i Parténope”).

Com comenta Agapitós, *“Byzantine authors and readers of fiction signalled such narrative compositions as a ‘plot of fate’, a ‘fantastic tale’ or even a ‘figment’, thus employing a variegated poetical metalanguage about narrative fictionality”*.¹⁶

Però, què és la ficció bizantina? Vet aquí una de les preguntes que, al llarg d’aquest treball, mirarem d’anar descobrint.

2.2.Etimologia: del terme *διήγησις* (*diègesi*) al *δράμα*:

Si fem una mica de repàs etimològic del terme i ens acostem a alguns dels testimonis més antics, anteriors a l’època hel·lenística, hem de tenir d’alguna manera present totes les evolucions semàntiques que es refereixen a determinades èpoques, i així anar construint a grans trets el significat, no pas unívoc, doncs, de *“diègesi”*.

Com dèiem, no sembla que aquest terme fos molt específic, d’entrada, o de fet, no podia ser-ho per raó del desenvolupament mateix de la idea de *“la novel·la”* com a gènere. Així ho apunten especialistes com Thomas Hägg:

*“Antiquity never created a special term for its “novels”. In Aristotle’s day the genre did not yet exist. Only in middle or late Hellenistic times, in the last centuries BC, can we watch -or rather, infer from the scanty evidence- how a new tipe of prose literature begins to be produced and distributed in the Greek-speaking countries around the Eastern Mediterranean.”*¹⁷

¹⁶ Agapitós (2012: 235): *“Els autors i lectors bizantins senyalaren aquestes composicions narratives com a ‘trama del destí’, ‘conte fantàstic’, o fins i tot ‘producte’, fent servir així un divers metallenguatge poètic sobre ficcionalitat narrativa”*.

¹⁷ Hägg (1983: 1-5 (Cap.I *“The Novel in Antiquity- a contradiction in Terms?”*)): *“L’antiguitat no va crear mai un terme específic per a les seves “novel·les”. En temps d’Aristòtil, el gènere encara no existia. Només en època hel·lenística mitja i tardana, en les darreres centúries abans de Crist, podem observar-ho, amb prou feines, inferir d’una evidència escassa- com un nou tipus de literatura en prosa comença a ser produïda i distribuïda als indrets de parla grega entorn del mediterrani oriental.”*

En època d'Aristòtil, i malgrat que ell faci servir el terme, és evident que els grecs encara no tenien una idea del gènere de la novel·la, és a dir, la idea de gènere encara no estava formada. Conseqüentment, és comprensible que el terme aleshores i el seu significat puguin aportar-nos sols algunes intuïcions sobre allò que els grecs volien dir quan es referien a quelcom "διηγηματικός", com apareix en la *Poètica* 23, 1, sense que, no obstant, puguem deduir-ne o fer-ne una relació directa per tal d'explicar aquest significat en èpoques posteriors; simplement, hi podem veure com certs elements característics semblen perviure, certament, o refer-se en el gènere de la novel·la clàssica i postclàssica.

Veiem, per exemple, en el cas de la *Poètica* d'Aristòtil, que el terme fa referència a l'èpica, concretament. I l'adjectiu és allò *narratiu i descriptiu* de l'epopeia:

“περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν προᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν [20] ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλῳ ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δηλον, καὶ μὴ ὁμοίως ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἄλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.”¹⁸

Tot això, quant a la durada de l'acció de l'èpica; però veiem que curiosament aquesta *narrativitat de l'èpica*, com a forma oral, lligada a un vers,

¹⁸ Aristòtil, *Poètica*, 23,1, segons la traducció de J. Farran i Mayoral a Aristòtil (1926): “Quant a la poesia narrativa i que imita per mitjà del vers, és evident que les faules han d'ésser, com en la tragèdia, construïdes de manera que resultin dramàtiques; que han de girar al voltant d'una sola acció, total i completa amb començament, mig i fi: per tal que, com un animal u i total, produeixin la delectança que els és pròpia. I cal que aquestes composicions no siguin semblants a les històries habituals, en les quals és necessari fer l'exposició, no d'una acció sinó d'un període de temps, i de les coses que durant aquest període han esdevingut a un o molts personatges, qualsevol que siguin les relacions que puguin haver-hi entre elles.”

també pot retrobar-se efectivament en un primer cop d'ull en les diegesis que estem tractant.

Un altre ús del terme, però, que també dona pistes sobre certs significats que han pervingut, en alguns casos, tant en la novel·la antiga com en la bizantina, és el platònic. Plató, en parlar de *diegesis* sembla referir-se a una narració de tipus expositiu, a un relat, una narració, efectivament, com exposa al *Fedre* i a la *República*¹⁹. Però, atès el context, i especialment en presentar el terme en moments dialògics, podem dir sense masses dubtes que Plató es refereix en molts casos amb aquest terme *al fet oral mateix de narrar*, com també veiem, més concretament, en l'ús verbal de “διηγοῦμαι” al *Banquet* o també al *Teet*.²⁰

Tampoc en Plató hem de pensar en una configuració definida d'una idea de gènere o d'un gènere real que pogués apropiarse allò que entenem per novel·les, o per la novel·la bizantina. Però, d'altra banda, sí que podem seguir rastrejant-hi certes peculiaritats que d'alguna manera (i sorprenentment) retrobarem més endavant en la novel·la hel·lenística i en les nostres novel·les, a partir del terme mateix i del verb, també en la novel·la hel·lenística, unes peculiaritats que, fonamentalment, sembla que podem constatar que tenen en aquests usos el seus orígens.

Quelcom així, doncs, com la narrativitat de les coses com es contenen en l'èpica, i la oralitat de les coses que es contenen (com) en els diàlegs.

¹⁹ Plató, *Fedre*, 266, e: “Σωκράτης: δεύτερον δὲ δὴ διήγησίν τινα μαρτυρίας τ' ἐπ' αὐτῇ, τρίτον τεκμήρια, τέταρτον εἰκότα: καὶ πίστῳσιν οἶμαι καὶ ἐπιπίστῳσιν λέγειν τόν γε βέλτιστον λογοδαίδαλον Βυζάντιον ἄνδρα. Φαῖδρος: τὸν χρηστὸν λέγεις Θεόδωρον;” i *República* 392d “ἄρ' οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὐσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων; τί γάρ, ἔφη, ἄλλο;”

²⁰ Plató, *Banquet*, 172c: “σαφὲς ὁ διηγούμενος” i *Teet*, 144c “Σωκράτης γινώσκω: ὁ τοῦ Σουινῶς Εὐφρονίου ἐστίν, καὶ πάνυ γε, ὦ φίλε, ἄνδρὸς οἷον καὶ σὺ τοῦτον διηγῆ”.

Els autors posteriors, evidentment, seguiran usant la paraula “diègesi” per a referir-se a una narració.

En alguns casos, com per exemple en Polibi, el terme començarà a usar-se ja des d'un punt de vista del seu significat literari i com a “entitat” i “identitat” de gènere, en oposició molt sovint a d'altres mots: a les seves *Històries*, veiem com utilitza la variant “τὸ διήγημα”, el relat, fent-ne sempre una diferència amb els propòsits reals d'allò que considerava com la història o la recerca històrica.²¹

Els termes “διήγημα/μυθικόν διήγημα” o bé també “δρᾶμα/δραματικόν” seran fonamentalment els que es faran servir en època bizantina per a designar –o autodesignar- aquest tipus de narracions.

Com n'és testimoni el final de la novel·la d'*Hismine i Hismínies* (*Hism. i Hism.*, X, 23, 3), el terme és usat per Eustaci Macrembolites per finalitzar el llibre que, efectivament, l'autor ha materialitzat, però tal i com presenta aquesta escriptura final, sembla que el faci servir per arrodonir en detall i donar pistes i concrecions a l'especificitat del gènere tractat. Així:

“Κληῖσις δ' ἔσται τῇ βιβλίῳ τὸ καθ' Ὑσμίνην **δρᾶμα** καὶ τὸν Ὑσμινίαν ἐμέ.”

És a dir, que aquí tenim el final del llibre “drama” d'*Hismine i Hismínies*. Està clar, però, que aquest mot de cap de les maneres no pot suggerir una història dramàtica des del punt de vista tràgic, ni molt menys, trista, quan la història d'*Hismine i Hismínies*, com totes les històries que conformen el conjunt de les novel·les, té un final feliç, el famós “happy end” que respon a unes bases narratives prèvies que veurem a continuació.

Què suggereix, per tant, la paraula “δράμα” en relació a la ficció bizantina?

²¹ Polibi, 1, 14: “ὥσπερ γὰρ ζῶον τῶν ὄψεων ἀφαιρεθειῶν ἀχραιοῦται τὸ ὄλον, οὕτως ἐξ ἱστορίας ἀναιρεθείσης τῆς ἀληθείας τὸ καταλειπόμενον αὐτῆς ἀνωφελές γίνεται διήγημα.”

Tot i que la crítica ha estat bastant reticent (i especialment respecte a aquest exemple concret)²², al nostre parer, probablement aquest terme era usat pels autors bizantins com una manera de definir l'embolic d'una història concreta, de manera que ens acostaria més a un significat relacionat amb la "peripècia", l'aventura principal que embolica els protagonistes, atenent així a un significat bàsic i fonamental ("δράω", en grec clàssic, "fer", també "actuar"), sense afegir-hi trets de caràcter temàtic, però alhora acostant-nos irremeiablement a un sentit proper a l'experiència teatral: això és, probablement el autors bizantins, com hem vist, tenien en compte el fet que els seus textos no anaven només i tan sols destinats a la lectura en privat, sinó que aspiraven a ser relats que gaudirien d'una certa "performance".

No és d'estranyar que, per tant, aquest fos un terme d'ús escollit per tal de designar en un moment o altre aquestes novel·les, novel·les dedicades a l'amor d'una parella que haurà de passar irremeiablement pel tràngol de l'aventura, relats, per tant, on és principal la història de dos protagonistes i de la qual en depèn l'evolució del seu amor. Com explicar tots aquests temes? Pels bizantins, doncs, per mitjà d'una "performance" de tipus públic, convertint els textos i les històries en quelcom viu, d'alguna manera, i variable, atenent sempre a un esquema fix en la base narrativa que va filant i donant un sentit lògic a l'exposició d'aquests temes.

Tot i que també sembla que els bizantins varen acabar fent servir aquest terme sovint per a designar més àmpliament i sense una definició molt exacte també d'altres productes literaris, distints a les novel·les, podem constatar que és usat en moments concrets, literàriament, engrandint el valor "semàntic", per dir-ho així, del propi significat dels relats, tot donant-los una certa cohesió com

²² Agapitós (1998: 145): "the appearance here of the word *drama* cannot be taken as evidence for a potential terminology of the ancient novels; it is part of a purely Byzantine development in the generic classification of the novel".

a ficció; en aquest sentit, per tant, el “*δοῦμα*” bizantí inclou tant l’amor com l’aventura, tot fent part, alhora, del gust bizantí (probablement no massa sistematitzat) per aplicar termes de tipus “metalingüístic” a les seves pròpies obres.

Aquest fet, provoca que tant el seu ús com el seu propi significat sigui igualment molt variable. De fet, si mirem i ens fixem senzillament en els títols de les diegesis, veiem com en alguns casos la pròpia tradició textual les presenta sota aquest terme, “diègesis”, però en d’altres casos es tracta d’“allò” referit a la parella protagonista, la seva història (“*τὰ κατὰ...*”). És a dir, no hi ha un ús del tot homogeni a l’hora de fer servir el terme “*δοῦμα*” en totes i cadascuna de les novel·les.

Sembla, per tant, que les fluctuacions del propi terme i dels seus significats al llarg del temps, corrobora la indefinició o bé la impossibilitat mateixa de limitar conceptualment un tipus d’obres així sota un mateix i sol mot. Però, alhora, això sembla fruit de la mateixa poètica dels autors que escriuen aquestes obres.

En qualsevol cas, creiem que la cita d’aquests passatges d’autoritat sobre l’etimologia del terme “diègesi”, fins a arribar al “*δοῦμα*” bizantí, ens hauria de donar certes pistes sobre el valor i l’especificitat de les novel·les, i sens dubte creiem que ens dóna una visió molt més àmplia sobre els significats primordials, també precedents, del conjunt de la novel·la bizantina.

2.3. L’esquema narratiu *clàssic*

Com a base per a la ficció narrativa, les novel·les bizantines tenen present, com hem dit, el model de les *novel·les hel·lenístiques*. Un model que és recurs de ficció si es té en compte fonamentalment una estructura narrativa concreta que es repeteix en cadascuna de les històries narrades; es tracta de

l'esquema d'un relat lineal en el que sempre succeeix el mateix: el noi que coneix la noia i que, per alguna raó increïble, la perd i tots dos són separats, les aventures de tots dos que passen entre colles de pirates, fins que, per alguna estranya raó (oh! Fortuna!), es produeix l'anhelat retrobament i les noces felices.

Podem recrear aquesta estructura perquè essencialment es tracta de la línia de l'acció del relat, del desenvolupament dels fets que són la història, allò que els passa al protagonistes.

Segons allò que els passa als personatges, doncs, observem el que seria *la peripècia* en si mateixa, que constaria de les següents parts:

PRIMERA TROBADA. CONEIXEMENT I AMOR A PRIMERA VISTA. UNIÓ.

.PÈRDUA O DESAPARICIÓ D'UN DELS DOS PROTAGONISTES

SEPARACIÓ

VIATGE I PERILLS

RETROBAMENT

.INTERVENCIÓ DE Τύχη o D'UN DÉU

UNIÓ FINAL

.NOCES I HAPPY END

Els elements anotats van creant un esquema de ficció, l'esquema fonamental de la tradició de les novel·les gregues antigues hel·lenísticoromanes.

En aquest esquema essencial, l'espai/temps que es desenvolupa des de la "SEPARACIÓ" fins al "RETROBAMENT" podem identificar-lo amb el que

literàriament s'ha anomenat l'"AVENTURA". I naturalment, el tema principal de "l'AMOR" embolcallant aquesta aventura conforma la xarxa estructural narrativa de base per a tots aquests relats.

L'element del "VIATGE" generat per la "SEPARACIÓ" sembla un dels factors més susceptibles de ser entesos com a part fonamental i essencial de *la peripècia*, sense el qual no podria existir el propi relat. Sovint, observem com en les novel·les bizantines el relat del viatge és precisament "recordat" i tornat a relatar pels propis protagonistes al final de la seva aventura.

De la mateixa manera, es pot traçar una línia de tradició narrativa, si es vol, més antiga, en relació a aquest esquema: probablement, hàgim de tenir en compte relats tant antics com el de l'*Odissea*, en la qual, el gran amor dels protagonistes, Odisseu i Penèlope, és posat a prova en el retorn a la pàtria de l'heroi i les vicissituds passades per l'heroïna amb els pretendents que l'assetgen, durant els anys de separació. Una parella separada, un viatge ple de perills, aventures per terres estranyes, fins al retorn i el retrobament final. Una *peripècia*, per tant, fonamentalment estructurada en l'absència d'un dels dos protagonistes, un amor il·limitat que suportarà tots els anys de separació, un viatge de retorn i els perills constants que el posen a prova.

Veiem així com l'esquema narratiu de la novel·la eròtica d'època hel·lenísticoromana, recupera les bases del relat grec més tradicional i antic de la separació i reunió d'una parella, també, i d'un amor infinit, que depassarà els límits d'una absència i separació d'anys i anys. Evidentment, amb l'*Odissea* estem parlant d'una narració èpica, que justifica el retorn llegendari dels grecs a la seva pàtria després d'haver combatut a la guerra de Troia i no pas d'allò que pròpiament entenem com a novel·la, però l'obra, l'esquema de la qual ha estat tradicionalment dividit en tres parts²³, suposa un "viatge" motivat, la separació

²³ Recordem succintament l'esquema narratiu de l'*Odissea*:

.TELEMÀQUIA (O VIATGE DE TELÈMAC): Cants I-IV. Odisseu fa vint anys que ha marxat d'Ítaca. Consell i assemblea dels déus. Atena confirma a Telèmac que no és mort.

cruel d'uns enamorats per la guerra que, en certa manera, recorda l'esquema recuperat per l'hel·lenisme per tal d'explicar-nos, ara bé, una història d'amor plena d'erotisme en lloc de contalles fabuloses i d'aventures com les d'Odisseu. Caldria anar molt enllà en les comparacions, en relació amb les novel·les bizantines, per concretar què en queda d'aquesta tradició grega i en quins paràmetres trobem relacions. Fonamentalment, però, la problemàtica més gran que presenta la novel·la bizantina, no és potser tant l'aportació de base tradicional, que d'alguna manera o altra sempre és ben present essencialment reelaborada, com ho és la influència occidental que anirà rebent al llarg del temps i que irremeiablement modificarà i influirà totalment en tot aquest esquema narratiu de base en la ficció.

Com molt bé ha apuntat una de les especialistes més importants de la novel·la bizantina, Carolina Cupane²⁴, aquest podria ser un esquema narratiu de base per a la tradició novel·lística occidental medieval:

Viatge de Telèmac a la recerca del seu pare per Pilos i Esparta. Mentrestant, festí dels pretendents a casa d'Odisseu.

.LES AVENTURES D'ODISSEU: Cants V-XIII. Illa i cova de Calipso. Temps i espai de l'imaginari. Arribada entre els Feacis, entrada al palau d'Alcínous. Nausica. Altres perills: Cícons i Lotòfags. El Cíclop. Èol i els Lestrígons. Circe. La consulta dels morts. Les Sirenes, Escil·la i Caribdis. Les vaques del sol. El darrer pas de mar.

.EL RETORN A ÍTACA: Cants XIV-XXIV. La venjança d'Odisseu. Arribada. Conversa d'Odisseu amb Eumeos. Al camp. Retorna Telèmac, que reconeix el seu pare. A la ciutat. Pugilat d'Odisseu contra Iros. Conversa d'Odisseu i Penèlope. El lavatori: Odisseu reconegut per Euriclea. El concurs de l'arc. La matança dels pretendents. Odisseu és reconegut per la seva esposa. Reconeixement i unió dels enamorats. Evocacions finals als morts.

²⁴ Cupane (1995: 48 ("Introduzione, La storia d'amore di Callimaco e Crisorroë")).

Novel·les de “cavalleries”-tradició medieval occidental
(cicle artúric, bretó, etc):

AVENTURA DE RECERCA

ENAMORAMENT

PÈRDUA

RECONQUESTA

.LLUITA I COMBAT PER L'ESTIMADA

VICTÒRIA FINAL

Com podem observar, una de les grans diferències amb l'esquema clàssic grec que veïem, és precisament l'inici de les narracions: la història d'amor és el punt en el qual s'inicia l'acció narrativa de la novel·la grega antiga, mentre que en la tradició occidental la història d'amor comença una mica més endavant. Pèrdua i reconquesta acostumen a ser les d'una jove, l'estimada del cavaller, que només l'aconseguirà un cop dut a terme el combat amb l'enemic, sigui home o fera, i havent obtingut una victòria clara i reconeguda.

De tota l'amalgama d'elements antics i de tradició occidental aniran sorgint les novel·les bizantines, i especialment les més tardanes d'època paleòloga seran les que rebran una més gran influència d'aquest segon esquema de tradició posterior.

2.4. Del debat teòric modern sobre el gènere

A partir dels anys setanta, la novel·la dels grecs, en global, va experimentar un creixent interès per part de la crítica, crítica que revisà algunes de les conclusions d'estudis de dècades anteriors centrades fonamentalment en el problema dels seus orígens, i en conseqüència, de definició del gènere.

Aquest fet afavorí almenys el bandejament de la opinió, més aviat negativa, que només veia en la novel·la grega una mena de reproducció de llocs comuns en els personatges i les situacions, i en conseqüència, "un producte" molt poc elaborat i/o sofisticat.

La revisió del corpus per la crítica moderna ha donat lloc, per tant, en els darrers anys, al reemplaçament d'aquests tipus d'apreciacions, més aviat pobres, per tot tipus d'estudis des de perspectives i plantejaments ben diferents, des de l'interès exhaustiu en la construcció temàtica, fins a la observació i sistematització de l'element femení des de totes les seves vessants: dona protagonista però també lectora de la novel·la²⁵.

En general es podria dir que s'han anat advertint progressivament les possibilitats de variants en el gènere, i en aquest sentit, la diferència plausible entre cadascuna de les novel·les: els estudis de Reardon són un dels millors exemples en aquesta línia, tant el seu ampli i conegut *Courants littéraires grecs, des IIe et IIIè siècles après J. C.* (1971), com el seu estudi posterior *The form of the Greek Romance* (1991), en el qual sosté fonamentalment que la novel·la implica sempre narrativitat i ficció (en el sentit de quelcom que ha estat creat necessàriament per la ment d'un escriptor) i alhora destaca precisament la possibilitat de creació de qualsevol tipus de relat a partir del conegut esquema estructural, considerat com a "clàssic", en la novel·la, però tot redefinint-lo; així,

²⁵ Tal i com proposa la investigació de Katharine Haynes (2003), "*Fashioning the feminine in the Greek novel*", London.

per a Reardon, l'equació *noi i noia es coneixen/aventura i amor/obstacle i reunió* queda reduïda als següents paràmetres, tradicionals, no obstant, en qualsevol anàlisi teòric narratiu: *problema/conflicte/desenvolupament/solució*.

Tot i així, en aquesta línia d'estudi no deixarà de banda la idea de individualitat de l'escriptura (potser perquè no és possible fer-ho?) i posarà èmfasi en el fet que "*if one thing is true about the extant Greek romances, it is that they are emphatically not all the same*"²⁶.

De la mateixa manera, en els darrers anys, els teòrics de la novel·la han advertit la seva capacitat polifònica, és a dir, d'aplegament d'un material literari de base, per dir-ho així, del tot divers. En aquest sentit, cal remarcar l'estudi de Massimo Fusillo, *Il romanzo greco, Polifonia ed eros* (1989).

La crítica literària moderna, però, en estudiar la novel·la com a un gènere concret, s'ha decantat en gran mesura per posar l'èmfasi en la tipologia de la narració (posem per cas, la morfologia de Propp) tot aplicant anàlisis de tipus estructuralistes i formals. Un dels crítics que sobresurten en aquest sentit i que intenta partir d'una base una mica més sincrònica, tot intentant deixar també de banda la teoria literària precedent, tal i com ell mateix proposa, és el rus Michail Bachtin.²⁷

Centrat no només en la novel·la grega, Bachtin insinua unes línies de definició interessants de revisar i de posar en consideració, tot i que a l'hora de la nostra lectura i en un intent esforçat de comprendre bé allò que els grecs també hi llegien, puguin ser idees omeses i oblidades .

La novel·la seria per a Bachtin un sistema "dialògic", és a dir, fet d'"imatges de llenguatges", entenent llenguatges en certa manera com a

²⁶ Reardon (1971: 108).

²⁷ Bachtin (1981: 8 (Cap. *Epic and Novel*)): "*The utter inadequacy of most existing literary theory is exposed when it is forced to deal with novel*", "La completa inadequació de la majoria de teoria literària existent es fa palesa quan és forçada a enfrontar-se amb la novel·la".

registres lingüístics que són marca de gènere; alhora, Bachtin posa èmfasi específic en la consciència que la novel·la és, no obstant, també un “sistema”, concret, però especialment caracteritzat per la seva relació inseparable del llenguatge, essent així un gènere de tipus “dinàmic” i en constant desenvolupament. En definitiva, una mena de “*logos en moviment*”. D’aquí, l’absoluta dificultat de definició i categorització del gènere, si és que podem parlar en aquests termes.

“The novel seeks to shape its form to languages; it has a completely different relationship to languages from other genres since it constantly experiments with new shapes in order to display the variety and immediacy of speech diversity. It is thus conceived as a supergenre, whose power consists in its ability to engulf and ingest all other genres (the different and separate languages peculiar to each) together with other stylized but nonliterary forms of language”²⁸.

Algunes de les idees de Bachtin són força suggerents: la novel·la, en ser capaç d’exposar la convencionalitat d’algunes formes lingüístiques, així com la seva multiplicitat (*poliglossia*), es presta per exemple a la paròdia d’altres gèneres, precisament en el seu rol com a gèneres, creant així un efecte d’estilització del llenguatge; dit d’una altra manera, la novel·la es descriu com a una mena d’“enciclopèdia de gèneres” en la qual hi apareix una actitud d’“estilització” de (o envers) el llenguatge capaç de generar una sèrie de discursos (“*speech diversity*”) sobre la base dels quals hom veuria que es va desenvolupant d’alguna manera la trama argumental.

²⁸ Bachtin (1981: 29): “La novel·la cerca d’afaiçonar la seva forma als llenguatges. Té una relació completament diferent a d’altres gèneres envers el llenguatge d’ençà que constantment experimenta amb noves formes per tal de manifestar la varietat i immediatesa de la diversitat del discurs. És concebuda, doncs, com a un supergènere, el poder del qual consisteix en la seva habilitat d’absorbir i ingerir tots els altres gèneres (les diferents i separades formes del llenguatge peculiars de cadascun d’ells) junt amb d’altres formes, estilitzades però no literàries, del llenguatge”.

Tenint en compte totes aquestes intuïcions quant a la novel·la en general, preses, si es vol, com una bona revisió per a la creació d'una hipòtesi de partida (que no vol dir, per tant, com a paràmetre exclusiu de lectura), la novel·la grega podria pensar-se com una mena de *sincretisme i/o combinació de formes lingüístiques diferents* ("to plasma", en definitiva) en marcs tipològics/caracterològics *fixes i concrets*, com són: una parella de joves bells que s'estima i que és o ha estat separada, el viatge (d'un indret que és ciutat d'origen al qual s'espera retornar), la peripècia i/o l'experiència amb tot tipus de perills (pirates, naufragis, saquejos, raptos i violents assetjaments sexuals), el retrobament-reconeixement amb els personatges (familiars) que havien perdut, les noces felices i el "happy end".

D'aquí, potser, la impressió general que acostuma a donar la novel·la, com d'un gènere fonamentalment *polimòrfic* i *politemàtic*.

III. LES NOVEL·LES. PRESENTACIÓ

1. Les novel·les. Presentació

1.1. *Rodante i Dosiclés*, de Teodor Prodrom (*Τὰ κατὰ Ροδάνθην καὶ Δοσικλέα, τοῦ Θεοδώρου τοῦ Προδρόμου*):

Teodor Prodrom és un dels autors més classicitzants d'entre els escriptors de novel·les. És sabut que estudià gramàtica, retòrica i filosofia sota la direcció de Estéphanos Skilitzes, bisbe a Tràcia, i que fou mestre. Escrigué obres satíriques i lingüístiques, i la seva llengua és hereva del model antic clàssic.

L'obra de Prodrom, escrita entre el 1143-1149 en un grec que reprèn el model aticista amb tendència a la hipercorrecció, reflecteix amb detall i un cert realisme elements de l'època comnena, com per exemple la formació de l'exèrcit, i, així, el tractament específic que concedeix a cada element que descriu és una de les característiques més destacables i un dels trets d'originalitat més remarcables de la seva obra.

Rodante i Dosiclés és escrita en vers dodecasíl·lab (4605 versos) amb accentuació quaternària i ritme de metre trímetre iàmbic, mesclant hexàmetres i trímetres iàmbics en una mena d'artifici literari. Segurament per aquest motiu, es pot dir que aquesta obra sobresurt per l'ús acurat de la llengua que en fa l'autor i pel seu to, de registre èpic.

A propòsit de l'element narratiu, titllat d'avorrit, hom pot tenir en compte alhora allò que la societat bizantina podia entendre o no entenia del seu text, o allò que realment trobava tediós, que serien segurament els artificis retòrics tradicionals i no pas tant els esquemes narratius d'aquesta obra.¹

Tanmateix, en ocasions, es fa difícil seguir el seu fil narratiu degut a la gran quantitat d'elements externs a la trama, per dir-ho així, per un temps i un

¹ En aquest sentit, aquí em remeto a les idees que apunta José Antonio Moreno Jurado al pròleg de la seva traducció *Rodante i Dosicles* (Moreno Jurado: 1996).

espai de vegades poc clar. El caràcter classicitzant de l'obra es fa palès tant per l'ús del vers, com per l'estil descriptiu general.

.Resum argumental:

L'argument de *Rodante i Dosiclés* es desenvolupa al llarg de nou llibres, amb un inici *in medias res* que, fins al llibre tercer, anirà desenvolupant-se a la manera d'un llarg *flashback* narratiu en la conversa de Dosiclés, fet presoner pels pirates a l'illa de Rodes, amb el seu amic Cratandre. Així doncs comença el relat, en el qual tots dos amics s'explicaran les seves respectives històries d'enamorament, i les seves aventures fins arribar a ser fets presoners.

Rodante, per la seva banda, també ha estat feta presonera pels pirates, que l'han intentada forçar sense èxit, mentre que el temible Místil i el seu sàtrapa Gòbries han anat preparant els sacrificis dels dos joves protagonistes. Tanmateix, l'amenaça de guerra contra el rei Briaxes els assetja, de tal manera que es veuran obligats a preparar un gran banquet per tal d'apaivagar la seva ira.

Al llarg del llibre IVart, doncs, assistirem al sopar en honor del rei, un àpat de luxe amb un xai farcit d'orenetes i els alegres cants del malabarista Satirió dedicats a Hèlios, el sol, “*Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου*”, “*Oh! Sol, conductor del carro de rodes de foc*”² (243 i sg.), un déu que des de l'inici ha estat present en el desenvolupament de tots els fets (versos 1-7), talment com en la millor de les peces de tragèdia.

Tots els presents, els regals i una carta, però, de Místil al rei tot demanant un acord per la pau, no fan cap efecte sobre Briaxes i ningú no pot deturar la guerra. Una guerra que, finalment, haurà de guanyar Briaxes en enfonsar tots els vaixells enemics i en raptar tots els presoners, enduts ara cap a les terres de Pisa.

² Totes les traduccions dels fragments de les novel·les que s'inclouen en aquest apartat, i la resta, són meves.

Una tempesta (VI, v. 220 i sg.), però, en el transcurs del viatge, tornarà a separar de bell nou els enamorats: Rodante cap a Xipre, feta esclava del pare de Cratandre, i Dosiclés cap a Pisa.

La separació, terrible, els farà endinsar-se a un i altre en la més terrible desesperació; ell per ella, “ὦμοι, Ῥοδάνθη, κληῖσις ἀγαπημένη· τοιοῦτο σοι τὸ τέρμα τῶν ἐμῶν πόθων”, “*ai de Rodante, nom estimat; tal és la fi del meu desig d’amor?*”, (VI, v. 260 i sg.); ella per ell, “ὦμοι, Δοσίκλεις (...) ἄνερ Δοσίκλεις ἄχρη γοῦν φωνῆς μόνης”, “*ai de Dosiclés, Dosiclés, marit meu només de nom*”, (VII, v.16 i sg).

La noia, per fortuna, podrà desvetllar el secret de qui l’ha feta esclava i li serà anunciada la possibilitat d’un retrobament amb el seu estimat a Pisa, on són a punt de ser sacrificats els dos nois en una foguera. La intervenció de Crató, el pare de Cratandre, així com l’ajuda dels déus, serà efectiva per impedir aquest sacrifici.

Heus aquí que les paraules de Crató no seran en va enfront del rei Briaxes: “Μὴ τοῦτο, μή, μέγιστε βασιλεῦ, δράσης· (...) Ἔχεις με· κἂν βουῶλοιο, τέμνε, πυρπολεῖ/ δίδου θεοῖς γέροντος ἄνθρώπου κρέας· εἴπερ θεοὶ χαίρουσιν ἄνθρώπων φόνους”, “*no, no ho facis, poderós rei (...) fes-me pres a mi; si vols, talla, crema, dóna als déus la carn d’un vell –si és que els déus s’alegren de la mort dels homes (...)*”, (VIII, v.17 i sg).

Un cop alliberats pacíficament de Briaxes, i havent retornat a Xipre, se celebrarà un banquet a casa de Crató i Cratandre com a benvinguda al noi. Dosiclés ha estat rebut amb tota mena de festes per part de les donzelles de l’illa, incitades pel propi Eros, “ἔπαιζεν, ὡς εἴωθεν, ὁ δριμύς Ἔρως /πολλοὺς οἰστοὺς τοῖς νέοις ταῖς νέαις /ἐκ τοῦ πυρῶδους τανύων τοξαρίου”, “*el cruel Eros, com acostumava, jugava tot llançant moltes sagetes de l’arc ple de foc als nois i les noies*”(VIII, v. 192 i sg).

Però serà en el banquet festiu a la casa que es produirà l'esperat retrobament entre Rodante, feta esclava, i Dosiclés, que no pot ocultar la seva sorpresa davant la misteriosa esclava que ha estat al seu costat durant l'àpat i que amb prou feines ha reconegut:

“τί, μοι, θεοι, τὸ φάσμα τοῦτο το ξένον;/τίς ὁ πλατύς ὄνειρος; ἔξεκεκράγει/ Ἡ που Ῥοδάνθην εἰσορῶ; Παίζεις, Φθόνε· γέλας, Τύχη, γέλωτα μεστόν δακρῶν/ εἶδωλα δεικνύουσα τῆς ποθουμένης”, “*Qui és, déus, aquest extraordinari fantasma? Què és aquest llarg somni?-cridava- Veig potser Rodante? jugues, oh enveja, rius, oh Destí, d'un riure ple de llàgrimes, tot mostrant-me la imatge de la meva estimada*”, (VIII, v.368 i sg).

Al banquet, però, la jove també haurà de fer front a la pòcima malèfica que li ha preparat Miril·la per pura gelosia, la germana de Cratandre i enamorada de Dosiclés. Seran molts els moments i les escenes de confusió, havent begut la copa enverinada, fins a la recuperació de la noia paralitzada amb una herba i el retrobament final de Rodante i Dosiclés: “Νόσει Ῥοδάνθη παρέλασιν τοῦ σαρκίου/ καὶ ζώσα θνήσκει, μηδαμῆ κινουμένη· (...) τὸν κόλπον ἠρευνᾶτο τῆς πόας χάριν (...) τὴν σάρκα πάσαν τῆς παρειμένης κόρης / ἔρρωσεν, ἐζώωσεν” *pateix Rodante una paràlisi del cos, i viva, és morta, sense moure's en absolut (...) va parar atenció al pit, degut a l'herba (...) tot el cos de la noia paralitzada es va refer, tornava a viure*”, (v. 495 i sg).

Així doncs, retornada a la vida Rodante, i malgrat tots els dubtes, els dos enamorats rumiaran la manera com ocultar-se de Miril·la i com fugir de tots els enemics que els envolten a Xipre (“κοινὴ γὰρ ἀμφοῖν ἔστιν ἡ σωτεριά”, “*es tracta, de fet, de la salvació dels dos*” IX, 10-180), mentre que el poderós Oracle de Delfos i la Pítia (v. IX, 195- 204) avisaran els pares d'un encontre i el retorn, sens dubte, esperat i feliç a Àbidos, on finalment Rodante i Dosiclés podran celebrar les seves noces davant el sacerdot d'Hermes.

1.2. *Aristandre i Cal·litea*, de Constantí Manassés (Τὰ κατ'Αρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν, τοῦ Κονσταντίνου Μανασσή) :

Novel·la grega en vers decapentasil·lab o polític (el vers popular), la trobem conservada fragmentàriament i, dels seus nou llibres suposadament composts cap al 1160, ens en queden només fragments de tradició indirecta de caràcter gnomològic gràcies a les antologies de Macari Khrisokèfalos i de l'humanista bizantí Màxim Planudes (autor també d'una coneguda compilació de les *Faules* d'Isop).

Aristandre i Cal·litea se'ns presenta com a una obra refinada i molt selecta, atesa essencialment la seva constant referència a motius de l'antiguitat que aporten al conjunt un to classicitzant peculiar.

És present i important la tradició de la tragèdia d'Eurípides, i especialment la dels grans autors de novel·la d'època hel·lenística, d'Heliodor i Aquil·les Taci, els escriptors amb regust més eròtic en les seves composicions. És particularment interessant la tradició de l'obra *De natura animalium* d'Elià, escriptor grec d'època romana i mestre de retòrica.

En aquesta línia d'evocació animalística, que lliga amb la tradició de les faules, cal remarcar també la presència de l'obra d'Aristòtil *Historia animalium*. Alhora, Manassés (1130-1187) té també present els escrits del seu contemporani Nicetas Eugenianós.

Manassés sembla arrossegar, en aquest sentit, una manera de fer que es tornarà a repetir en la resta dels seus contemporanis d'època comnena, influït tant per l'empremta dels models antics com per l'intercanvi d'idees, per dir-ho així, que s'imposa en el gènere³: no podem oblidar que efectivament, la novel·la d'època Comnena, la que ubiquem al segle XII, de llengua culta i classicitzant, comporta una estreta relació, tant pel que fa al contingut com pel que fa a la

³ Respecte al panorama a grans trets del gènere i per a una descripció general de la problemàtica de les novel·les vegeu el treball de F. J. Ortola, estudi introductor a la traducció de *Flòrios y Platziaflora* (Ortolà: 1998).

seva identitat, amb les novel·les hel·lenístiques, i al mateix temps, s'imposen uns paràmetres formals i estil·lístics propis d'autor que donen un sentit a l'obra com a tal.

Així, la novel·la de Manassés, s'alça com un exemple erudit d'allò que podria ser la tasca dels autors d'aquestes novel·les: una tasca d'apropament original però respectuós amb la tradició (i una tradició que és de gènere i del gènere), una tasca acurada d'escriptura basada en la reformulació quant a les formes de les peces del gènere, basades, no obstant, en els esquemes narratius i argumentals hel·lenístics fixats.

.Resum argumental:

El relat d'*Aristandre i Cal·litea* resulta impossible de resumir argumentalment, atesa la mateixa naturalesa fragmentària de la diègesi. Els temes principals dels fragments conservats són Eros i una Tyche divina inexorables, elements que es combinen amb tot un seguit d'evocacions al món de la natura que una veu poètica principal prova de presentar en un estil lleugerament escolàstic i moralitzant. Aquestes evocacions sovint esdevenen al·lusions gnòmiques, ben bé sentències a la manera d'Hesíode, o fins i tot de Soló. Aquestes al·lusions proven de descriure les problemàtiques derivades de les dues figures principals, versant sobre les accions humanes en general, sobre què és la bellesa, la justícia, sobre com explicar la sofrença o sobre com cal anar posant límits a la passió.

Al llarg de la lectura d'*Aristandre i Cal·litea*, sovint succeeix que ens poden assetjar molts dubtes a propòsit de la linealitat d'un argument i d'una sola ficció: atès el seu caràcter gnomològic, copsem en primer lloc una primera persona que dóna consells i alliçona, i que se suposa que ha encetat l'explicació de la contalla dels enamorats a un auditori concret que ha de parar atenció, tal i com demostra l'apel·lació "Avδρες..." en un dels primers fragments (fragm.31). Es tracta d'una veu poètica de registre, podríem dir, arcaïtzant, que sembla tenir tota la intenció d'alertar a propòsit del que pretén explicar amb voluntat

d'*exemplum*; una veu que en un primer moment es dedica a filosofar en termes absoluts, que ha començat a dissertar i que actua com un autèntic aede en plena activitat: la gran abundància de verbs de llengua (λέγουσι, φάσιν), formant expressions del tipus ὡς λέγουσιν, tal i com es presenten en el següent exemple a propòsit de la passió, és una bona mostra del plantejament inicial de la veu narrativa principal en l'obra:

“Ὁ γὰρ ἐρῶν, ὡς λέγουσιν, ὀξύς ἐς τὸ φωρασαι
Τον ἐξ ὁμοίων ἐρωτα παθων κεκινημένον·
Αἱ τῆς καρδίας δέ, φασίν, οῤέξεις και κινήσεις
Ὡς ἐν κατόπτρῳ τηλαυγεί φαίνονται τοῖς προσώποις.”⁴

De la mateixa manera, en el següent fragment, de font incerta, el verb de llengua evoca un cert to popular narratiu per a uns plantejaments d'estil amb un punt d'epigramàtic:

“Ὁ παῖς γὰρ Ἔρωσ εὐκραῆς, ὡς φασιν, ἐπιπνεύσας
γάνος ἐνστάζει ταῖς ψυχαῖς καὶ γλύκιον ἐμπάζει
ὡς μαλακόπνους Ζέφυρος ἐν θαλαττίοις νώτοις·
ἂν δὲ βαρὺς, ἂν δὲ σφόδρῳ, ἂν λαίλαπας ἐπάγων,
οὐκ ἔστιν ἕτερος θεὸς οὕτω φρενοταράκτης
οὐδὲ δυσχειμέρωτατος οὐδ' οὕτω κυματίας.”⁵

⁴ Aristandre i Cal·litea, II, Fragment 41:

*“El qui estima, com diuen, és ràpid a descobrir
l'amor provocat per idèntics sentiments;
els desitjos i els impulsos del cor, diuen,
com en un mirall que brilla de lluny es mostren en els rostres”.*

⁵ Op. cit. supr, III, Fragment 64:

*“Eros noiet, quan respira suau, com diuen,/ imposa joia en les ànimes i fa bromes
dolces,/ com Zèfir que bufa blanament sobre la superfície del mar;/ si, per contra, és fort, si és
violent, si suscita turmentes,/ no hi ha un altre déu que pertorbi en tal mesura l'ànim,/ ni un de
tant turmentós ni tan tempestuós”.*

Al llarg d'aquesta novel·la, s'intueix que les veus dels protagonistes són úniques i independents, en dos moments que advertim en la lectura fragmentària; però, tanmateix, ja no les tornem a trobar, i l'argument es perd sense que puguem copsar un final. Els passatges són els següents: IV, fragment 68 per al lament d'Aristandre i IX, fragments 163 i 164, per a la veu de Cal·litea.

1.3. *Drosil·la i Cariclés*, de Nicetas Eugenianós (*Τὰ κατὰ Δροσίλλαν καὶ Χαρικλέα, τοῦ Νικήτου τοῦ Ευγενειανού*):

Novel·la grega en vers dodecasíl·lab i ritme de metre trímetre iàmbic, escrita en època Comnena i conservada de manera íntegra, *Drosil·la i Cariclés* se'ns presenta com una obra equilibrada, tant en la seva extensió com en el repartiment de la matèria narrativa. La novel·la contempla gran varietat d'imatges i ressonàncies del món clàssic, i és, a més, plena de referències als mots de poetes tant rellevants com Teòcrit i Anacreont.

Alguns dels aspectes més destacats són els llargs laments que en ocasions protagonitzen els dos joves enamorats i que insinuen un cert *background* del teatre tràgic, de la mateixa manera que destaquen tot un seguit de formes compositives presentades com a cantades pels personatges en ocasió de celebració.

L'obra d'Eugenianós és molt variada, sobretot pel que fa a la composició narrativa, i és intensa, pel lirisme de les imatges. Escrita en un grec classicitzant i de vers acurat, creiem que el poeta és original en tant que és capaç d'incloure cançons i diàlegs vius i de tons molt diversos dins de relats que es contenen en primera persona, relats que ens parlen d'una parella que proclama el seu intens amor ple d'erotisme i que, alhora, es combinen amb el plor que a cada moment aboca i exposa, tot controlant el ritme narratiu, les desventures de tots els seus protagonistes.

.Resum argumental:

La història comença introduïda per una veu narrativa principal, supradiegètica, en un proemi que presenta la obra com un seguit de llibres: dos joves, Drosil·la i Cariclés, es troben en un prat meravellós quan la incursió dels parts (perses) a la ciutat de nom Barzos els fa presoners, de cop i volta, dels reis Cràtil i Crisil·la. En el llibre segon, Cariclés es troba ja separat de la seva estimada a presó amb un amic anomenat Cleandre que li explicarà la seva pròpia història d'amor amb la jove Cal·lígone i, en finalitzar, serà el propi Cariclés qui parlarà de la seva primera trobada amb Drosil·la. Els mateixos protagonistes han escrit cartes apassionades a les seves estimades (Μήνυμα γράπτών, "un missatge escrit" v. 145., vv. 30,55-, vv. 57-312), cartes que inclouen en les seves pròpies explicacions, de la mateixa manera que fan amb els seus alegres cants per elles: "Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδε μοι, ὦ φίλ'έταίρε, "Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, company", diu Barbitó, amic dels presoners, que ha conduït amb ell un cor de noies dansaires per a la festa de Dionís entre les quals destaca la bella Drosil·la.

Ella és una jove plena d'encants, capaç d'encisar qui la mira, és delicada i tots els seus moviments impressionen; Cariclés, lluitador i amorós, totalment impactat per la noia, és un jove inquiet i amb plena capacitat per a dur a bon terme els seus propòsits.

Ja a la meitat del llibre IVart de l'obra i havent acabat aquests relats, la reina Crisil·la embogeix d'amor per Cariclés, i Clínies, fill dels reis, s'enamora de la protagonista. Així ho expressa en una llarga composició (vv. 155-220) que el jove acompanya d'una cítara o llaüt. Cariclés, però, tot gelós, es presenta davant de Clínies fent veure que, en lloc de l'estimat, ell és el seu germà, i d'aquesta manera pot dissimular la seva fugida. En aquest punt, destaca el relat del propi protagonista que inclou, com un discurs directe, el diàleg establert entre els enamorats en una trobada al jardí, un diàleg ple d'al·lusions sensuals (v. 270) que ens recorden models poètics antics, com Arquíloc o el Càntic del

càntics, i que fa a més de preludi, en la ficció de la narració contada, a la trobada real dels dos protagonistes.

L'encontre no tardarà a produir-se (v.330): de nou en un prat, Drosil·la està sola i adormida i, per tal de no despertar-la, Cariclés xiuxiueja, li parla en silenci, tot reprenent imatges poètiques conegudes: de l'idil·li de Teòcrit "El Cíclop", del qual en destaca el paper del cant com un fàrmac per a l'amor que sent Polifem per Galatea (a Eugénios "ὠδή δέ τις καὶ μουσα παῦλα τῶν πόνων", "només el cant i la musa apaiuagen les sofrenes", v.380), i de l'important proemi de "Dafnis i Cloe" de Longus:

"Πρῶτον γὰρ οἶμαι –καὶ καλῶς οὕτως ἄρα-/πτηνοδρομησαι τοὺς λίθους εἰς αἰθέρα/καὶ λίθον ἀδάμαντα τμηθῆναι ξίφει/ ἢ τοξικῆς Ἔρωτα παυθῆναι κάτω/κάλλους παρόντος καὶ βλεπόντων ὀμμάτων", "*Crec que – millor que així sigui- les pedres volaran pel cel com ocells i el diamant serà atravesat per l'espasa abans que Eros deixi de llançar sagetes, mentre hi hagi bellesa i ulls que la mirin*" (Eugenianós, vv.387 i sg.).

Un cop tancat de manera tant lírica el llibre IVart, escoltarem la veu desperta de Drosil·la tot desvetllant les terribles intencions de Crisil·la que vol matar el rei, alhora que la sentirem encomanar-se a Zeus en un intens plany compartit amb l'estimat, Cariclés, que al seu torn es dirigeix suplicant a les orenetes (Χελιδών, vv. 130-165), ocells que anuncien la primavera i el bon temps.

Després d'un seguit de trames i de la mort sorpresa de Cràtil, veurem morir el seu fill Clínie a mans dels àrabs, que tornaran a fer presoners i a separar la parella protagonista, així com també es produirà el suïcidi de la reina que s'intueix gràcies a una carta de comiat que ella mateixa envia a Cariclés i en la qual farà un prec al deliciós cant de les orenetes: "Ἄισον, χελιδών, εἰπέ θελκτικὸν μέλος/Μοῦσαι γὰρ αὐταὶ νέκταρ ἐγχεοῦσι σοι/καὶ σου μελιχρὸν συγγλυκαίνουσι στόμα." "*Canta, oreneta, entona un cant meravellós: les mateixes muses et varen vessar nèctar i varen endolcir la teva boca de mel*", (vv.206 i sg.).

Cariclés, però, sembla tenir força clars els seus sentiments, i malgrat el dolor de la separació, el seu rebuig de la reina és la clau per dir tota la seva passió a l'autèntica estimada: “Αἶ Αἶ, Χελιδών, ἡ γλυκύφθογγος μόνη/ψυξήν ἐμήν σοῖς ἐξεπίκρανας λόγοις/χρυσσοῦν μελιχρὸν ποικιλόγλωπτον στόμα”, “Ai, Ai! Tu que sola ets oreneta de la dolça veu, has amargat el meu ànim amb les teves paraules, boca d'or, suau, de parla de tons diversos”, (vv. 264 i sg).

Els dos enamorats es retrobaran aviat, però, en la mateixa casa que ha acollit Drosil·la durant un temps, a un altra vil·la, i on Cariclés ha anat a parar amb l'ajuda de Cleandre després d'haver patit intensament els moments de solitud i d'haver-ho expressat amb mots ni més ni menys que dedicats a les orenetes: “χελιδόνες τρῶζουσιν, οὐκ ἐῷσί με./Παύου, κακῶν κάκιστον ὀρνέων γένος”(…) *les orenetes amb el seu xiscler no em deixen en pau. Pareu, odiosos ocells, raça terrible!*”, (llibre VII, vv.653-654).

Més endavant, ajudats per Gnató el missatger, Drosil·la i Cariclés podran retrobar-se de nou sols al jardí, retornar amb els seus pares sans i estalvis, i unir-se, contents, en matrimoni a la seva llar d'origen.

1.4. *Hismine i Hismínies*, d'Eustaci Macrembolites (*Τὰ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμίνιαν, τοῦ Εὐσταθίου τοῦ Μακρεμβολίτου*):

Hismine i Hismínies d'Eustaci Macrembolites, destaca entre la resta d'obres d'època Comnena per ser la única novel·la que trobem escrita en prosa.

D'una gran narrativitat, la prosa de Macrembolites destaca pel seu estil elevat, de vegades filosòfic, amb abundància de termes del camp semàntic del logos, i per l'ús de metàfores oníriques i la creació de imatges metafòriques i fins a cert punt al·legòriques o simbòliques. Tanmateix, de vegades resulta un estil una mica bigarrat i poc acurat.

La tradició tardoantiga és molt present, especialment Heliodor i la novel·la *Leucipe i Clitofont* d'Aquil·les Taci, dels quals reprèn en general la

retòrica de l'amor i algunes escenes concretes: al jardí i al banquet, però estalviant-se els aspectes més purament eròtics que es descriuen a Aquiles Taci. Així, Eustaci Macrembolites tendirà a centrar-se en la fascinació dels personatges pels espais artístics, molt sovint, i donarà gran importància a les seves descripcions o *ekfraseis*.

Tal i com destaca Conca a la seva introducció de l'obra⁶, la major part dels autors de la *Kommenzeit*, principalment tenen present més que l'occidental, la tradició grega, per tant, els models precedents com el d'Aquil·les en el gènere, del qual Macrembolites també en reprèn la narració en primera persona (*Ich-Erzählung*) per part del narrador objectiu així com també els relats del propi protagonista. S'hi inclouen citacions directes de l'*Hècuba* d'Eurípides, tot i que l'interès de l'autor per l'art es concreta palesament en la creació dels ambients descrits, simbòlics i onírics, a través d'imatges com l'auca dels mesos o els murs i les inscripcions del jardí.

D'altres detalls considerats de tipus occidental (com el topònim Artikomis), o fins i tot el fet que està en prosa, han fet decidir als estudiosos per ubicar la data de composició ja a les portes del segle XIII, quan la novel·la comença a obrir-se envers els models occidentals.

La metàfora de l'escriptura és un element recurrent de l'interès de l'autor per remarcar tant la materialitat de la novel·la escrita com a llibre, així com la seva especificitat de gènere, com a peripècia "dramàtica" escrita.

.Resum argumental:

No resulta fàcil traçar de manera clara la línia argumental de l'obra d'Eustaci Macrembolites. Es podria dir que aquesta és una novel·la en conjunt tan simbòlica, que els camins de la trama es perden en els viaranys dels somnis, de les citacions literàries, de les veus dels amants, perduts, també, en la seva pròpia peripècia.

⁶ Conca (1994: 13).

Tot comença per a nosaltres, lectors, a la ciutat d'Eurikomis, un indret irreal, inexistent al mapa (tal i com ha estat notat per Roderick Beaton a *The medieval Greek romance*, és una geografia que per primer cop en la novel·la grega és del tot una invenció), i justament en l'època de les Diasies (gran festa dedicada a Zeus i normalment celebrada a Atenes al febrer, el mes anomenat Antestèrion).

El protagonista masculí, Hismínies, ha estat escollit per la ciutat i la sort com a herald enviat a la ciutat d'Aulikomis, i així li ho explica al seu amic Caridou. En aquest indret, és acollit amb joia i amb tots els honors pels ciutadans que es disputen l'acolliment del noi a les seves llars; guanya, però, Sòstenes i la seva família, que reben Hismínies i el fan passar sense masses preàmbuls al jardí de casa seva. En aquest espai, bell i ple d'aromes, l'herald es deixarà embriagar fins al punt de deixar a un costat la corona i el caduceu, insígnies d'honor, i deixar-se persuadir per les paraules de Sòstenes (*“ἀπόθου τον πρεσβευτήν, ἀπόθου τον κήρυκα, σὺν ἡμῖν ἀνακλίθητι”*, “*Deixa de ser ambaixador, deixa de ser herald, acomoda't amb nosaltres*”), que, juntament amb Cratistenes, el cosí, i Pàntia, la muller, el convidaran a celebrar la seva arribada amb un deliciós banquet.

En aquest àpat es produirà el primer encontre dels dos joves protagonistes del relat; Hismine és, ni més ni menys, que la filla de Sòstenes i, a taula, serveix el vi, nèctar d'Aulikomis, i el mescla a les copes amb l'aigua. La sort, de nou, ha fet que tots dos es trobin, però, a més a més, que tots dos s'anomenin igual: Hismine i Hismínies (*“ἔχεις ἐξ ὁμωνύμου παρθένου τὴν κύλικα”*, “*tingues la copa d'una noia que té el teu mateix nom*”).

Un cop acabat el banquet, Hismínies i Cratistenes són conduïts a una cambra, on, abans d'anar a dormir, la noia li renta els peus, com és costum, al xicot. Fatigat, però, sense poder agafar el son, Hismínies és interrogat per Cratistenes a propòsit dels detalls de l'àpat. I és que el noi no sembla haver-se

adonat dels dards seductors que Hismine li ha llençat ja durant la festa. Què vol dir bescanviar l'amor? ("Τί τοῦτο τὸ ἀντεροᾶν;") Això mateix és el que haurà d'aprendre el jove al llarg de la peripècia.

Al dia següent, tornen a trobar-se al jardí Cratistenes i el jove. Allí, admiren totes les belleses de l'entorn, i especialment el mur que l'envolta, decorat per frescos especialment significatius. D'una banda, veuen representades quatre joves donzelles: la primera coronada de perles i de llargs cabells daurats; la segona, una noia guerrera, amb escut i cuirassa; la tercera, una verge coronada de fulles i flors; la quarta, una etèria verge que mira al cel i du a les mans una corda i una flama. Sobre el cap de les quatre noies es pot llegir una inscripció: Saviesa, Força, Puresa i Justícia ("Φρόνησις, Ἴσχύς, Σωφροσύνη και Θέμις", II, 6.1).

D'altra banda, en una altra part del mur, veuen representat un alt tron amb un jovenet alat, carregat amb arc i fletxes: és Eros, tal i com explica Cratistenes, a qui segueix la representació d'un estol de ciutadans, però també de sobirans i tirans que, com a esclaus, corren al seu darrera ("Ἔρωσ το μειράκιον ὄπλα, πῦρ φέρον/τόξον, πτερόν, γύμνωσιν, ἰχθύων βέλος", "*Amor és el noieta, que porta espasa, una torxa encesa, / arc, ales, nuesa, dards per als peixos*", II, 10.1, 5).

De nou fent banquet, el jove Hismínies, però, i malgrat les paraules del seu amic, seguirà rebutjant l'Eros que se li ofereix, i que només el farà el seu esclau en somnis: "ἤλθεν ὄνειρος (...)", "Ὁ δὲ Βασιλεύς Ἔρωσ πρὸς τὴν καλὴν Ἴσμίνην εἰπὼν ἔχεις ἐραστὴν". Els dubtes del jove, que ja no vol tornar a Eurikomis si no és amb la seva estimada, comencen així, advertit (pseudoplatònicament) per Cratistenes, dubtes, tanmateix, que es veuran reforçats per la trobada amb Hismine a l'hora de l'àpat i especialment al jardí, indret exterior on de nou podran contemplar la representació d'una mena d'auca anual amb les figures de diferents homes (un soldat, un pastor, un

llaurador, un agricultor, un veremador), acompanyats de bous i d'altres animals.

Totes aquestes representacions (“ἐπι τὰς ἐν τῷ κήπῳ γραφάς”), però, no alleugereixen l'estat d'ànim d'Hismínes que, finalment, reconeix davant del seu amic d'haver estat vençut per Eros; així doncs, tot decidit, s'envola de nou al jardí i inicia un seguit de violentes temptatives per tal de posseir la noia (“ὅλα χερσὶ τὴν κόρην κατασχών κατεφίλησα”). Els jocs dels amants, però, no seran més que un combat entre desig i puresa, conservant tots dos joves, versemblantment, la seva castedat.

De nou els somnis van desvetllant els instints d'Hismínes (“ὅσα παίζουσιν ὄνειροι”), tot i que el seu amic el faci retornar constantment a la situació present. Sòstenes, ara, cerca l'herald per tal de presentar-lo en públic, abans de marxar cap a Eurikomis, a tota una multitud de verges d'Aulikomis que l'esperen impacients al jardí per a fer-li festes i honorar-lo en processó; entre elles es troba Hismine, que no es pot estar-se de saludar el jove. La processó segueix així al jove fins a la seva pàtria, Eurikomis, i fins al temple de Zeus Xènios on Hismínes retrobarà el seu pare Temisteu i la seva mare Dianteia. D'aquesta manera, les dues famílies es troben i celebren en banquet l'arribada de l'herald i de tota la comitiva, tot repetint-se així les mateixes escenes d'insinuació entre els amants que bescanvien les seves copes de vi (“ἐρωτικός καταπίνοντες”). Durant la nit, i mentre que els pares es troben fent una libació a Zeus Xènios, Hismínes s'introdueix d'amagat en la cambra de la noia que, malgrat totes les temptatives amoroses del noi, es resisteix com una fortalesa i preserva la seva puresa: “Ἐγὼ σοι φύλαξ ἀκοίμητος, ἀπαρεγχείρετος αἵμασιὰ καὶ φραγμὸς ἀνεπίβατος”, “Sóc per a tu un guardià insomne, un mur inatacable, un baluard inaccessible”.

Al dia següent, se sap la notícia que Hismine ha estat promesa pels pares, sense que ella ho sabés, amb un noi originari d'Aulikomis i que les noces seran

celebrades en l'època de les noves Diasies; per aquest fet els dos amants se senten desesperats, pensant i somniant l'un amb l'altre. Els pares, mentrestant, es troben fent una ofrena per tal de fer propici al déu en el nou matrimoni; tanmateix, una àguila es precipita i arrabassa aquesta ofrena, un presagi funest que a tots espanta. En l'àpat que segueix, ben modest i trist, els comensals no poden deixar de pensar en el terrible senyal, mentre que Cratistenes, l'ajuda del qual ha estat sol·licitada urgentment per Hismínies, ha preparat una nau per a la fuga dels amants cap a Síria. D'amagat, doncs, Hismine i Hismínies marxen en un vaixell acompanyats de l'amic Cratistenes. Tot seguit es produeix la insurrecció d'alguns dels mariners al càrrec de la nau, que havent salvat la vida, llencen a Hismine al mar. La tempesta acaba, i els pirates descarreguen a terra el noi que, tot sol a la platja, es lamenta de la seva dissort fins a caure adormit per la fatiga : “*Ἄλλά κἄν ὅλας θαλάσσας ἐρεύξωμαι, οὐ κατασβέσω τὴν φλόγα, ἣν περὶ τὴν ἐμὴν ταύτην ψυχὴν Ἔρως ἐξ ὕλης. Ἴσμίνης ταύτης ἀνέφλεξε.*”, “*i encara que vomités tota la mar sencera, no apagarà la flama que Eros hagué encès en la meua ànima. Hismine l'encengué.*”.

En despertar, una colla de bàrbars etiòps s'han apoderat d'ell, i d'aquesta manera, comença a voltar per mar i per les vil·les que els bàrbars s'encarreguen de saquejar. En un dels indrets als quals arriben anomenat Artikomis, els bàrbars descarreguen les seves rapinyes, inclosos els hostatges, i, tot improvisant un mercat, venen totes les seves possessions. A Artikomis és, precisament, l'indret en el qual es troba el cèlebre temple d'Àrtemis, decorat amb l'estàtua de la dea i la font que prova la virginitat de les noies.

Tornen a marxar de l'indret enduts pels bàrbars i arriben a Dafnèpolis, ciutat consagrada a Apol·lo on, mentre els bàrbars fan festa i s'embriaguen, són assaltats per un exèrcit de grecs que acaben fent esclaus Hismínies i el seu amic. El patró i la patrona que prenen com a esclau el noi volen saber tota la seva història; ells els explica que el seu origen és noble, però, tanmateix, no el deixen

lliure. Arriba el temps de les Diasies i, tot i que a Dafnèpolis no les celebren, aquest fet suscita el dolor del jove. Mentrestant, la patrona no deixa d'insinuar-se al jove, que vol prendre com a amant, i el patró grec no el deixa de maltractar. Durant les festes de la ciutat, els patrons acabaran coronant a la força el noi com a herald d'Apol·lo, i el volen tornar a enviar a Artikomis amb Cratistenes fet també esclau.

D'aquesta manera, tornen a marxar cap a Artikomis, on són rebuts de la mateixa manera que a l'inici de les seves peripècies, però, en aquest cas per Sòstrat i la seva família. Sòstrat té també una filla anomenada Ròdope, de bellesa comparable a Hismine, que serveix el vi i li renta els peus de nou; tot plegat, li sembla un bon senyal al noi. Mentre que fan banquet, però, una esclava se li apropa i li fa arribar una carta de part d'Hismine. El noi, emocionat i sorprès, la llegeix però no l'acaba de creure perquè conta que l'estimada ha estat salvada per un dofí de la tempesta.

En la seva estada a la llar de Sòstrat, com era d'esperar, Ròdope sent interès pel noi, i vol que li expliqui els seus orígens i les seves desventures. Hismínie ho fa, però es troba tant desesperat que de sobte cau marejat i sense consciència. A la cambra, però, hi ha una esclava que s'assembla moltíssim a Hismine, i que exclama entre llàgrimes que el noi és el seu germà. Així, els dos joves es retroben, i tornen a seure plegats a l'hora de l'àpat, en el qual Ròdope ha encarregat a Hismine que faci un petó al noi de part seva, ja que el vol com amant. El bes fictici, no obstant, va més enllà d'un simple encàrrec. Ella vol que Hismínie fingeixi amor per Ròdope, però ell es nega en rodó a traïr l'amor per Hismine: “ και φίλω τα φιλήματα πλὴν οὐχ ὡς Ροδόπης φιλήματα, ἀλλ’ ὡς ταύτης Ἰσμίνης, ἣν μοι Ζεὺς ἐμνηστεύσατο”, “*rebo els petons, però no com si fossin de Ròdope, sinó d'aquesta Hismine, que Zeus m'ha promès*”.

El banquet segueix en aquesta atmosfera, i els joves continuen bescant els petons com si tot fos un encàrrec de la patrona. Hismine, fins i

tot, fa arribar al noi una carta de part de Ròdope: en aquesta carta Ròdope declara els seu amor i expressa la seva voluntat de donar la llibertat al noi i a l'esclava Hismine a canvi d'acceptar les noces amb ella, la seva patrona i senyora. El noi ordena a Hismine, un cop acabada la lectura, que digui i faci tot allò que plagui a Ròdope, per tal que segueixi l'engany.

Passada la nit, Hismínies surt amb l'herald d'Aulikomis, el patró Sòstrat i la seva família en una nau cap a Dafnèpolis. Allí, fan honors a l'altar d'Apol·lo, mentre que Hismínies es veu constantment assetjat per Ròdope, que és acompanyada per l'esclava Hismine. Durant la nit, tothom s'apropa a l'altar d'Apol·lo, com és costum, i els enamorats exerceixen les mateixes funcions com a esclaus; de sobte, a l'altar s'esdevé un gran estrèpit, i apareixen les mares d'ambdós, Pàntia i Dianteia, tot suplicant a Apol·lo i lamentant-se tràgicament de la sort dels seus fills. Els pares també ploren, i de sobte, Hismine i Hismínies, que esperaven impacients l'oracle d'Apol·lo, reaccionen: l'oracle els ha retornat, finalment, als pares, i ha restablert les condicions favorables per a les noces de tots dos (“ἦν ὁ χρησμός τοὺς παιδας ἡμᾶς τοῖς τοκεύσιν ἀποδιδούς καὶ κατεπισκίπτων τὸν γάμον”).

El sacerdot d'Apol·lo, aleshores, critica l'actuació dels patrons que han fet esclaus a la parella, i tot celebrant la benvolença del déu Apol·lo, proclama la llibertat per tots dos.

Al dia següent, tot és ja joia, cants de llibertat i banquet. El sacerdot els beneeix (“Ἀπόλλων ὑμῖν κοινοῦται τὸ πόμα, ὅς καὶ τὸν γάμον ἐπισκίπτει χρησιμοδοτῶν, δωρεῖται τὸ ἐλευθέριον καὶ ὅλον κοινοῦται τὸ ζώσιμον”, “Apol·lo participa d'aquest vi, imposant amb el seu vaticini també les noces, us dona la llibertat i us concedeix de compartir plegats tota la vida”) i demana al noi que expliqui el relat de la seva peripècia, que ho fa, en un llarg “*flashback*”, de bon grat.

La noia, però, no acaba d'atrevir-se a explicar que durant el naufragi fou salvada per un dofí, talment com fou salvat el poeta Arió, i alhora per un noi alat nu, Eros, que també nedava sobre d'un dofí. Al cap de pocs dies, Hismine serà recollida per una embarcació de pirates que, després de voltar per mar i per terra, arribarà a la pàtria de Ròdope, i la hi deixarà com a esclava.

Un cop acabades les explicacions i el banquet, marxen de Dafnèpolis cap a Artikomis, on Hismine ha de ser sotmesa a la prova de la virginitat en la font d'Àrtemis. Davant el temor i les sospites de tots, Hismine passa, no obstant, la prova i és declarada públicament la seva condició de verge. D'aquesta manera, tota la ciutat celebra el retrobament i les noces dels enamorats. Les paraules abrandades de felicitat d'Hisminies envers Zeus i la Mare Terra posen punt i final al relat amb el desig que el record de les seves peripècies esdevingui perenne per mitjà de l'escrit del llibre que portarà per títol "Les peripècies d'Hismine i la meua Hisminies": "κλήσις δ' ἔσται τῇ βιβλίῳ τὸ καθ' Ὑσμίνην δοῦμα καὶ τὸν Ὑσμινίαν ἐμέ." (IX, 23).

1.5. *Libistre i Rodamne (Λίβιστρος καὶ Ρωδάμνη)*:

Escrita versemblantment a la cort dels Lascàrides de Nicea, probablement cap a mitjans de segle XIII - inicis del XIV, *Libistre i Rodamne* sembla representar, segons paraules d'Agapitó, el pont envers la resta de novel·les escrites fins a final de segle a Constantinoble i a les seves zones llatinitzades. Escrita en llengua i versos populars (4.601), és la més llarga de les novel·les de l'època i es conserva en cinc manuscrits.

La seva complexa tradició textual i el fet que no tenim notícia exacte del poeta ni tampoc de l'indret on fou escrita, pot fer palès en certa manera el seu caràcter popularitzant.

Tota la novel·la de *Libistre i Rodamne* es presenta com una narració, en concret, la de Clitobont a Mirtane, tal i com succeeix en les obres d'Aquil·les

Taci i d'Eustaci Macrembolites, i un dels seus trets literaris més destacables és el fet que en ella s'insereix la història de Libistre i el seu propi relat, alhora que veiem en una sola persona narrativa (Clitobont) com es diferencien les dues entitats del narrador i del protagonista.

En general, i degut a la subtilitat i l'originalitat d'aquest esquema narratiu i a la seva estructura, és considerada per la crítica com la millor i la més acabada d'entre les novel·les d'època paleòloga. Alhora és un dels textos amb més dificultats filològiques, fet degut probablement a la popularitat que va adquirir durant el segle XVI i al gran nombre de versions que es produïren i de manuscrits mancats d'homogeneïtat que ens han pervingut fins avui.

La característica principal més destacable de l'obra és aquesta estructura narrativa podria dir-se "encadenada", atès el seguit de relats que van conformant la xarxa textual, essent l'única novel·la de l'època que es presenta com un relat en primera persona, amb Clitobont narrador, del qual la sort en fa company de viatge de Libistre, l'heroi epònim de la novel·la; un cop, però, que Clitobont ha trobat Libistre, li cedeix la paraula, de manera que podem distingir dues parts en l'obra: la primera part és el relat de Libistre i les seves aventures, en particular el seu encontre amb Rodamne i la seva separació; i la segona part, és el relat fet per Clitobont de la mateixa història però a partir del seu punt de vista. Aquesta narració principal és interrompuda, per dir-ho així, per d'altres relats, alguns d'ells breus, tanmateix, com el del company de Libistre enviat al castell d'Argurokastro, o l'episodi de l'eunuc confident.

Tota aquesta complexitat narrativa de composició, la subtileza i sofisticació literària de la inserció dels diversos nivells de relat dins el relat principal, a més de la presència de múltiples imatges del *logos* a través de cartes i una gran quantitat de cançons, fa del *Libistre i Rodamne* una de les novel·les més importants d'entre totes les paleòlogues, mereixedora d'un tractament a part dins la literatura de ficció de Bizanci.

.Resum argumental:

El narrador, Clitobont, príncep de Litabia, ha cridat la noble Mirtani perquè li vol explicar una història d'amor. El jove, allunyat de la pàtria i fent camí, s'ha trobat amb un altre jove guerrer de nom Libistre, del reialme llatí de Libandros, que plora la seva dissort, ja que en una cacera ha perdut la seva estimada. La força de l'amor, no obstant, continua ben present (vv.110-198).

Libistre somnia la nit següent que en un prat es troba amb els combatents de l'Erotokratias, i que és conduït al palau del rei Eros, de tres cares, assegut en un gran tron i de mal humor amb el noi; amb l'ajuda de Desig i d'Amor, Eros imposa ara a Libistros que juri ésser el seu vassall i li demostra que, efectivament, li ha trobat una companya que l'estima. Al seu torn, un profeta li mostra en un oracle el seu futur: s'enamorarà de la princesa Rodamne, filla del rei (Chrousos), marxarà del seu país, trobarà la princesa, la perdrà i, finalment, es tornaran a trobar (vv.199-627).

Libistre, un cop despert del seu somni, és animat a cercar la noia. En un segon somni, Eros li presenta la pròpia Rodamne, i decideix d'anar a cercar-la ajudat per cent soldats companys seus.

Després de dos anys de voltar, arriben a l'Argurokastro, a la capital del país del rei Chrousos. Allí, el noi té un tercer somni, en el qual Eros apareix en persona i li aclareix que llançarà el seu dard a la noia.

D'altra banda, Libistre i els seus companys, es dedicaran a admirar les meravelloses formes al·legòriques que van omplint el castell, entre elles, les representacions de les virtuts (v.1020), la bella auca dels mesos inscrita en la pedra (vv.1100-1194), els dotze Amors, així com les senyals que indiquen on és el dormitori de la princesa, enamorada també gràcies a l'aparició d'Eros en els seus somnis. Els dos joves intentaran comunicar-se, amb l'ajuda de l'amic i de l'eunuc Betanos, i encetaran un intens intercanvi de cartes (*“γράφει εις σαγγίπταν γράμματα και εις αυτήν την τοξεύει”*, “*escriu un missatge en la*

sageta i li llença”, v.1295), cançons (“Κοράσιον ήλιογέννητον/ στρατιώτης άσχολεϊται”, “*La noia filla del sol/ al soldat té ben ocupat*”, v.2045) i mandats escrits o missatges, fins i tot inscrits en un anell (v.1985, vv.2012-2013).

Un dia, però, al bosc, ella l’haurà d’informar que el seu pare l’ha promesa a Berderichou, el rei d’Egipte, que de sobte es presenta al castell i combat contra el jove Libistros que, finalment, surt guanyant tot fent fugir l’egipci (vv.2310-2406). Libistros és conduït davant el rei per a demanar la mà de la noia, de qui pot contemplar-ne la bellesa (vv.2407-2644).

Al llarg de dos anys, la parella viurà al castell feliç, fins que un dia sortiran a fer una cacera en el transcurs de la qual es trobaran un malèvol mercader ambulat, acompanyat d’una misteriosa vella en el seu seguici, que voldrà matar Libistre i raptarà la noia. Tanmateix, Libistre encara viu, encetarà el seu camí per tal de trobar la princesa: en aquest camí es trobarà amb l’amic Clitobont.

Libistre demana ara que Clitobont li expliqui la seva història: d’origen armeni, ell és nebot del rei de Litabia, i va marxar del seu país per raó del seu amor per Mirtani, la filla del rei, casada amb un cabdill persa. El rei els descobrí i va ficar a la presó al seu nebot. Mirtani, però, l’ajudà a fugir (vv.2743-2799).

Clitobont vol ajudar també el seu amic a trobar Rodamne i, després d’un altre somni profètic, tots dos marxen cap a Egipte. De camí, en una platja, trobaran una vella maga sarraïna en una cabana que, segons sembla, és la mateixa que ajudà Berderichou a raptar Rodamne. La maga fa precés i els dóna dos cavalls màgics per a passar el mar i arribar, finalment, a Egipte.

Clitobont deixa Libistre, un cop passat el mar, en un prat proper (v. 3200) i es dirigeix a cercar la jove a un hostel on la té captiva l’egipci. Rodamne, fa quatre anys que intenta oblidar el seu estimat, de qui no diu el nom quan explica la seva història; serà el propi Clitobont qui en dir el nom del jove farà que la princesa es reconegui en la seva història (“Κάθηται, συντυχάινει με: ζῆ

Λίβιστρος; εἶπε με.” “s’asseu, em busca: Viu Libistros? Dignes-m’ho!”, vv. 3779-3785, fins 3845).

Finalment, gràcies a l’amic Clitobont, Libistre i Rodamne es tornaran a reunir (vv.3964-3967), es desmaiaran de l’alegria, es faran un munt de petons apassionats (“καταφιλοῦν ἐνήδονα καὶ τὸ φίλιν ἐκείνο/ Ἐρωτος ἦτον ἡδονή και πράγμα Ἀφροδίτης”, “es besen amb deliri, i aquell petó fou plaer d’Amor i obra d’Afrodita” vv.3985) i, tots tres, finalment, decidiran tornar a l’Argurocastro, un cop Libistre ha escrit una carta d’agraïment (v. 4030) i li ha tallat el cap a la fetillera de la cabana (v. 4065).

En el camí de retorn, cantaran i s’explicaran les cartes amoroses (vv. 4080-4205, 4235) que s’han anat enviant. A més, trobaran en una cruïlla els cent companys de Libistros i Clitobont es prepararà per acomiadar-se i continuar sol. L’amic, però, el convenç per tal que es quedi al castell i li proposa el matrimoni amb Melàntia. Ell accedeix, però passats uns anys, Melàntia mor i Clitobont retorna a Litàbia amb el seu primer amor, que ha esdevingut reina vídua, i que acceptarà, ara, les noces amb el noi.

La història conclou amb un epíleg de Clitobont als lectors. (vv.4568-4601).

1.6. *Beltandre i Crisança* (Διήγησις ἐξαίρετος Βελτάνδρου τοῦ Ρωμαίου):

La “Narració meravellosa de Beltandre el bizantí” és una narració que remunta a un còdex *unicus* transmès (Codex Parisinus graecus 2909 (s. XVI) de la *Bibliothèque nationale*), i es tracta de 1348 versos polítics d’autoria incerta, tot i que estudiosos com Carolina Cupane l’atribueixin a un poeta anònim de la cort paleòloga de Constantinoble del s. XIV. L’interès per la novel·la, més endavant, durant el segle XIX, va fomentar-ne la multiplicitat d’edicions (Ellissen, Mavrophrydès, Legrand), i tot i que el text original molt versemblantment fou alterat sense que disposem d’un prototipus ni d’un

segon manuscrit, és consens considerar vàlides les edicions i en concret l'edició de Kriaràs (1955) com a la més reeixida, i tractar la novel·la tal i com ens ha estat transmesa.

Fonamentalment, es tracta de la història de Beltandre, un jove que menyspreat pel seu pare decideix exiliar-se i voltar per terres llunyanes, deixant el seu estimat germà i la terra on ha nascut.

Ja en època Paleòloga, *Beltandre i Crisança* comença a presentar les característiques principals cap a les quals va avançant el gènere: la idea principal de la trama és la d'un heroi cavaller, que en el seu viatge es topa amb amor, impossible de resistir, i part del seu destí serà ara el d'escollir, entre quaranta donzelles, la més bella de totes dins del meravellós Erotokàstron.

Les referències precises i freqüents a la realitat grega, tant geogràfica (Anatòlia, fronteres d'Armènia) com cultural (l'intercanvi de corones en les noces finals, el fet que Beltandre i el seu germà són nascuts de la porpra), són característiques pròpies de tradició plenament bizantina, i la fan destacar en aquest sentit d'entre la resta de novel·les d'època paleòloga. De la mateixa manera, l'episodi de la descripció del Palau inscriu l'obra en la línia de les *ekphraseis* típiques de la novel·la grega precedent, tant antiga com bizantina, especialment en aquest cas, de *Libistre i Rodamne* i *Cal·límac i Crisórroe*, però alhora també imposa el dubte de la influència o model occidental atesa la versemblant relació d'aquest Palau amb el "château d'amour" de la poesia provençal medieval.

Carolina Cupane ha estat una de les estudioses que ha conciliat la filiació francesa i bizantina, fent del Castell d'amor un motiu d'origen occidental però ja present en la novel·la bizantina precedent d'*Hismine i Hismínies* i transmesa d'aquesta a *Libistre* i també a *Beltandre*.

En qualsevol cas, la trama, ambient i protagonistes versemblantment grecs demostren els esforços poètics per ubicar la ficció en un temps/espai plenament bizantí, enmig d'imatges i detalls ambientals recurrents en moltes

d'aquestes novel·les de "cavalleries" que ens evoquen les influències occidentals.

.Resum argumental:

Beltandre, un jove príncep menyspreat pel seu pare emperador, decideix començar el camí de l'exili i marxar de la seva llar. Així, de primer arribarà prop del castell de Tars, on un riu meravellós el portarà fins a l'entrada d'un Castell molt especial, el Castell d'Amor, dins el qual hi veurà per primer cop unes lletres esculpides: "Τὸν οὐκ ἔφθασαν τὸν ποτέ τὰ βέλη τῶν Ἐρώτων/ μυριοχλιοκατάδαρτον εὐθύς νὰ τὸν ποιήσουν/ὅστις το Ερωτόκαστρον ἀπέσω νὰ τὸ ἴδῃ", "Aquell a qui no han tocat mai els projectils d'Amor/cent mil voltes, tot de sobte, l'hauran llavors ben colpit,/aquell qui des de dins vegi tot el Castell de l'Amor".

Dins el castell Beltandre també viurà una autèntica experiència dels sentits, onírica, en fer de jutge per ordre del propi Eros, en un certamen de bellesa en el qual donarà a la noia més bella la vareta o verga que Eros rei li ha concedit: "Ὁ δὲ Ἔρως δίδει τοῦ βεργίν τρῖκλωνον, πεπλεγμένον/ ἀπὸ σιδήρου και χρύσου, καὶ ἀπὸ πελάζου λίθου", "Eros li dóna una verga de tres branques, ben trenada/tota de ferro i d'or, de la pedra del robí.⁷

Serà en aquest certamen on veurà per primer cop la seva estimada, a qui escollirà d'entre l'aplec de més de quaranta noies. Ella és sens dubte la noia més bella, la més formosa, a qui correspon la verga que Eros ha donat al noi per a l'escollida: "Τὸ σῶμα σου τὸ ευγενικόν ἴσον βεργίν τὸ ποῖκε/ κυπαρισσοβεργόλικον ἐδημιούργησέν του/ ἔπειτα ἀνεφύσησεν ὄλον και

⁷ Pel que fa al paper de la verga, vegeu l'article de Linda Garland (1989: 87-95). Segons l'autora, tot i que ho afirma sense donar gaires explicacions més, "(...) it appears that such a sceptre was more specifically a ceremonial attribute of Palaiologue empresses and that during this period its form was fixed and it became an important part of the imperial regalia(...)", especialment en les cerimònies de coronació d'emperadors.

ψύχωσέν το/ πᾶσα κοπήν καὶ χάρισμα ζῶν ἐπλαστούργησεν το.”, “*El teu cos noble, igual com la verga el va formar,/com de branca de xiprer per model féu el teu cos,/després l’omplí tot de buf i li va donar la vida./Tot perfil i do de vida el formà perquè fos viu*”, (vv.652-655).

És en aquest punt, i precisament al bell mig de l’obra, que Beltandre podrà expressar vivament, tot lloant la noia, el seu reconeixement a Eros, que s’esfumirà tot de sobte.

Fora del castell, el noi llegirà un seguit d’inscripcions que l’orientaran fins arribar a Antioquia, indret on es farà vassall del rei i on s’adonarà que Crisança, la princesa, és la mateixa noia que ha pogut veure en el concurs de bellesa que ell mateix ha presidit dins el Castell d’Amor: “Εἶδεν ἐκεῖνος, πάλιν δὲ ἐγνώρισε τὴν κόρην/ ἐκείνη δὲ τὸν Βέλθανδρον ἐκτεσκόπησεν τον./σημάδια τοῦ προσώπου του, τὰ ἃ εἶχεν εἰ νοῦν της / εἶδε και καλογνώρισεν, ὄλα πιστώθηκέν τα”, “*Ell va mirar, al seu torn, reconegué aquella noia/la noia que ara el mirava, la que observava Beltandre/les senyals, doncs, del seu rostre, les que a la ment retenia/les veié i va reconèixer, totes les confirmà bé*” (vv.817-820).

Ambdós joves aleshores es reconeixeran, es podran retrobar secretament al bell jardí reservat de palau on roman la princesa amb la resta de dones, allà on ella no podrà ocultar més tot l’amor que sent pel jove, exclamant amb passió tots els seus sentiments més pregons “καίγομαι και ἐμπυρίζομαι και τέλος οὐ λαμβάνω”, “*em cremo, em consumeixo i no veig terme final*”, (v.840).

I així, els dos enamorats acompliran els seus desitjos, tot i que, en acabar la nit, els guardians prendran Beltandre, i això provocarà el desconsol de Crisança. No obstant, es començarà a tramatar una conxorxa amb la seva serventa, Fedrocasa, la qual acabarà casada amb el noi per poder enganyar el rei, i així poder fer més fàcil l’alliberament de Beltandre i les trobades dels enamorats.

Malgrat tot, un cop de bell nou junts i per la por de ser descoberts, Beltandre i Crisança decidiran que la millor opció és fugir i marxar d’Antioquia

tot recurrent el camí invers: “Λοιπόν, ἔλα νὰ φύγωμεν ἀψοφητί καθόλου/σιγά, κρυφά και ἀνόητα, κανείς μη τὸ νοήση”, “*Au, va, doncs, fugim d'aquí sense que fem cap soroll/en silenci, d'amagat, sense que ningú no ens senti*”, (vv. 1074-1075).

Durant la ruta, però, en una crescuda inesperada del riu, els dos joves es veuran malauradament separats i perdran de sobte el rumb. Fedrocasa morirà en l'accident, així com també els escuders que havien marxat amb els enamorats, de tal manera que el desastre s'apoderarà d'ells, víctimes innocents del destí malaurat: “και φεῦ και πάλι ἀλλοίμονον· οὐαί, τί τους εσυνέβη· ἐκύκλωσεν ὁ ποταμός και καταπόντισεν του /Ἡ Φαιδροκάζα ἐπνίγηκε μετὰ τῆς ἡμιόνου/τὰ τρία του παιδόπουλα μετὰ τῶν ἵππων τούτων·”, “*Més ai! Desventura, ai! Ans ai! Què els va succeir?! El riu els va rodejar i a ells, els va submergir/Fedrocasa es va ofegar a sobre la seva mula/i també els tres escuders juntament amb els cavalls*”, (vv. 1104-1107).

Per sort, però, després de cercar-se amb penes i treballs per les ribes del riu acompanyats tan sols, l'un i l'altra, per les senyals que els proporcionen dues petites tórtoras (τρουγόνια) que romanen al seu costat, i després que Crisança cregui mort el noi per equivocació en trobar el cadàver d'un dels escuders de Beltandre ajagut a la riba (“πιστεύεται, ὡς τὸ δοκοῦν, Βέλθανδρος ἦν ὁ νεκός”, “*creu, per les evidències, que Beltandre era el cadàver*”, v. 1153), els dos enamorats podran retrobar-se inesperadament gràcies als crits desesperats del noi: “τὸ Πὸν εἶσαι, Χρυσάντζα μου, και οὐκ ἤμπορῶ εὔρειν σε;”, “*-ella escolta-l'on ets, Crisança meua, que no et puc trobar*”, (v. 1195).

I així, finalment i feliç, podran arribar fins a la desembocadura del riu, allí on un vaixell enviat pel pare de Beltandre els recollirà, i els podrà retornar sans i estalvis fins al seu reialme.

1.7. *Cal·límac i Crisórrhoe* (Τὸ κατὰ Καλλίμαχον καὶ Χρυσορρόην ἔρωτικόν διήγημα):

La novel·la grega anònima *Cal·límac i Crisórrhoe* és potser una de les més ben construïdes i amb més peculiaritats a nivell narratiu d'entre el corpus de novel·les bizantines conservades. És especialment interessant la implicació de la figura d'un narrador extern que contínuament esmenta la seva incapacitat descriptiva dels fets amb paraules, sobretot dels afers amorosos.

Segons Carlos García Gual, *"hay en ella-en la novela- ecos de las novelas antiguas, hay muchos ecos retóricos de larga tradición, pero hay también una cierta influencia oriental, rasgos populares, trazos del folktale difuso y anónimo, y una notoria ingenuidad que le prestan un aire singular, sin ese excesivo acartonamiento tan corriente en la literatura bizantina"*⁸.

No obstant, també remarca que, malgrat que la novel·la bizantina més tardana -de la segona etapa- està influenciada per la literatura cortès portada pels croats, en relació amb el "*Cal·límac i Crisórrhoe*" val a dir que *"no tiene la menor huella de esa idealización cortés y caballeresca del amor y la aventura"*⁹.

Aquesta novel·la està escrita en versos decapentasil·labs (2.607), fet que segurament aporta al relat un cert to "elevat", malgrat que el llenguatge utilitzat tampoc no és del tot selecte, atesa la combinació de mots més populars amb compostos de nova "creació". Tot i així, es pot dir que aquest llenguatge s'allunya -probablement per convenció literària- del llenguatge quotidià.

El grec de l'obra es troba lluny del grec d'època clàssica per sintaxi i vocabulari, però tampoc és un reflex clar o una còpia del grec versemblantment parlat al carrer. L'obra és difícil de datar amb precisió (cap al XIII ?) i l'únic

⁸ García Gual (1982: 16). Ens sembla interessant aquesta apreciació de Carlos García Gual perquè, de fet, creiem que la novel·la segueix l'esquema tradicional de peripècia dels dos enamorats, sense presentar uns personatges especialment idealitzats.

⁹ García Gual (1982: 17).

manuscrit que ens la transmet, el Codex Scaligeranus 55 de la Biblioteca de Leiden, és tardà, del segle XIV-XV.

S'ha proposat i considerat una primera part de la novel·la partir dels elements mitològics presents i de la figura del drac que insinua un episodi fonamentalment èpic, el del combat de l'heroi amb el drac que també es retroba en la figura clàssica de Perseu lluitant per salvar Andròmeda, o fins i tot en l'heroi Jasó en combat amb el drac per obtenir el velló d'or. Aquests elements sembla que han estat escassament aprofitats pel narrador en aquesta primera part, que es diferencia d'una segona part de la novel·la menys fabulosa i més centrada en els amors, separació i reunió final dels amants, l'esquema propi de les novel·les hel·lenístiques.

En general, la novel·la de *Cal·límac i Crisórroe* presenta coherència narrativa pel que fa a la presentació i psicologia dels personatges, tot i que s'ha notat que el *happy end* resulta una mica accelerat i injustificat, com és propi dels contes fabulosos: amor ho justifica tot al llarg de la història, i aquells que se li oposen són personatges perversos, com el rei i la bruixa, o com l'eunuc i la serventa que denuncien les trobades furtives de la reina amb el jove jardiner. Sembla que s'hi podria llegir un notable "maniqueisme" en aquestes històries, històries que, amb el final "feliç", poden assumir un cert valor exemplar.

L'esquema general de la novel·la, no obstant, sembla una còpia de la major part de les obres de Chrétien de Troyes, tot i que en les novel·les gregues la jove noia té una veu molt important en el relat atès que és qui acaba resolent el desenvolupament dels fets en la majoria dels casos a diferència dels relats de tradició "cavalleresca", en els quals la jove és la princesa que el cavaller guanya: segons remarca Carlos Garcia Gual en la seva introducció a la novel·la, efectivament, "*en el prototipo romántico (de novelas) griego ambos protagonistas sufren peripecias y ambos se debaten en sus riesgos hasta el happy end.*"¹⁰

¹⁰ García Gual (1982: 41-42).

.Resum argumental:

L'argument d'aquesta novel·la ha estat tradicionalment dividit en dues parts, això és, l'estructura exterior de la novel·la es presenta clarament dividida en dues parts simètriques, atenent, com s'ha fet notar, a un estil rigorós i refinat per part de l'autor. En la primera d'aquestes parts es desenvolupen, en primer lloc, les peripècies i el viatge dels tres germans enviats pel pare a l'aventura, i que portarà a Cal·límac, el més petit dels tres, a trobar el Castell d'un drac malèvol que té presa una princesa. Només ell, Cal·límac, serà capaç de vèncer el drac i salvar la princesa, amb qui començarà un procés de coneixença enamorament que es veurà, no obstant, interromput per l'aparició de dos rivals malèfics, el rei i la bruixa que acabaran per provocar la separació de la parella.

El rei, per la seva banda, raptarà Crisórroe de la qual se n'ha enamorat perdudament; la bruixa, al seu torn, fetillera terrible, voldrà enganyar el noi i l'intentarà matar per mitjà d'una poma enverinada.

Cal·límac aconseguirà salvar-se i encetar la recerca de la noia. En aquesta segona part de l'obra, Crisórroe torna a estar presa dins un misteriós Castell i enmig d'un jardí meravellós, i Cal·límac, després de sofrir la soledat i el temor per la pèrdua de la noia, la podrà tornar a trobar i reconquerir en aquest jardí, fins que uns eunucs faran públiques un seguit de cartes d'amor que s'han enviat els joves i el descobriran, fent-los anar a un judici que els serà favorable, condemnarà la bruixa, i els permetrà tornar a trobar refugi i recer a tots dos al Castell fabulós alliberat dels dos antagonistes principals.

Esquemàticament, la novel·la podria resumir-se en aquestes línies argumentals:

.Primera part (1-840vv.): viatge de l'heroi Cal·límac - prat - Castell meravellós - trobada de la noia raptada pel drac i penjada pels cabells a la sala gran del castell - lluita amb el drac i victòria - instal·lació feliç de la parella al castell (ambients diversos i fabulosos, narració ràpida, *ékfrasis*).

En aquesta part, cal destacar fonamentalment els aspectes de les *ekfráseis* o descripcions que, acuradament, en un seguit d'imatges plenes de bellesa, van presentant els diversos ambients del castell del drac, així com la presentació de l'heroi en primer plà al costat dels seus dos germans més grans, i també l'aparició de Crisórroe, raptada pel terrible drac que serà vençut.

Cal·límac és el més petit dels tres germans, però és presentat com el més decidit, valent i responsable (“οὐ δελαυδρήσω πρὸς βουνόν, οὐ φοβηθῶ τὸν τόπον”, “no tinc por de la muntanya, no em dexaré atemorir per aquest indret”, v. 103 i sg.), a qui correspon un anell d'or màgic que pot utilitzar en cas de necessitat en la seva aventura. Un cop separats els germans, les imatges del castell se succeeixen fins arribar a la cambra on es troba la bella Crisórroe. Allí, hom pot afigurar-se un ambient angoixant, entre els laments de la jove, terribles i plens de dolor, i la figura del drac vigilant a punt d'aparèixer en qualsevol moment. Enmig de la por al terrible drac, se'ns dibuixa una Crisórroe patidora i desesperada (“Ἐρχεται· τώρα τί στέκεις ; Ἐρχεται· τώρα φεῦγε,/ κούβησαι. Δρακὸς τὴν ἰσχύν, ἀνθρωποφάγου ῥίγμα.”, “que arriba! Ara, perquè t'atures! Que ve! Fuig ara! lamaga't. El drac és pura força, brot d'un devorador d'homes”, v. 492 i sg.). L'heroi, però, colpirà finalment el drac amb la seva espasa, i Cal·límac i Crisórroe podran intercanviar uns primers mots de presentació: ella, (“Τίς εἶσαι; Πῶς εἰς δρακόντων στόματα μέσον εἰσέλθεις τόδε;”, “Qui ets? Com has entrat aquí, al bell mig de la gola del drac?”, v. 587 i sg.), ell (“εἶπε τὴν ἀρχὴν, τὸ γένος καὶ τὴν χώραν, καὶ τὴν αἰτίαν τῆς ὁδοῦ”, “li explicà des d'un principi els seus orígens, la seva terra, la causa del seu viatge (...)", v.594 i sg.).

La conversa entre els dos va i ve fins que Crisórroe relatarà també quins són els seus orígens a Cal·límac que, de cap manera vol deixar-la sola, havent copsat tota la bellesa i noblesa de la noia : “Τὸ σῶμα μὲν σου προφανῶς τὸ γένος σου στριγγίζει/ ὡς πανευγένου καὶ καλοῦ, βασιλικοῦ, μεγάλου”, “El teu cos proclama obertament la noblesa de la teva estirp, que és certament una estirp bella, gran, reial.”, (v. 621 i sg.) .

L'aparició meravellosa, a continuació, d'Eros poderós farà possible el gaudi complert dels enamorats, al bany i al jardí del castell, fins que el narrador reprengui de nou la veu de l'acció de la història (v. 840).

.Transició:

Rei viatger-bruixa-engany de la poma per matar l'heroi- salvació de l'heroi que corre a buscar la jove raptada pel rei (separació dels amants).

En aquesta part destaca fonamentalment la curiosa presentació dels enemics i rivals dels dos enamorats que acabaran per provocar la separació: el rei i la bruixa

.Segona part: fins al final (vv.2605): Rei enamorat de la jove – recerca de Cal·límac- notícies diverses de la noia presa al castell- jardí - Crisórooe princesa –Retrobament i desmai dels enamorats- trobades furtives, reina i jove jardiner - eunucs serventes i cortesans, cartes de descoberta -Descoberta del amants – judici favorable- condemna de la bruixa – retorn dels amants al castell i *happy end*.

En la darrera part de l'obra, cal destacar essencialment l'intens protagonisme de la parella, però amb la veu de Crisórooe com a protagonista principal. Els seus intensos monòlegs com a princesa i reina, invocant el nom de Cal·límac per tal de conduir-lo fins allí on ella es troba ("Καθ' ὥραν γὰρ ὀλιγωρεῖ, κατὰ στιγμήν στενάζει, ὄνομα κράζει καὶ θρηνηεῖ καὶ παρευθύς νεκροῦται/ κράζει, δοκῶ, 'Καλλίμαχον', 'Καλλίμαχον' στριγγίζει.", " *la noia es lamenta-diu la dona- "Ara es desmaia, ara gemega, ara invoca un nom, es lamenta i després cau com morta; el nom que invoca és, em sembla, Cal·límac, Cal·límac crida"*", v.1583 i sg.), així com la seva intensa veu com a protagonista de les trobades secretes, potser enlenteixen una mica l'acció, però l'omplen d'un intens i peculiar dramatisme, tot encaminant la història fins a l'esperat final, més enllà de tots els malvats que els envolten i dels obstacles que els van imposant.

D'alguna manera, aquests monòlegs també es reflecteixen en les cartes que els amants s'han escrit i que són descobertes pels eunucs: així, la veu de

Crisórrhoe no haurà deixat mai d'expressar tampoc tot el seu amor, un amor correspost tot al llarg de la peripècia que finalment ha de trobar refugi i recer al castell alliberat del drac i de la bruixa.

Carolina Cupane, en la seva introducció a la novel·la, fa notar i desenvolupa la idea que en el *Cal·límac i Crisórrhoe*, aquest esquematisme argumental respon d'alguna manera a la trobada de dues cultures o a la recreació pròpia de la doble tradició bizantina i occidental del gènere, alternant l'esquema propi de les novel·les de cavalleries per a la primera part i l'esquema de la novel·la hel·lenisticoromana per a la segona part. Reproduïm aquí una breu mostra de la seva visió sobre el tema, molt ben expressada i perfilada al nostre parer:

*“La costruzione del romanzo rivela subito l'intrecciarsi di due tradizioni narrative diverse, quella incentrata sull'asse: amore a prima vista-separazione-riunione, costituente l'ossatura del romanzo greco e l'altra, tematizzante la progressione: avventura di ricerca- amore-perdita-riconquista ca è alla base del romanzo cavalleresco medievale d'Occidente”*¹¹

Les dues parts es desenvolupen, d'alguna manera, com a mirall de l'altra, tenint com a punt central i ben bé com una “icona” de l'aventura, el Castell i els seus espais, alhora que els elements màgics i fabulosos tenen un rol narratiu molt important.

Si la primera part de l'obra presenta fonamentalment el tema de l'amor i la caracterització dels dos personatges protagonistes, la segona part transcorre tot presentant-nos una temàtica més novel·lesca, realista però acostada i mesclada també amb certs materials temàtics de la novel·la cortès medieval, en

¹¹ Cupane (1995: 47-49 (“Introduzione, La storia d'amore di Callimaco e Crisorroe”)). Vegeu el capítol que dediquem als esquemes narratius, “L'esquema narratiu clàssic”.

els quals els elements màgics i fantàstics (com el castell encantat, el drac, l'anell i la poma màgica o els encanteris de la bruixa) es mesclen amb un relat ple de diàlegs i monòlegs, unes formes que expressen la mateixa història d'amor i les seves evolucions. Unes evolucions noves, en el sentit que, per primer cop, s'ha eliminat el tòpic de la castedat dels dos protagonistes, tòpic que era un dels pilars i valors fonamentals de la novel·la precedent, tant antiga com bizantina, i tot s'ha resolt posant un èmfasi especial en els seus encontres amorosos, secrets i furtius.

1.8. *Flòrios i Platsiaflora* (Διήγησις ἐξαίρετος ἐρωτική καὶ ξένη Φλορίου τοῦ πανευτυχοῦς καὶ κόρης Πλατζία Φλώρες):

La novel·la de *Flòrios i Platsiaflora* es tracta d'una versió en grec d'un text francès dels volts del segle XII del qual ens són conegudes dues versions: la primera, el *Conte de Floire et Blancheflor*, i la segona el *Roman de Blanchefleur*. Sembla que la contalla va gaudir de molta difusió, tant en el domini grec arran dels contactes de la noblesa franca amb els reialmes llatins d'Orient i el *basileus* de Constantinople durant l'època de les croades, com arreu d'Europa, en tal mesura que el corpus format per les diverses versions en les diverses llengües d'Europa d'aquesta mateixa ficció és anomenat "vulgata continental". En destaca, per exemple, un cantar toscà en octava rima de nom "*Florio e Biancofiore*", tot i que estudiosos com P. Agapitós han demostrat les diferències sensibles entre un text i un altre, essent el cantar molt breu a diferència de l'obra grega, plena alhora de múltiples detalls que hom no troba en cap altra versió de cap altra llengua.

Com sovint hom pot trobar en època medieval, la seva difusió va ser acompanyada d'una gran llibertat en la represa d'episodis del relat, tot i que la trama general es conservi; les versions mediterrànies, si hom les compara amb les del nord d'Europa, posen èmfasi, en aquesta represa, en la dimensió

religiosa del text (és destacada la conversió de Flòrios, fill d'un rei sarraí d'Espanya, al cristianisme). A la mediterrània oriental de l'època de les croades, i a Grècia en particular, on els bizantins varen haver de contenir els assalts musulmans, és destacat el paper de l'autèntic triomf de la fe cristiana sobre l'Islam.

Val a dir que també se suposen d'altres models teòrics, com la novel·la de Longus, tot i que no se n'hagi pogut deduir una filiació certa. El fet que els dos infants que s'han criat plegats s'enamorin l'un de l'altre i coneguin les vicissituds d'aquest amor, és no obstant un motiu tant oriental com també pròpiament francès. S'han trobat semblances febaents pel que fa al contingut del relat amb contes àrabs de *Les Mil i una Nits* ("Noam i Neema") i en el conte persa "*Varquah i Golshâh*", atesa la trama d'exili a Egipte de Flòrios i l'afer de l'emir de Babilònia. De la mateixa manera, la recerca erudita ha trobat relacions entre la contalla i un possible "peregrinatge" a La Meca.

Sigui com sigui, val a dir que la geografia general en la qual s'ubica la història, ens remet amb versemblança a l'Orient, però no per això a un suposat origen oriental del relat: es tracta d'una amalgama, no exempta dels paradisos de l'imaginari col·lectiu, entre el món musulmà occidental (l'Espanya de la Reconquesta, el peregrinatge de Compostela, o la ciutat de Montoro identificada amb el port de Montoro andalús) i el món oriental, tenint present a més el lloc preeminent de la ciutat de Roma, punt de partida i final de la novel·la.

En aquest sentit, *Flòrios i Platsiaflora* s'alça molt positivament com a un text d'alguna manera "universalitzador" en el si de la cristiandat d'Europa, partint, no obstant, de la senzilla història, d'alguna manera també "iniciàtica", dels seus dos protagonistes i fent així de lligam o de pont entre la religiositat o cristiandat (grega o franca) i el món musulmà.

.Resum argumental:

Tot comença amb el peregrinatge d'un noble cavaller cristià (romà, llatí) i la seva esposa a Santiago de Compostela per tal de demanar per la fertilitat d'ella. En aquest camí, fa ruta també el rei sarraí d'Espanya Philippos, que assetja els cristians i mata el cavaller. L'esposa és feta presonera, ara que ja està encinta. Ella, anomenada Topatsia, es lamenta (v. 80-92), i dialoga amb la reina sarraïna, de nom Kal-liotera, la qual també està embarassada (v.93-110).

Totes dues porten al món dues criatures: la cristiana a Platsiaflora, i la reina sarraïna a Flòrios. Es crien junts. (v. 155-219). Flòrios s'enamora de Platsiaflora i no voldrà separar-se mai d'ella. El rei Philippos, però, no ho accepta, i trama en contra, parla amb la reina i decideix enviar lluny Flòrios per a estudiar. Es produeix la separació (v. 268-325). Platsiaflora, però, li dona un anell màgic que canvia de color quan ella entristeix. Dialoguen (v. 270-280).

Ell marxa i arriba per a estar amb el duc de Montoro; allí, es retreu de fer festes amb la resta de companys. Mentrestant, el rei sarraí conxorxa contra Platsiaflora amb un servent, i en un banquet serveix unes viandes emmetzinades com si les hagués preparat la donzella contra el rei. La fan presonera. El rei vol fer justícia (v.370-427). Lament d'ella per la condemna a mort. (v. 470). Flòrios en aquell moment es desvetlla d'un somni premonitori, mira l'anell i comprova el seu color apagat; es lamenta paral·lelament a ella (v.500-518) i parteix per trobar-la. La troba atrapada i es fa passar per un cavaller estranger que ha arribat per salvar-la.

Es decideix aleshores una contesa a cavall amb el servent. (v. 600. v. 634-662, 663-708). Guanya Flòrios, ella li ho agraeix i es presenten tots dos al rei, a qui Flòrios li demana que cuidi de la noia. Retorna a Montoro, on no vol fer festes amb les donzelles que li han preparat i disposat per a ell (v. 827-857). El duc escriu una carta al rei per fer-li saber que el seu fill està trist. (v. 858-896). El rei segueix volent matar Platsiaflora, però la reina li aconsella de vendre-la a uns marxants i així ho fan (v. 931-988). Lament d'ella (v. 989-1048). Marxen a

Síria. Mentrestant, Flòrios, en tornar d'una cacera, veu de nou l'anell apagat i es lamenta –lament paral·lel -. A continuació, es desenvolupa un diàleg amb el pare, ple de retrets (“Πατήρ μου, προᾶξιῖν ἔπαικες εἰς κόρην Πλάτζια Φλώρη”, “Pare, alguna cosa li has fet a la nina Platsiaflora”, v. 1080-1104, 1105-1162) i els discursos del pare i la mare (v. 1163-1201).

Flòrios marxa aleshores a la recerca de la noia (v.1229). En el camí, fan una parada a un alberg, i la dona de l'hostaler reconeix en Flòrios el mateix rostre que Platsiaflora. Són molt semblants. Flòrios li demana on i quan ha vist la noia. Li diuen que ha embarcat a Egipte, i ell també s'embarca. Allí tornen a fer parada en un alberg, s'informen que van cap a Alexandria (v. 1300). Sembla que han venut la noia a l'emir. Li expliquen que es troba dalt d'una torre empresonada (v.1350). A Flòrios, li cal fer -se amic del guardià del castell per poder-la veure, que esclata aleshores en un discurs apassionat en voler-la salvar (“κᾶν διὰ τὴν ἀγάπην της τὸν πύργον νὰ κρατήσω”, “que pel seu amor és el meu desig tocar la torre” v. 1385). Després d'algunes converses amb el casteller, finalment, podrà veure la noia perquè es trama un pla i així, durant la Pasqua, fiquen Flòrios dins un cistell de flors per poder arribar fins on està la noia. Porten les flors davant l'emir i d'ella durant la Pasqua (v. 1590-1614), i Flòrios no és descobert; només una serventa avisa la noia de la presència de l'estimat (v. 1644-1681).

En aquell moment, es reconeixen, es retroben i s'estimen. Més tard, però, són descoberts pel rei, el qual havia enviat una ordre escrita per tal de fer venir la jove. Aquesta ordre, però, és contestada per la serventa. Finalment i malgrat tot, els dos són descoberts per l'emir, que per consell dels seus servidors, els agafa presos i els condemna a ser cremats. Laments dels dos (v. 1734-1764).

El foc, però, no fa cap efecte i es converteix en rosada, i tots els cavallers demanen al rei que els dispensi. Així doncs, els allibera, els perdona, els imposa el títol de sebastocràtor i els convida a seure al tron. Aleshores és sabut que Philippos i l'emir eren cosins.

Finalment se celebren les noces reials (v. 1840), i el pare de Flòrios i la seva esposa es converteixen a la fe cristiana ortodoxa (“τούτου πατήρ ὁ βασιλεύς μετὰ καὶ τῆς μητρὸς του/βαπτίζονται, χριστιανοὶ γίνονται παρραυτικά”, “*el seu pare el rei i la seva mare/ es bategen, esdevenen tot seguit cristians*”, v.1862-1867).

1.9. *Imberi i Margarona (Ἰμπέριος καὶ Μαργάωνα)*:

Novel·la molt més moderna, *Imberi i Margarona* se suposa que, de la mateixa manera que *Flòrios i Platsiaflora*, també fou la versió grega d'un text occidental. S'ha trobat un possible model en un relat francès en prosa, “*Pierre de Provence et la belle Maguelone*”, però aquest text és força tardà (data del 1453) i s'ha postulat un altre text més antic, avui perdut, escrit en provençal, segons uns, o en català, segons altres, del qual n'hauria sorgit també la versió francesa. Els intents de datació de la font comuna de la novel·la francesa i la grega no aclareixen el període de possible composició. Són conegudes adaptacions alemanyes (*Die Schöne Magelone*) i austríaques. Les fonts de l'obra, no obstant, no tant per la història, lligada a un territori precís, com per la seva arquitectura narrativa, cal cercar-les en relats orientals, àrabs i turcs, que haurien arribat a França, passant per Itàlia, i també per Grècia, recorrent el camí d'Orient a Occident.

La novel·la segueix els esquemes bàsics i clàssics de la resta, però està narrada per un narrador objectiu omniscient i amb una acció molt lineal i ràpida. Destaquen descripcions dels combats detallades, i descripcions dels personatges amb tocs molt psicologistes. Cal remarcar la importància del discursos adreçats pels pares als fills, d'una gran modernitat. El desenvolupament de l'acció és en un context occidental (Nàpols), però se superposa l'element bizantí centrat en els orígens reials i nobles dels dos protagonistes, que són anomenats porfirogènetes. Hom troba també la descripció de fastos i luxes de tipus oriental.

El retrat dels personatges a través dels seus discursos és força detallat, i el narrador principal ajuda a perfilar el seu psicologisme a l'inici dels seus parlaments, en introduir-los amb una adjectivació concreta. Les descripcions inclouen molta adjectivació per tal de definir-los, tret que es revela com un ús d'estil bastant marcat però alhora com un desenvolupament molt modern una mica allunyat de la linealitat de les novel·les més classicitzants. Destaca, per tant, el retrat dels personatges ben bé per damunt de les seves peripècies, i les descripcions ens serveixen per a crear un ambient i detallar un context concret, superposant sovint elements bizantins a un entorn cultural que s'entén com a occidental des del començament. Trets com, per exemple, el fet que Imberi és intel·ligent i estudiós dels autors de la tradició grega, entesa, suposadament, com el cànon, destaquen i fan pensar en aquesta superposició d'elements occidentals i més pròpiament grecs.

.Resum argumental:

L'acció es situa de principi a Provença, on neix Imberi, fill d'un alt cavaller i de la seva esposa, que l'engendren ja en la maduresa. Discurs dels pares; ell és ben educat en les lletres (v. 59-86), així com també en les armes (v. 87-114). Combat i discurs del pare emocionat (v. 115-152). Ell respon als nobles amb delicadesa, saviesa i humilitat (v.165-170). Discurs a continuació de la mare (v. 183-235), que li dona un talismà que allunya la mort. Imberi marxa per recórrer el món, i arriba a la ciutat de Nàpols, on el rei viu amb la seva única filla, Margarona.

En conèixer el cavaller, ella queda enamorada per sempre. S'intercanvien els seus anells en secret i es troben. Després, ella li parla al seu pare, amb noblesa, dignitat i saviesa (*"Ἡ Μαργαρώνα ὡς ἤκουσεν τὰ λόγια τοῦ πατρὸς τῆς/ εὐγενικὰ, πανεύμορφα, φρόνιμα ἐπιλογήθην"*, *"Margarona, en escoltar les paraules del seu pare/ va respondre amb noblesa, dignitat i saviesa"*, v. 304-305). Ella

demana que se celebri un combat, en el qual el cavaller que més destaquí serà el seu espòs.

Es produeix una contesa amb un cavaller alemany (v. 345-377). Imberi, però, li perdona la vida, i parla amb saviesa, respecte i cortesia (“Καὶ ὁ Ἰμπέρριος ὡς φρόνιμος φρόνιμα ἀπιλογήθην/ καὶ παιδευμένα, εὐγενικὰ, ὡς ἔπροεπεν ἀξίως”, “I Imberi, ben assenyat, assenyadament respongué/amb saviesa, respecte, cortesia” v. 438-439). Ella parla amb el rei, amb respecte, saviesa i humilitat. Li demana la seva benedicció, i si no l’obté, li diu que s’enverinarà.

Finalment els reis donen el seu consentiment i els enamorats es casen (“καὶ στέφουν τὸν Ἰμπέρριον, παίρνει τὴν Μαργαρόνα”, “ i coronen Imberi, que pren com esposa Margarona” v.470). Diàleg entre ells dos, un cop casats, en la intimitat: ell vol marxar de nou cap a Provença, per tal d’obtenir el perdó del seus pares per haver marxat (v. 483-504). Aconsegueixen partir a cavall en secret, però els persegueixen sense atrapar-los.

Un dia arriben a un prat, i tot descansant, un àguila s’endu el talismà del pit de Margarona. Imberi surt per atrapar-la, i s’embarca en un bot. Després de cinc dies, el capturen els pirates que se l’emporten al Caire on és recollit per un sultà. Margarona mentrestant, es troba amb unes monges que l’ajuden a seguir el seu camí fins a Provença, on li demana al rei, vestida ella també amb els hàbits religiosos, que li cedeixi un domini per a construir un monestir.

S’estableix prop d’un port (v. 586-597). Mentrestant, Imberi ha perdut el talismà dins el mar, menjat per un peix. Uns pescadors que abasteixen el convent el pesquen i les monges, rentant el peix, troben la peça. En veure el talismà, Margarona creu que Imberi ha mort (v.598-622). Imberi, al Caire, s’ha convertit en el cavaller de confiança del Sultà i esdevé ric. Hi passa set anys i aprèn la llengua i l’escriptura del país, però tanmateix, manté la seva fe cristiana. S’embarca de nou per trobar la seva estimada, en secret del sultà.

Arriba aleshores a una illa meravellosa, deserta, i s’embriaga dels perfums i la vegetació de l’indret. Es descuida, però, i la barca desapareix dins

el mar. Es queda sol a l'illa deserta. Mentrestant la nau amb les seves pertinences i riqueses arriba a Provença, i com que el creuen ja mort, els marxants fan la donació al monestir. Allí també celebren els funerals per l'estranger. Margarona és la superiora del convent, i es disposa a obrir els tres tonells plens de riqueses i ducats: el tresor és tan immens que fa construir cent habitacions per a pobres i malalts, i crea un hospici. Per la seva banda, Imberi veu una vela en la mar i fa senyals per tal de ser rescatat. Malalt i feble és recollit i dut a Provença i a l'hospici. Allí ell reconeix els pares, però no es dona a conèixer. Quan comença a millorar, Margarona el va a veure i aleshores li pregunta sobre els seus orígens: ell comença el relat de les seves desventures i així ella el pot reconèixer amb gran alegria (v.765-838). Després de produir-se el reconeixement i el desmai de Margarona en els seus braços ("Στον τράχηλόν του έπεσεν ώραία ή Μαργαρώνα", "*caigué abraçada al seu coll la bonica Margarona*"), ella els ho diu als pares (v. 858-876) i es troben finalment (v. 877-886). I així, acabaran per celebrar unes segones noces dels qui regnaran durant anys en l'honor i la glòria.

2.-Consideracions a l'entorn de l'autoria

Les novel·les, ateses les seves condicions de llengua, temàtica i composició, han estat estudiades tradicionalment atenent a dos estils característics, això és, un de més clàssic, i un altre de més popular; en aquest sentit, la figura dels autors en concret ha quedat relegada a un segon pla d'estudi, també degut especialment a les dificultats de transmissió textual i a les poques notícies sobre els poetes.

Ens cal, per tant, parlar d'alguna manera dels autors o, més aviat, del concepte d'autoria en aquestes novel·les anant amb molta cura i a partir de certes premisses, especialment qüestions d'estil corresponents a dues èpoques

diferents, dues èpoques a les quals els “pertanyen”, per dir-ho així, dues maneres de fer en constant relació de *continuum*.

D’una banda, tenim els autors d’època comnena; de l’altra, els autors d’època paleòloga. I una concepció de l’autoria molt àmplia i també complexa, com en gairebé tota l’edat mitjana europea, segurament, per raó de les possibilitats de *performances* que ofereixen aquests mateixos textos i el context general que sembla que generaren per tal de ser exposats com a composicions.

Teòrics com G. Cavallo han estudiat i posat èmfasi en aquest context de *performances* general: la figura dels autors mateixos queda en un discret pla secundari, amb prou feines si resten notícies concretes d’ells, i el que acaba important és no tant el procés de creació com el procés d’exposició i transmissió de les obres.

Detalls de context que podem aportar per tal de fer-nos una idea general, poden ser els següents:

.Sabem que durant una primera època, els bizantins realitzaven les *performances* d’aquests textos en *θέατρα*, una espècie d’auditoris preparats tant per a l’espectacle teatral com per a d’altre tipus de lectures públiques o conferències.

.Sabem que es tractava de cercles de literats que, com sembla testimoniats en època de la cort Comnena, s’organitzaven per tal de dur a terme lectures en públic -*performances* orals- d’obres noves d’aquests autors.

.En època Comnena, és sabut que en aquestes reunions llegien en veu alta els seus propis escrits posats en algun suport, però als quals els donaven sovint el nom de *λόγος* o *σύγγραμμα*.

.En època paleòloga, els autors continuaren duent a terme *performances* de les seves obres, versemblantment ara acompanyades de música i de cant, i els *θέατρα* varen gaudir d’un gran esplendor. Es feien lectures públiques, però

també en petits cercles erudits de gran prestigi, probablement, en aquests casos, amb la finalitat de sotmetre a judici crític les obres i poder-les discutir.

.És sabut que també usaven el terme βιβλιδάκια per a textos singulars (opuscles o llibrets). En ser textos llegits en veu alta, eren susceptibles de ser improvisats, convertint-se així en textos no fixes.

.Tal i com comenta G. Cavallo: *“In tutte queste occasioni il libro – nella forma sia di βιβλίον di una certa consistenza, sia di βιβλιδάκιον contenente un breve testo – aveva un ruolo centrale nella performance, perché costituiva l’oggetto ostentato e visibile dell’opera che si presentava e sul quale la comunicazione letteraria mediante lettura veniva effettuata.”*¹²

De vegades, no es tractava de llibres sinó simplement d’allò que anomenaven σχέδια, una espècie d’esquemes que no eren els textos definitius.

El concepte d’autoria, per tant, durant aquestes dues èpoques en aquest context, s’amplia d’una forma insospitada i engloba tota una sèrie d’elements “extres”, externs i alhora interns a les obres, que en multiplica tant la seva complexitat com el seu interès.

En concret, pel que fa a les novel·les objecte d’aquest estudi, com hem observat, la quantitat de marques que contraposen oralitat i escriptura, i especialment certes evidències lingüístico-poètiques (com és el cas del mot *Logos*, que sense oposar-se al terme *diègesi*, ens acosta al significat d’un relat versemblantment escrit amb la possibilitat de ser presentat com a “relatat” i en conseqüència, també escoltat), fan també probable alhora l’existència d’un “públic” per a totes elles, un públic potencialment lector i alhora oient d’aquestes novel·les.

Principalment, per tant, la problemàtica sobre l’autoria és possible que es trobi en el fet que es pot parlar d’autors, en les novel·les bizantines, sempre i

¹² Cavallo (2006).

quant es pugui parlar (o en funció de) l'existència d'un públic. I en que la possibilitat que aquestes novel·les fossin destinades a la recitació (el context, per tant, principal, eren les reunions), ja sigui en petits cercles com en *Theatra*, en multiplica les possibilitats creadores dels poetes i l'existència d'altres versions (orals o escrites) paral·leles.

3.-Del temps i de l'espai

Si revisem i fem un cop d'ull més o menys fugaç als paràmetres que la teoria literària moderna ens aporta a propòsit del temps i l'espai com a elements de l'univers que configura un relat simple o una novel·la, sempre podem trobar afirmacions i teoritzacions prou suggerents per a ser preses en consideració, sigui quin sigui l'acostament que ens hàgim proposat de fer a aquest gènere literari.

Algunes aproximacions a aquests trets del relat parlen del temps -i també de l'espai, tot i que en un segon terme- com a element imprescindible o indissolublement lligat a la paraula mateixa (un conte o una novel·la es compon de paraules, està fet o feta de pur llenguatge), element acomodat al teixit verbal de manera que, enfocat sigui com sigui per una veu narrativa, disposa per al lector tot un món "virtual", per dir-ho en termes encara més moderns, fet dels personatges, objectes, motius temàtics, i també d'un context o d'un entorn; el que és o designem com una trama, en definitiva.

Sobre el temps, i sense haver de fer diferències ara entre els postulats estructuralistes o formalistes de la literatura, es pot parlar fonamentalment des de dos eixos teòrics, si es vol fer diferència, això és, entre aquells relats que d'alguna manera ja el donen per suposat o bé aquells que el prenen com a protagonista mateix en la seva història: podem parlar d'un temps *lineal* o bé d'un temps *desordenat*.

En el primer cas, el relat transcorre en progressió fins al final, sovint amb un inici que dóna indicació temporal, i així un element es disposa a continuació de l'altre; i en el segon cas, el temps *desordenat* transcorre "en desordre" precisament a causa de la retrospectió o retorn al passat que el mateix narrador pot introduir, allò que normalment s'anomena *flashback* per mitjà del qual es donen informacions sobre tot el que va succeir *abans* –de l'inici o de l'ocasió fixada temporalment-, i que pot introduir o anar acompanyat d'altres matisos (no pas menys importants literàriament parlant) com són ara la *prefiguració*, que insinua quelcom que succeirà, o bé les *anticipacions* dels fets, que reforcen el caràcter d'inevitabilitat o de l'imprevist en l'acció i alhora poden contar un sol cop allò que va passar un sol cop o moltes vegades, contar moltes vegades allò que va passar moltes vegades o contar moltes vegades allò que va passar un sol cop.

D'altra banda, independentment d'aquests dos tipus de "temps", hom pot trobar en els relats que hi ha un temps *inespecífic*, podríem dir, que ve assenyalat en la majoria dels casos per algunes "fórmules" lingüístiques del tipus "*Hi havia una vegada, temps era temps, había una vez, es war ein Mal, there was a time, once upon time, c'era una volta, il était une fois, olim erat, μία φορά κ'έναν καιρό...*".

Aquest és l'inici que hom està acostumat a trobar en un tipus de narrativa sovint associada a un forma determinada d'oralitat, és a dir, d'expressió "contada". És un temps veritablement inespecífic, però especialment rellevant com a introductor d'unes pautes de relat, precisament; és a dir, justament perquè disposa al receptor a esperar un tipus concret de relat, ens allunya i ens aboca a un "altre temps", un temps diferent del lineal que no s'explica i de l'anticipatori dels fets. En uns altres mots: quelcom succeí una vegada o hi hagué un temps en el que les coses no eren com en el temps de l'"ara", en el qual tot succeïa o succeeix justament per a ser explicat ara en els termes d'aquell temps que tampoc podem dir que fou de passat perquè tot el

que “fou” podria ser ara o en el futur; és el temps de la probabilitat, és el que podríem anomenar el *temps de la meravella*. D’allò que sempre pot ser, de l’increïble o de l’insòlit, on segurament el ràpid o el lent es troben en una altra dimensió i tot succeeix per a ser contat...

En aquest sentit, i en el cas del corpus que tractem, sovint, els propis usos poètics de la llengua grega ens donen una pista sobre la seva significació, com veïem en el cas del mot *Λόγος* (*logos*, “paraula, paraula en un discurs”), que trobem en la major part de les obres i que ens acostava al significat d’un relat versemblantment escrit amb la possibilitat d’esdevenir “relatat”, i també escoltat, però sense arribar a ser del tot allò que identifiquem normalment com un cant.

D’alguna manera, doncs, en les novel·les bizantines veiem com es presenta la problemàtica d’una certa oposició oralitat/escriptura (o potser millor dit, escriptura/oralitat) afegida a la del poliformisme en el discurs i al seu caràcter narratiu politemàtic.

És ben coneguda de tothom l’existència d’una activitat literària oral abans, fins i tot, de l’existència de l’escriptura. La literatura, es podria dir que és un fet tant antic com el llenguatge articulat; tanmateix, hom no pot deixar de tenir en compte que cal una certa complexitat per a poder crear literatura, una complexitat lligada a les formes del llenguatge i essencialment al seu desenvolupament en la societat.

En aquest sentit, per a nosaltres, que formem part d’una societat que coneix l’escriptura, com també passava en època bizantina, es fa difícil abordar l’estudi de la oralitat sense tenir presents nocions essencials: la oralitat, que podem definir com aquest estadi previ al coneixement i l’aplicació de l’escriptura, no la podem abordar sense acotar el marc històric-social, ni sense tenir en compte tampoc les tècniques utilitzades per a fer literatura del moment, que en les novel·les bizantines ja estan lligades fonamentalment a l’existència de l’escrit.

És a dir, perquè, doncs, les novel·les bizantines? O, millor dit i més concretament, quin és essencialment l'element problemàtic que en aquest sentit ens presenta aquest corpus? Amb tota probabilitat, el vers. El vers és precisament una forma d'escriptura que manté moltes marques de l'oralitat; la linealitat, la repetició, la rima, són factors que en certa manera funcionen com una imposició de la oralitat en l'escriptura: dit en uns altres termes, són criteris acústics que l'escrit en sí no té.

En aquest sentit, són un bon exemple les fórmules introductòries per al temps narratiu en les diegesis. En el cas, per exemple, del relat de *Beltandre i Crisança*, es detecten de seguida i són especialment destacables. En el plantejament d'inici, curiós però ben definit, trobem en la introducció un encapçalament del tipus "Quan regnava un cert emperador Rodòfil..." (v. 6), que es repeteix per a encetar definitivament el relat "Era un gran emperador..." (v. 25).

En aquest sentit, sembla fer-se palès que aquest tipus de formulacions literàries ens duen a pensar, efectivament, en un tipus de relat "contat", i en quelcom molt semblant al gènere del "conte", tal i com és entès modernament.

En aquesta diègesi, és especialment curiós perquè aquest temps introductori es combina de forma insospitada amb el temps contemporani, amb el temps de Beltandre "el bizantí". Com cal entendre aquesta dualitat? És versemblant o "operatiu" aquest tipus de funcionament realment en el gènere de les novel·les? I en allò que anomenem conte? Dit d'una altra manera: és possible, en aquest cas, fer una línia de separació en aquest doble mirall del temps, o bé són dos temps que formen una xarxa indissolublement lligada i això és, precisament, un altre tret definitori de les diegesis? Podem ser agosarats i dir, com a molt, que és una narració que preludia d'alguna manera el naixement del conte modern?

En qualsevol cas, se'ns fa difícil pensar en un acostament a aquesta narrativa per mitjà d'anàlisis modernes, o d'anàlisis "morfològiques" com el de

V. Propp; quant a les formes d'expressió que ens remetent a aquest temps del meravellós, un temps indefinit, som del parer que més aviat fa pensar en un tipus de mecanisme com el que tant bé explica Gianni Rodari en la seva *Gramàtica de la fantasia*¹³, quan fa referència a l'efecte que una paraula dita a l'atzar pot provocar en el cervell humà. Com en el cas del famós exemple del gust de la magdalena sucada en la tassa de te de Proust que comença a fer evocar antics records i sensacions, de la mateixa manera, hi ha mots que d'alguna manera ajuden a ubicar-se en "aquella vegada que", que distancien d'una manera molt concreta sense que n'esperem res més que això, és a dir, sense que n'esperem cap altra funció que un allunyament temporal. I en les diegesis, de manera més o menys conscient, més o menys elaborada (doblement elaborat, en el cas de Beltandre!), hi ha un temps meravellós que per a nosaltres es fa real en el moment que hi ha algú que ens situa "quan regnava un cert Rodòfil"...I d'altra banda, al costat d'aquest temps, el temps de Beltandre el "bizantí" ens allunya encara més, ens projecta definitivament a l'atemporalitat per tota la vaguetat que efectivament s'expressa en la típica i característica formulació d'aquest tipus de narrativa "Ἐν μίᾳ τῶν ἡμέρων"...

Pel que fa a les narracions cultes del s. XII, cal destacar que en general recreen un món irreal, un entorn inespecífic on les concrecions temporals i també geogràfiques són realment molt vagues, però presentades en un entorn ple de costums antigues, és a dir, un marc grec artificial i convencional però que d'alguna manera imita el món antic pagà tot presentant-nos a personatges que fan libacions i gaudeixen dels banquetes. No cal anar més enllà, posem per cas, dels constants preparatius fallits per a sacrificar els joves Rodante i Dosiclés en la diegesi de Teodor Prodrom. Malgrat aquest rerefons, però, cal llegir-hi alhora un sistema de valors totalment cristianitzat, on valors com la castedat, per exemple, encara hi són ben presents.

¹³ Rodari (1989: 13-17 (Cap. 2 "La pedra a l'estany")).

D'aquesta manera es recrea un món ja perdut, un món del qual es vol demostrar, probablement, el coneixement, fins al punt d'historitzar. És a dir, que aquestes són narracions semblants a les que nosaltres avui segurament podríem anomenar "novel·les històriques" i en les quals el temps passat en el qual s'emmarca el relat sembla exigir l'ús d'una llengua més culte i clàssica.

En canvi, en la narrativa del s. XIV en llengua més propera a la popular, el temps juga palesament amb la dualitat d'aquest temps meravellós: és un temps irreal, però que no es contraposa amb el temps contemporani; és un temps que aboca també a espais contemporanis als lectors, un temps que ens parla d'individus que com Beltandre es fan dir a si mateixos "romans" perquè viuen a l'Imperi i en parlen la llengua. El temps present en aquest cas sembla implicar l'ús de la llengua pròpia, una llengua capaç, tanmateix, de transportar-nos literàriament a aquell "temps era temps" de la meravella. Una meravella que alhora no es mou de l'ara i de l'aquí, que no cerca arcàdies idíl·liques del passat, sinó que genera una història plena de referents precisament *de la i per a* la societat que l'ha creada.

En un altre ordre de coses, i pel que fa a l'espai, malgrat que és cert que els entorns poden determinar en part els fets i reforçar-ne alhora qualsevol tipus de suspens en les trames, podem dir que són importants només en la mesura que depenen directament de l'*ambient* en el qual l'autor vol fer-nos "entrar"; és a dir, hi ha un marc general on ocorren els fets, un marc descrit sempre a partir d'un pla general fins arribar a plans mitjos o primers plans, que és el marc d'una *escena* determinada: de fet, les escenes són unitats espai-temporals en tant que depenen de l'acció, de les coses que passen. I tot això "fa" l'atmosfera, l'*ambient*.¹⁴

¹⁴ Agapitó (1999: 111-128) comenta: "Space manifests itself in narrative primarily through oppositions—here and there, above and below, left and right, closed and open, inside and outside. These spatial oppositions are often connected to the notions of movement or immobility. At the same time, space can be used to create an "atmospheric" setting. In any case, in whatever form space might appear in a narrative, it is part of the narrative situation, namely,

L'ambient és allò que es pot mirar i pensar, perquè precisament ha estat *pensat* d'alguna manera, com a l'entorn de l'espai on tot es pot "sentir" i on tot succeeix, i amb els elements adequats per a aquest efecte. Els codis de representació per tal que hom pugui arribar a "imaginar" o a "entrar en la imatge" d'aquest ambient cal que siguin presents, probablement pel fet que l'autor no només ha fet ús dels seus mitjans per tal de deixar constància descriptiva dels objectes en l'espai que fa l'ambient, sinó essencialment per la necessitat d'entendre i de fer entendre tota la complexitat de la seva estructura en el marc narratiu.

En aquest sentit, sovint es parla d'ambients *realistes* o ambients *simbòlics*. Com en l'art en general, moltes d'aquestes "imatges" de l'espai poden respondre a experiències visuals autèntiques, però els paràmetres de realitat o realisme en el món d'allò que ja és i ha nascut com una ficció, amb probabilitat tenen relació amb el fet que cada imatge o cada ambient constitueix un vehicle en si mateix per a l'expressió d'allò que una comunitat -o un públic, en definitiva- *reconeix* com a realitat. En aquests termes i amb molts més matisos, no només en relació als espais, hom parla de *mimesi* en literatura.

Els espais poden ser espais oberts, o bé espais tancats: en el cas de les novel·les bizantines, cal destacar el jardí, d'una banda, i el Castell, de l'altra. Seguint amb l'exemple de la diegesi de *Beltandre i Crisança*, segurament, se'ns plantegen com a més interessants tots aquells espais tancats: en primer lloc, perquè tot espai tancat respon a ordres personals que els espais oberts difícilment suggereixen, a més de ser espais capaços de "contenir" elements figuratius, estàtics o no, que completen l'experiència perceptiva global i són també d'alguna manera artífexs narratius indispensables; en segon lloc, perquè el Castell en aquesta novel·la és precisament un bon exemple de reflex o de referent *de la i per a* la societat que l'ha creat.

a defined unit within the narrative process, which consists of time, space, and action" a "*Dreams and the Spatial Aesthetics of Narrative Presentation in Livistros and Rhodamne*".

Segons Carolina Cupane, l'autor de la història de *Beltandre i Crisança* "bizantinitza" l'escenografia, inclosa la del Castell d'Amor, malgrat que el Castell sembla que segueixi de prop tota la tradició occidental de la "Cort d'Amor". Això potser és cert, però cal tenir present i valorar també la possibilitat que les descripcions dels espais, versemblantment, ens remetin als espais concrets del palau de Constantinoble, de tal manera que, si això és cert, no és que es "bizantinitzi" un escenari importat, sinó que l'escenari és precisament el bizantí, el més proper al poeta, que és qui té la capacitat de "manipular-lo", de "poetitzar-lo" al seu gust i, en qualsevol cas, d'"occidentalitzar-lo"; i és que, de fet, mai no se'ns fa del tot explícit (això és poesia!) que el reialme de Beltandre sigui exactament Constantinoble.

D'altra banda, el sentit "al·legòric" de la història seria profitós d'analitzar-lo no només a partir de l'element del Castell; o dit d'una altra manera, es tractaria de no haver d'afirmar (com s'ha afirmat) que l'al·legoria prové només del fet que hi apareix un Castell semblant o amb la mateixa funció a la Cort d'Amor occidental, sinó que es tractaria, més aviat en aquest cas, de veure-hi si de debò en el fons aquesta és una història "al·legòrica" globalment, des del principi fins al final, és a dir, una història on s'explica que algú, per una determinada mancança, comença un camí de recerca al llarg del qual els somnis i les visions li van aclarint la ruta que ha de prendre i el seu paper en la recerca. I fins a quin punt es tractaria, doncs, d'una història al·legòrica completament occidental, és ben difícil d'establir.¹⁵

Sigui com sigui, val a dir que la narració de *Beltandre i Crisança* és potser, entre totes les narracions del s. XIV, la que planteja més ambigüitats i alhora

¹⁵ D'aquesta manera, Cupane, ben bé a les acaballes del seu erudit article "*Il motivo del castello nella narrativa tardo bizantina*", afirma que el motiu del castell desapareix ràpidament de la literatura bizantina atesa l'"*estraneità stessa del genere e nella scarsa simpatia della produzione letteraria bizantina nei confronti dell'allegoria intesa come "habitus"mentale*" (Cupane (1978: 257, nota 117). És a dir, resulta complex establir de quina manera els bizantins podien arribar a fer ús de l'"al·legoria" *per se* com a forma específica literària.

aporta més referents pel que fa al tema de l'espai; el seu Castell d'Amor no és pas com el Castell del drac del *Cal·límac i Crisòrroe*, un altre dels Castells en les novel·les, sinó que es tracta d'un espai per al somni, un espai que, pot pensar-se o no de manera aïllada, però que, no obstant, no sembla que pugui existir o funcionar independentment del personatge de Beltandre, ni tampoc de Crisança; la qüestió més problemàtica és si realment fa una funció del tot "al·legòrica" per a aquests dos personatges, perquè, si de fet no la fes, aleshores no tindria perquè suposar-se o pensar-se com a seqüència lògica de la narració, sinó més aviat, com a un intent de voler insertar i fer "operatiu" tot un món al·legòric independent en la història.

Quant als espais oberts, cal destacar, com un espai extern al Castell i en un ambient en l'exterior, l'espai del jardí.

El jardí és l'espai ideal per excel·lència, "l'hortus conclusus" perfecte per als amants. En el món bizantí, el jardí s'ha considerat un "pattern" estètic, és a dir, un motiu, referent model o imatge amb una funció narrativa que dóna la oportunitat, en ser analitzada, d'apreciar com es presenten a si mateixes aquest tipus de narracions i com estableixen els seus propis conceptes estètics.

La bibliografia és extensíssima i, les opinions, molt interessants en aquest aspecte i ben diverses¹⁶.

Fonamentalment, els crítics donen per suposat que la descripció del jardí és "de rigueur" en el gènere, tot i que s'hi ha volgut anar molt més enllà en afirmar que té un rol "psicològic-eròtic" ben definit, és a dir, que el jardí és sens dubte un element simbòlic. Així doncs, se subratllen les ocasions d'acció eròtica que sempre i de la mateixa manera s'esdevenen en els jardins.

Igualment, en el moment que la bellesa d'una jove és descrita en termes d'imatgeria vegetal, noia i jardí esdevenen dos elements indissolublement lligats, d'on s'ha fet derivar la idea que la imatge de control de l'home sobre la

¹⁶ Littlewood (1979: 95-139) i Barber (1992: 1-19).

natura no és més que la imatge de control sobre la dona i la seva bellesa, és a dir, que la representació del jardí en aquests termes no és més que una visió masculina, això és, la construcció masculina de la dona bizantina.

El que sí que és clar i que un lector mitjanament acostumat pot copsar a primer cop d'ull, és el fet que el jardí bizantí no és un jardí estil·litzat, d'ordenada serenitat, sinó que és un marc d'una bellesa esclatant i exuberant per cada detall. En moltes ocasions, fins i tot és descrit en termes de paradís diví, i és que, de fet, el mot *παράδεισος* es contraposa al mot més general per a designar els jardins, *περιβόλιον*, pel fet que fa referència exclusiva als jardins de palau, és a dir, l'indret on resideix l'emperador, que segons la ideologia bizantina és considerat com la representació divina en la terra.¹⁷

Probablement, doncs, calgui entendre tot aquest tipus d'*ekphrasis* com una mostra visual d'allò que a Bizanci era considerat com un indret sens dubte no salvatge i "marginal", un indret on per damunt de tot hi són abundants les figures i les estàtues, totes representacions "naturals" susceptibles de ser enteses com la manera segons la qual "Natura" podia ser vista i entesa en aquesta societat. És a dir, que l'artifici dins de l'artifici ens provoca i ens proposa un desdoblament que podria ser, aquest sí, "de rigueur" en el gènere.

En la diègesi de *Beltandre*, per exemple, sembla força obvi el detall de l'espai del jardí que precisament es desdobra, tant des de dins i pel que fa als

¹⁷ Barber (1992: 2-3): "(The chronicles...) make clear that the palace was based upon the models of Saracen, as the Arabs were known, palaces. The importance of this influence for the garden historian lies in the fact that the chroniclers specifically mention the gardens of the palace. These are called "paradeisos".

El mot *παράδεισος*, en origen i segons els diccionaris, apareix fent referència als espais de meravella orientals que descriu Xenofont a l'*Anàbasi* (I,2,7, etc), *Ciropèdia* (I,3,14, "ἔπειτα τὰ τε νῦν ἐν τῷ παράδεισῳ θηρία δίδωμι σοι (...)") etc), i també a l'*Econòmic* i a les *Hel·lèniques*, dels jardins fonamentalment perses.

Pel que fa al que es pot considerar com a motiu o "topos" de la descripció del jardí en la novel·la grega, sembla que arribaria per via de la tradició oriental, de la qual l'exemple més remarcable són potser els jardins suspesos de Babilònia. (Segons Létoublon (1993: 68)).

elements interns, com pel que fa a les seves successives aparicions i/o la presència de l'espai en si mateix: hi trobem, doncs, en un primer desdoblament, d'una banda, l'espai de natura no salvatge que es troba just abans de les portes del Castell i l'espai del safareig de dins del Castell, tots dos espais més onírics que reals; i d'altra banda, el jardí, presentat com l'autèntic del palau d'Antioquia. Dos espais que s'emmirallen en la història i on es produeix, en el primer cas i ateses les característiques oníriques de l'episodi, de manera només versemblant, l'encontre dels amants.

D'una manera més rellevant, però, la descripció dels elements interns sobresurt en el jardí de dins del Castell en la novel·la de *Beltandre i Crisança*: allí s'hi troba un grifó meravellós, que és font i grifó alhora, una estranya figura amb un paó a la mà, relleus i pedres esculpides, la figura de Leandre... Aquest "bigarrament" d'elements diversos fa que no hi puguem trobar l'esperada serenitat derivada del control de l'home sobre la natura, sinó que el fet que sigui precisament allí, al jardí, on tota cosa sense vida "sembla moure's", només pot demostrar que evidentment Natura és entesa com a artifici a Bizanci, o dit d'una altra manera, que l'artifici esdevé incontrolable, és a dir, natural, dins l'espai del jardí.¹⁸

¹⁸ Remarquem, per exemple, uns versos que ens parlen del pòrtic a sobre del qual Beltandre hi veurà el rei dels Amors: "Τὰ λαμπροκαλαμύστυλα, ὀρθομαρμάρωσις τε/κιττόφυλλα, χρυσάφυλλα ἴων, κρίνων καὶ ρόδων/μάλαμα νά 'ναι καθαρὸν, ὅλα σωστὰ τὰ πάντα/λαμπράν εἶχαν τὴν σύνθεσι τὸ ἕνα πρὸς τὸ ἄλλο", "Els fusts esplèndids i bells, del tot revestits de marbre/ d'heures les fulles, i d'or, de violes, lliris, roses,/ era tot de l'or més pur, tota cosa es veia moure/ i es fonia llampegant l'una juntament amb l'altre." (v.476-479). Tot és d'or, i tot es mou. I és que això, evidentment, només pot passar en un món extraordinàriament complex, un món que fa exclamar al propi Beltandre que "tant de bo no l'hagués conegut!", "νά μην εἶχα γνωρίσει" (v. 431), per bé que (i atenció amb això!) ell, Beltandre, ha estat "fet" per Natura, que ha estat qui li ha donat els sentiments ("ἡ φύσις ἔπλασεν καὶ αἰσθεσιν μοὶ ἔδωκεν", v. 430).

Control de l'home sobre la natura? El funcionament del jardí, almenys en aquesta diègesi, és un funcionament altament elaborat, però que sorprenentment i sospitosa, fa que entenguem els espais naturals com a quelcom que provoca els sentits, on fins i tot les pedres parlen, però totalment desvinculat d'una imatge forçada de control sobre l'espai.

IV. LES FORMES DEL LOGOS

Capítol I

EL MONÒLEG i la complexitat de les veus narratives

El monòleg neix de l'expressió d'una veu única i complexa. Depenent alhora del temps d'expressió d'aquesta veu, de la quantitat de mots, de la seva durada, podem parlar de discurs, sempre en el cas que la veu s'expressi sense la interrupció d'una altra veu.

Partint d'aquí, el monòleg pot variar en funció de la interioritat, és a dir, en l'ocasió de soliloqui o diàleg amb un mateix, la interioritat és absoluta, mentre que en l'ocasió d'un discurs monològic que s'expressa de cara enfora, aquest pot estar efectivament dirigit a d'altres persones, al buit, o fins i tot a coses materials en concret que omplen l'espai que acompanya la veu que s'expressa. I el monòleg, evidentment, com qualsevol de la resta de formes del *logos*, depèn també de l'ocasió.

En les novel·les, els personatges parlen i parlen trobant els espais diferents per als seus mots; d'aquesta manera, el monòleg pot ser considerat com a un recurs específicament adequat per a situar cadascun dels personatges en el seu rol, caracteritzar-los subjectivament: la fluctuació dels sentiments i les emocions esdevé una eina de caracterització dels personatges *per se*. Un recurs, com s'ha dit.

L'especificitat d'una forma del *Logos* com el monòleg reclama així una anàlisi que implica directament el personatge, la seva actuació, les característiques del seu discurs i un context d'expressió en el qual és possible i necessari fer destacar aquesta veu solista que ha de posar en situació el receptor de tot el seu missatge comunicatiu.

En les diegesis trobem molt sovint molts moments monològics, però observem que aquests són especialment uns moments en els quals el sentiment

que més destaca és precisament *el dolor*, un dolor que a través del monòleg vol fer-se evident de manera molt clara i contundent entre els protagonistes.

En aquest cas, els protagonistes tenen un paper essencial en tot el desenvolupament i l'expressió de les seves emocions, i són els personatges mateixos que, aleshores, observem que presenten el seu propi discurs.¹

¹ Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, I, v. 87-131; III, v. 410-485; V, v.115-415 discurs de Briaxes als soldats; VI, v. 264-505, VII, v. 16-160; VIII, v. 368-380 i 520 i sg. felicitat per la curació de la noia; IX, v. 478 sacerdot d'Hermes; Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea*, IV, fragment 68; IX, fragments 163 i 164. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, I, v. 225-257 plany de Cariclés, v. 289-352 plany de Drosil·la; II, v. 57-III, v. 43 relat de Cleandre; III, v. 45 relat de Cariclés -IV, v. 65; IV, v. 110-220 lament de Clínie; IV, v. 220-290 lament de Cariclés, v. 345-413; V, v. 67-108, 108-126, 131-168, 265; VI, v. 34-94 plany de Cariclés, v. 205-235 plany de Drosil·la, v. 302-328, v. 330-558-640, lament de Cal·lidemos, v. 650-663 lament de Cariclés; VII, v. 80-120, v. 121-198 relat d'ell, v. 205-217 relat d'ella; VIII, v. 195-239 lament de Cleandre; IX, v. 36-107 lament per la mort de Cleandre, v. 108-141, v. 235-257 lament per la mort de Cal·lígone. Eustaci Macrembolites, *Hismíne i Hismínies*, VI, 6 [1-7]- 7 [1-2] consol d'ell a ella; VI, 10 [3-6]- 11 [1] pregària de Pàntia, mare de la noia, contra el mal presagi de l'àguila a l'altar; VI, 15 [1-5], veu de Temisteu, pare de la noia; VII, 9 [1-6] ella, VII, 17 [1-12] ell, planys enmig del naufragi; VIII, 10 [1-3] esclau davant l'altar d'Apol·lo, 11-12-13 [1-4], esclau d'uns grecs, relat dels orígens; IX 6 [2-3] pensaments; X, 10 [4-14], X, 11 [1-11], laments mares, 12 [1-5], laments pares; XI, 3-10 [4] relat d'ell, XI, 13-16 [2], relat d'ella.

I a les novel·les del segon període: Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 49-64, v. 264-274, v. 427-441, v.677-719 lloança de la guanyadora del concurs de bellesa; v. 734-739, pensaments, v. 838-844, lament d'ella; v. 1006-1009, Crisança parla al banquet; v.1158-1181, creu que Beltandre és mort. Cfr. *Cal·límac i Crisórroe*, v.45-67, v. 160-166, v. 470-497 lament d'ella raptada, v. 553-557, v. 559-564, v. 629-637, v. 648-693, v. 700-722, v. 743-753; veu del rei v. 875-890, laments dels germans sobre el presumpte cadàver de Cal·límac v. 1389-1392, v. 1393-1398, lament d'ell v. 1438-1465, v. 1673-1692, v. 1725-1738 pensaments de Cal·límac, v. 1772-1813, monòleg d'ella v. 2144-2152, el rei havent llegit la carta v. 2283-2298, lament d'ella perquè han capturat Cal·límac v. 2360-2377, lament d'ell v. 2384-2391, Crisórroe al judici v. 2452-2468, relat final de Cal·límac al rei v. 2500-2574. Cfr. *Libistre i Rodamne*: cal considerar aquesta novel·la de manera especial, atès que es podria pensar ben bé tota sencera com *un únic monòleg* per part del personatge (Clitobont, l'amic) que introdueix la narració de Libistre, a qui ha trobat plorant. No obstant això, destaquen alguns altres moments de tipus monològic, com el discurs a l'inici d'un parent dirigit a Libistre per tal d'alliçonar-lo sobre amor a través de l'exemple d'uns ocells i unes palmeres, v. 158-190, o fins i tot també el relat de Clitobont mateix, que dins la seva narració conta la seva pròpia història v. 2743-2799. La veu de Libistre, en general, s'expressa sempre en el diàleg amb l'amic o amb Rodamne, llevat del parlament final, v.4525-4544, discurs que fa davant el seu poble quan retorna triomfant i en el qual proposa que Clitobont es casi amb la germana de Rodamne, Melàntia. Cfr. *Imberi i Margaronna*, v. 115-152, v. 183-235 monòlegs inicials dels pares d'Imberi. Cfr. *Flòrios i Platsiaflora* v. 80-92 lament de Topatsia, mare de la noia, v. 470 i sg. lament de Platsiaflora empresonada, v. 989- 1048 lament de Platsiaflora venuda, v.1070-1104 lament de Flòrios, v. 1734- 1765 lament de la parella condemnada al foc.

En ocasions, però, aquest dolor també és anunciat per una altra veu, la del poeta narrador.² És clar que hi ha per tant una complexitat afegida al dramatisme mateix de l'expressió d'aquests discursos, la complexitat de les veus narratives. Aquest pot considerar-se un tret clarament formal, si es vol, atès que la funció narrativa primera -o més freqüent- del monòleg és la d'expressar l'interior d'una veu que, sola, parla o s'expressa com si els seu interior o els seus pensaments transcorrèssin en veu alta. El recurs narratiu, en aquest cas, suposa que copsem l'expressió principalment del dolor dels personatges i, alhora, també, de tot l'amor d'un de sol. El recurs en les novel·les, que dèiem.

Observarem, doncs, alguns dels monòlegs que van desenvolupant-se al llarg de les històries, però tenint en compte aquesta problemàtica que en les diegesis es presenta d'entrada: si fem diferència entre la veu del poeta que està narrant a un públic oient/lector potencialment real i la veu del protagonista dins de la història que s'expressa sense interlocutor possible per a generar el diàleg, aquest desdoblament ens suposa i ens aboca a observar especialment les

² En aquest sentit, el cas de la diègesi de Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea* resulta un exemple del poder de la veu del narrador. Es tracta d'una novel·la "gnomològica", per dir-ho així, composta, a més, de molts fragments incerts, en la qual el poeta o "narrador" presenta a un públic versemblantment explícit ("ἀνδρες") tot un seguit de consells sobre la vida, descripcions de la natura i dels animals, consells sobre Eros i Tyche, arguments sobre el dolor, etc. (Vegeu, resums argumentals i esquemes narratius). Només en alguns moments es pot resseguir o fins intuir la història dels protagonistes: fragment 68, lament d'Aristandre; fragments 163 i 164, versemblantment, veu de Cal·litea. Per últim, la novel·la conté un *epimetrum* final en el qual el narrador apel·la al propi Manassés, tot separant així poeta-autor de la veu omniscient (extradiegètica) del narrador.

No obstant, en aquest cas la figura del narrador no conta quelcom que li ha passat o del que se'n pugui anomenar protagonista, fet que sí que succeeix efectivament en la prosa d'Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, novel·la en la qual el jove és la veu narrativa externa que presenta des del començament l'acció, ubicada a Aulikomis, i va narrant la seva pròpia història en la qual aniran apareixent els diàlegs amb els amics Caridou i Cratístenes, amb la jove, amb els pares, etc... Hismínies és el narrador autodiegètic, tot creant un relat homodiegètic, és a dir, en que la veu narrativa pertany a un personatge. I en els moments de monòleg d'amor o dolor, ell és alhora també la veu del poeta narrador.

característiques més subjectives del discurs monològic en cada context concret, en cada *escena* monològica.

1.1-Una veu interior

El monòleg d'un protagonista en un moment determinat parteix essencialment del seu món interior, o en qualsevol cas, de la interacció del seu món interior amb l'espai comunicatiu real exterior. El flux de les idees, els desitjos, el món de la consciència i la imaginació tenen un paper important en tant que pertanyen a aquesta esfera privada, a aquesta veu interior que trenca el silenci; en aquest sentit es parla també del soliloqui com al diàleg amb un mateix, en el pas, però de l'inconscient al conscient, tot quedant-se en els límits del mer pensament o de la reflexió. Els límits expressius, així com les formes d'expressió (veu/no veu, pensament, allò que es diu o s'anuncia/allò que no es diu) són molt subtils, en aquest cas, difícils també d'aclarir.³

³ Scholes & Kellog (1977: 77-78): "**(Il monologo interiore, nella letteratura narrativa)** è la presentazione immediata e diretta dei pensieri (non espressi a voce) di un personaggio, senza che vi sia la mediazione di alcun narratore come il discorso diretto o il dialogo; esso costituisce un elemento **dramatico** nella letteratura narrativa, ma esso può riscontrarsi solo nella letteratura narrativa perchè solo in essa un soliloquio può rimanere silenzioso ed essere al tempo stesso compreso da un pubblico. (...) nel drama il soliloquio deve essere recitato perchè il pubblico possa comprenderlo (...) Ma, nella letteratura narrativa, la psiche di ogni personaggio può essere aperta e tutti i suoi pensieri rivelati, per quanto possa sembrare assurdo che un personaggio possa vocalizzarli (recitarli) in un soliloquio. La psiche di un comune uomo sensuale (...) può essere rivelata solo con grandi difficoltà in un drama, ma il romanziere può esporre al lettore qualsiasi tipo di psiche".

Quan en els relats trobem algun protagonista que expressa el seu dolor, potser esperant alguna resposta en l'exterior, el monòleg senzillament ens permet entrar en el caràcter, el to ens posa en situació, ens fa veure el seu interior, el seu pensament també o la seva emoció. Serà l'emoció la protagonista, aleshores. Veurem el lament, veurem l'alegria d'aquella veu, el to anirà marcant una subjectivitat determinada; en els casos dels personatges, és clar, ens farà veure l'interior, el que són aspectes de la seva personalitat. D'allò que, de vegades, es defineix com a *psique*.⁴

És ben curiós observar de prop, per exemple, el cas de la diègesi de *Cal·límac i Crisórroe*; els monòlegs d'ambdós protagonistes viatgen ben bé en paral·lel. La veu de Cal·límac destaca més a l'inici, i la d'ella, des del punt de vista del monòleg, més cap al final, però com en una mena de balança que vol equilibrar-se, i tot posant finalment per escrit tots llurs sentiments a les cartes que seran descobertes pels eunucs, unes cartes que no obstant els faran retrobar-se acompanyats de l'intervenció d'Eros.

En són exemple de dos protagonistes i els seus corresponents monòlegs, el relat dels orígens de Cal·límac, al castell, i la veu de soledat de Crisórroe, al jardí. Les fluctuacions dels seus pensaments i sentiments són expressades en veu alta tot generant un panorama concret de les seves pròpies situacions.

A més a més, aquestes són veus interiors que en alguns moments, molt subtilment, sobretot en aquells en els quals es troben presents els dos enamorats,

⁴ Vegeu nota anterior. En la literatura moderna, la tendència ha estat a fer diferència o a imposar una pol·laritat teòrica entre el monòleg interior i l'anomenat "flux de consciència", és a dir, entre l'expressió explícita a "viva veu" dels pensaments i sentiments, i l'expressió/exposició simple dels pensaments o de la *psiche* del personatge sense l'element "discurs directe", per dir-ho així. Joyce o Virginia Wolf són els màxims exponents de la combinació d'aquestes dues tendències. En la novel·la antiga, però, l'ús del monòleg sembla relegat a situacions més concretes en l'expressió, i evidentment més simples, atès que sempre suposa i sorgeix d'una situació lingüística discursiva dins una de narrativa que li fa de base. La *polifonia* lingüística de la novel·la bizantina, en aquest cas, i la intervenció/acció dels elements del discurs en la narració, es torna a demostrar i a fer palesa en les situacions de monòlegs dels personatges.

acaben d'alguna manera per convertir-se o transformar-se, efectivament, en dialògiques. Com en una espècie d'evolució en el procés lingüístic, per dir-ho així, els monòlegs més interiors i intensos esdevenen *dialògics* com en una recerca de l'altre. O com un resultat final de l'esforç interior d'expressar-se, de sortir de si mateix, de comunicar-se amb l'altre, d'intercanviar; de deixar enrera l'excessiu individualisme, tot per la consciència de l'altre. I és que, a més, en aquests moments de "monòleg dialògic", alhora, hom pot copsar d'alguna manera trets importants dels personatges i del seu caràcter, trets que defineixen el seu propi estat, o el seu comportament en la història.

Així doncs, Cal·límac és atrevit i també valent, quan troba Crisórroe a la cambra on s'enfronta al drac, i allí comença a fer-se preguntes, a fer preguntes en veu alta, a intentar copsar la seva presència, tot el què passa, curios de saber de la seva estimada:

“Τὸ σῶμα μὲν σου προφανῶς τὸ γένος σου στριγγίζει
ὡς πανευγένου καὶ καλοῦ, βασιλικοῦ, μεγάλου.
Ἐγὼ δὲ πάλιν λέγω σε, παρακαλῶ σε πλέον
ἄς μάθω καὶ τὴν χώραν σου καὶ τὴν ἀνατροφήν σου
καὶ πῶς ἐκ γένους ἀρχικοῦ, βασιλικοῦ, μεγάλου
εἰς ἀπανθρώπου δράκοντος τὰς χεῖρας παρεδόθης”⁵

Cal·límac fa preguntes i alhora es pregunta ell mateix tant pel que sent com pel que creu que sent Crisórroe, com també sap expressar tant bé en les cançons. En aquest desvetllar per l'altre, en la seva presència, en un ambient angoixant, entre els laments de la jove, terribles i plens de dolor, i la figura del drac vigilant, se'ns dibuixa també una Crisórroe patidora i desesperada, que expressa en veu

⁵ Cfr. *Cal. i Cris.*, v. 621-626: “El teu cos demostra clarament la noblesa de la teva sang/ com a una estirp bella, gran, reial. /Et suplico encara una altra volta:/ parla'm de la teva terra i de la teva educació;/ i com d'una família de prínceps, reial,/ vas ser lliurada a les mans d'un drac tant inhumà”.

alta tota la seva por, però ara convertida en patiment inevitable per ell, que, no obstant i malgrat tot el perill, colpirà finalment el drac amb la seva espasa, i així, Cal·límac i Crisóroo podran intercanviar finalment uns primers mots de presentació entre tots dos.

El monòleg, establert de primeres, ha conduït, en aquest cas, en una situació de desesperació, a la solució del diàleg i a la generació de la conversa entre els dos (v. 587 sg., 594 i sg., vegeu també citacions als resums argumentals). Més endavant sabem que, en enfrontar-se al drac, i gràcies també a l'aparició d'Eros, tots dos passaran moments preciosos al castell (fins vers 840 aprox.).

Crisóroo, de la seva banda, en la segona part de l'obra, com una autèntica Dido en trobar-se sola al seu recer del jardí expressa el seu profund sentiment de soledat alhora que defensa el seu dret al repòs emocional i en certa manera, també, a la privacitat i al respecte pels seus sentiments, encara que els visqui amb el dolor més gran:

“λέγει· Μικρόν ἀφήτέ με, μικρόν ὑποχωρεῖτε,
ἀφήτέ με μὴ παντελῶς τῶρα παραφρονήσω.
Ἀγανακτῶ τοὺς λόγους σας, φονεύει με τὸ πλῆθος,
ὁ τόπος τοῦτος πνίγει με καὶ τὸ παλάτιν τοῦτο.
(...) Φρουντζᾶτον θέλω εὐμορφον νὰ ποίσετε εἰς τὸ κῆπον
(...) Ἐξηγηρώθην παντελῶς ὑπὲρ ἀνθρώπου φύσιν
ἀλλὰ κακὸν ἀβάστακτον ὀκάτι με προσμένει.”⁶

Emocions a flor de pell, expressivitat màxima dels protagonistes en les seves veus monològiques, però en moments que acabaran per abocar el diàleg en

⁶ Cfr. *Cal. i Cris.*, v. 1865 i sg.: “Deixeu-me una mica, allunyeu-vos una mica! Deixeu-me, si no voleu que també perdi del tot la raó./ M’indignen les vostres paraules, em mata aquesta multitud, m’ofega aquest indret, aquest palau (...) vull que instal·leu per a mi al jardí un bell pavelló (...) he esdevingut salvatge com una fera, de manera totalment contrària a la naturalesa humana, però el mal que em reté és del tot insuportable.”

plena escena entre tots dos. Tot, en el senzill abocar de la veu, en veu alta, en el desenvolupament del més íntim sentiment, i sovint en companyia, o bé no; el monòleg, en aquests casos “dialògics”, doncs, comença a crear uns *límits discursius* però alhora també *characterològics* en quant al personatge es refereix.

S’ha dit, en companyia o no; atenent a aquesta diferència, i sense pensar en aquest cas en la figura del públic, queda molt clara l’expressió d’una interioritat absoluta per part dels personatges, per dir-ho així, d’una banda, o bé el cas de l’expressió d’una interioritat que es troba amb l’altre en l’escena de retruc, que s’aboca ja en una direcció dialògica, perquè hi ha l’altre, i podria dir-se que ben bé de manera conscient i totalment necessària per part dels personatges. És aleshores l’emoció, l’alegria o la tristesa expressada en una direcció, per a l’altre, per a ser escoltada, perquè encara que monològica, és una emoció que es vol compartida, que pren així el seu sentit. Són els moments de monòlegs, com dèiem, “dialògics”.

Val a dir que un dels trets que resulta més destacable d’aquest tipus de formes de monòlegs interiors és precisament el desenvolupament *en paral·lel*, com dèiem, l’expressió amb una mateixa intensitat dels sentiments tant per part del noi com de la noia.

Un dels moments més destacables que trobem en aquest sentit entre les novel·les és el final de *Flòrios i Platsiaflora*, en el qual els dos protagonistes són a punt de ser cremats a la foguera: l’excel·lent dramatismes que genera el plany dialogat que tots dos tenen, l’un amb l’altre, abraçats, que acaba essent un diàleg de salvació gràcies als efectes de l’anell compartit (τὸ δακτυλίδιον), és un moment escènic molt interessant de resseguir:

“λέγει: “Κακὰ ἀπεσώθηκες, Φλώριε, μετ’ ἐμέναν
καὶ διὰ σὲν ὀλιγωρῶ, πονῶ, διχοτομοῦμαι,
ὅτι διὰ μὲν σὲ παίρνουσιν σήμερον ν’ ἀποθνήσκεις.
Ἔδε ἀνομία καὶ συμφορὰ τῆς ἐλεεινοτάτης!”
Πάλιν αὐτὴν ὁ Φλώριος οὕτως ἀπιλογεῖται:

“ὦ ῥόδον πυργοφύλακτον, καστελλοκυκλομένον,
 τετηρημένον ὡς δι’ ἐμέν, ἀδολοφυλαγμένον·
διὰ σὲν φοβοῦμαι, δειλιῶ, δι’ ἐσὲν πονῶ καὶ κλαίω·
 καὶ ἄν ἐγλυτώσης **θάνατον**, καλή, γλυκειά μου ἀγάπη,
 διὰ τὸν ἐμόν τὸν θάνατον ἔννοιαν ποσῶς μὴ ἔχης·
 ἔχω ἓνα δακτυλίδιον μὲ ἀτίμητον λιθάρι
 καὶ κράτει το εἰς τὸ χέρι σου, **τίποτες μὴ φοβάσαι·**
 ὅπότεν τὸ δακτυλίδιν μου κρατεῖς το μετὰ σένα
 οὐδὲ νερὸν οὐδὲ ἰστιάν, **θάνατον μὴ φοβάσαι·**”⁷

En aquest cas, la funció caracterològica dels personatges i dramàtica en la història es fa molt més evident, o pren més força, en tant que totes les seves paraules donen sentit complet als propis pensaments, sentiments, reflexions monologades pels personatges en relació a la seva possibilitat d’acostament, o al seu acostament real en l’escena.

Monòlegs interiors en i amb la presència de l’altre, “dialògics”, són, o acaben per ser, explícitament, maneres dramàtiques de situar els personatges en el seu rol, i en la seva situació sentimental. I d’aquí resulta com si, d’alguna manera, l’esfera privada es mantingués o volgués fer-se veure en un altre “estat” més proper a l’esfera pública -o, millor dit, en l’esfera o l’espai de l’altre.

És, en aquest cas, la tendència a l’aparició del “tu” al costat del “jo”, és a dir, la segona persona enfront de la primera, participant igualment del discurs, i insinuant d’alguna altra manera *el pas cap al diàleg*.

⁷ Cfr. Flòrios i Platsiaflora, v. 1753-1766: “(Platsiaflora) diu: ‘en mal moment has arribat, Flòrios, per mi/ i per tu em lamento, em dolc, pateixo/ car per la meua culpa et prenen: avui mors./ Quina gran calamitat i quina desgràcia per a la qui és tant desgraciada!’./Al seu torn Flòrios així li respon: “ Oh! Rosa empresonada a una torre, rodejada pels murs/ custodiada com per mi, lluny de l’engany!/ Per tu temo, m’inquieto, per tu pateixo i ploro./ I si tu, formosa, dolç amor meu, de la mort et lliuréssis/ que la meua no hagi de ser motiu de preocupació;/ tinc amb mi un anell amb una pedra preciosa/ pren-lo, a la teua mà, no temis res; /quan el meu anell tinguis amb tu, ni a l’aigua ni al foc, a la mort no has de témer ”.

Seguint amb el *Cal·límac i Crisórrroe*, resseguim alguna escena on la forta personalitat de cadascun dels dos es gronxa en les fronteres d'una mena de voluntat de diàleg, tal com succeeix en els primers laments de Crisórrroe dirigits a un Cal·límac silenciós, astorat i perplex davant de l'estimada raptada pel malvat drac a l'inici, i quan, un cop morta la bèstia, les paraules comencen a brollar entre tots dos, a convertir-se en una mescla de queixes, desitjos i súpliques que abocaran inevitablement en el diàleg del desig.

Vet aquí que, aquests han estat monòlegs desenvolupats indistintament per un i altre personatge principal, ell i ella, i s'insinua que específicament adequats a un entorn comunicatiu molt concret: precisament, *el moment en el qual un s'enamora*.

En aquest sentit, cal que destaquem que en la novel·la precedent alguns autors hel·lenístics ja desenvolupen aquesta "tècnica" narrativa de la introducció dels monòlegs per tal de suggerir *el naixement de l'amor* dels dos protagonistes d'una manera molt notable: ho veiem a Caritó d'Afrodísies, Xenofont d'Efès, o també a Longus.⁸

L'expressió de la veu més interior comença a fer-se notar, més plenament, quan els protagonistes s'han conegut, s'han vist, potser per primer cop, s'han fet un petó. Tal i com es veu, en aquest punt es fa ja molt subtil la frontera diferencial entre un discurs i un altre, o, millor, entre una forma del logos (monòleg) i una altra (diàleg).

En el cas dels autors hel·lenístics, i començant per Caritó, només ens cal rellegir el bell començament de la història de *Quéreas i Cal·líroe* en la qual tot sembla preparat per a que els dos protagonistes s'enamoren: Eros, capritxós,

⁸ Caritó d'Afrodísies, *Quéreas i Cal·líroe*, I, 1.7, Xenofont d'Efès, *Habrócomes i Àntia*, I, cap. 1.3, 1.4, 4.1, 4.6, 5.1; Longus, *Dafnis i Cloe*, I, 14 lament de Cloe 17 o 25 –en presència d'ella adormida– soliloquis de Dafnis.

En general, es podria afirmar que tots aquests *soliloquis* ens remetent, versemblantment, a d'altres escriptors, com Ovidi, per exemple, en tot el seu recull d'obres de tema amorós; no obstant, caldria naturalment un estudi molt més profund i detallat per tal d'establir específicament les concordances i els paral·lelismes exactes que ho poguessin justificar plenament.

voldrà que es trobin en ocasió de les festes públiques d'Afrodita en les quals totes les dones acudeixen al temple; Quèreas, mentrestant, retorna del gimnàs quan, com de sobte, es troba en una cruïlla amb Cal·lírooe i la seva mare, i tots dos quedaran enamorats per sempre l'un de l'altre. Després d'aquest moment, cadascun d'ells iniciarà un seguit de soliloquis, laments i precos personals, de nou en paral·lel, a Afrodita i al pare del noi, en *responsio* evident (i tot suggerint el seu gran abast) a aquest moment d'enamorament i a aquest poderós amor a primera vista que ara els ha atrapat per a sempre.

En la història d'*Habrócomes i Àntia* de Xenofont d'Efès, el bell Habrócomes desdenya l'amor, però serà presa d'Eros inevitablement en trobar i veure a Àntia a les processons en honor a Àrtemis. En acabar les processons i de retorn cap a casa, tots dos han caigut en la xarxa d'Eros, fins al punt que els seus precos i laments els fan emmalaltir terriblement: el seus cossos s'afebleixen, a cadascun d'ells els retorna la imatge de l'altre al pensament, i un i altra es dediquen a fer precos comuns, cadascun sense que l'altre ho sàpiga, però els mateixos laments per un sentiment nou, l'amor entre tots dos.

Si també repassem la novel·la de Longus, veiem com els soliloquis de *Dafnis i Cloe* ens indiquen precisament els primers efectes, comuns també, en el procés d'enamorament: Cloe es confessa en un prec malalta, i tampoc no sap molt bé com definir aquest gran mal que l'ha atrapat; alhora, Dafnis està astorat després d'haver-se fet un primer petó amb ella, li manca l'alè, els batecs del seu cor s'han disparat, només vol tornar-la a trobar... un i altre alcen les seves veus, dubtoses però plenes de noves sensacions, que no saben molt bé com arribar a explicar.

Aquests tres autors, per tant, fan servir el soliloqui dels seus personatges principals per tal de fer notar especialment un moment crucial en la novel·la: el moment de fer palès l'enamorament, un moment ple d'una complexitat interior extrema, sobretot pel que fa a l'expressió més bàsica dels sentiments més profunds, i individuals, que, en el cas d'aquesta narrativa, semblen "retratats",

per a dir-ho així, sempre en paral·lel, segons les actituds i reaccions d'un i altre alhora.

Retornant al cas de la novel·la bizantina que posàvem com a exemple, sembla que aquest model es reprèn i es repeteix: un cop expressada ja la ferma protectora de l'heroi Cal·límac i l'acceptació de l'heroïna Crisórooe, Eros, sens falta, acabarà per beneir, també dialògicament, d'alguna manera aquesta fugida i alhora trobada introspectiva de les veus solitàries dels enamorats. Tant Cal·límac com Crisórooe expressen els seus estats interiors amb soliloquis respecte al que ha suposat veure's, de primer, i preguntar l'un per a l'altre, en aquest monòleg que ha d'acabar per proposar definitivament l'intercanvi de mots entre dos.

I aquesta és una situació que, aproximada, també retorna justament a la darrera part del relat bizantí, precisament, a partir del retrobament de l'heroi, fet jardiner, amb Crisórooe al jardí.

I és que, la unió final de les dues veus interiors i l'expressió de tot el seu amor, augura i presenta, així, el final feliç de la novel·la.

1.2. Del "Geschichtenerzähler"

Les diegesis bizantines, potser exceptuant el cas especial del *Libistre i Rodamne* i també d'*Hismine i Hismínies*, en global venen presentades, d'entrada, per un poeta que les narra. Aquest és allò que hom coneix, de manera més habitual, com a narrador. En les novel·les, però, d'entrada, l'existència d'aquest narrador es presenta problemàtica, o almenys, no del tot definida.

Un narrador "monologador"? Es tracta, evidentment, d'una sola veu. Però, expressa el mateix que expressen el personatges? I, en veu alta? El problema del narrador, a més, copsem que implica l'evidència de la problemàtica del públic, que queda plantejada tot seguit: observem que, en les novel·les, els termes d'oralitat són una constant expressiva i, d'alguna manera, podem dir que un públic lector, a llarg termini, esdevé real; però, un públic oient?

Alhora també són una constant en les novel·les els termes d'escriptura: “Ὁὐ ψεύδομαι το γράφω”, se'ns diu clara i explícitament a l'inici de *Beltandre i Crisança*.⁹ Que això és una presa de posicions poètica, sembla clar, però, en un context de proemi inicial, aboca i evoca més incertesa respecte el que s'expressa que altra cosa, de manera que els termes d'escriptura real que en principi haurien d'abonar el camí de la narració, esdevenen trets de la oralitat que per part d'un poeta volen imposar-se: dic que escric, i no menteixo, però t'ho estic dient, i molt bellament, ara i aquí.

El discurs monològic que en aquest cas presenta aquesta veu, que és narrativa i subjectiva, i que avisa i posa en situació que de tan intens que és allò que ha d'explicar no és capaç ni de dir amb la paraula els fets del relat, (com en l'exemple del proemi de la narració de *Beltandre i Crisança*, o també en la diègesi de *Cal·límac i Crisórroe*), no resulta un discurs o un tipus de monòleg que ens faci veure tant un punt de vista introspectiu com els monòlegs dels protagonistes: clarament veiem que no es tracta de sentiments amorosos concrets sinó, més aviat, de la seva presentació. I aquest fet determina que la narració queda vinculada de principi a l'existència evident de la figura del públic.

És com si reclamés a més a més un altre tipus de protagonista, això és, una altra veu narrativa, augmentant encara més la complexitat general de les veus: heus aquí que, aquest monòleg, dirigit a un públic potencial, ve presentat per la veu d'un *Geschichtenerzähler*, un explicador d'històries, aquell narrador d'un cert caire *thricksterià*, amo i senyor de la seva paraula, una paraula que presenta el relat, la ficció, alhora és el que és dit i escrit, alhora, en definitiva, el *narrador* absolut. Ell és la veu que conta i explica, però que, a més, té la capacitat de manipular literàriament -s'entén- allò que diu, tot tenint a les seves mans absolutament tot el poder de la paraula mateixa.¹⁰

⁹ Cfr. *Belt. i Cris.*, v. 24.

¹⁰ Referències sobre els *Tricksters* i la seva relació amb la sàtira es poden llegir a Berger (1997).

I, d'aquí, l'element "perillós", manipulador i trapella d'una tercera persona (ell, el narrador) que és sens dubte narrativa però que ve presentada en primera persona, i monologant. És a dir, fent diegesis. O dient que fa diegesis (jo, que sóc el qui narro, narro).

En aquest tipus de discursos monològics importa, per tant, la presentació en concret, un to, també, de tal manera que en lloc de caracteritzar els personatges, la seva funció és o es limita a caracteritzar el relat en la seva globalitat.

En aquest sentit, trobem en moltes ocasions, i a totes les diegesis, intervencions absolutament inesperades, suggerint-nos la idea d'un públic que escolta, i obligant-nos de manera ben paradoxal a pensar que efectivament nosaltres també en formem part com a oients/lectors.

Vet aquí un dels punts més originals d'aquest gènere, l'element "diegètic" *per se* com a part fonamental de la construcció i l'esquema narratiu del relat. I, precisament, allò que dóna a les novel·les narratives el caràcter i el valor que diríem o anomenaríem, efectivament, *ritual*.

Es poden resseguir exemples. Els primers dos versos de la novel·la *Beltandre i Crisança* demanen directament a un suposat públic que pari esment i "escolti" el relat present, vet-ho aquí:

“Δεῦτε, προσκαρτερήσατε μικρόν, ὥραϊοι πάντες
θέλω σας ἀφηγήσασθαι λόγους ὠραιοτάτους”¹¹.

I en aquest sentit, és especialment significatiu el fet que el text de la novel·la acabi amb uns versos molt especials, en els quals semblen fondre's en una sola unitat l'element oral i quelcom, si més no, d'elaboració propera a l'escriptura, tot

¹¹ Cfr. *Belt. i Cris.*, v. 1-2: "Au va, pareu tots esment, un moment, joves ben formosos/vull contar-vos un relat, la història més bonica".

en boca de qui, versemblantment, ens ha presentat la història de bon començament: “ἡμεῖς του Παροιμιαστοῦ ἀκούσωμεν τὸν λόγον”, “nosaltres, escoltem doncs la dita del refranyer” (entenent aquest ïs del nosaltres com a una presa de posicions, fent reals alhora poeta i receptors, públic, oients o lectors), “Καὶ λέγω τὸ “ἀμήν, ἀμήν” καὶ παύομαι τὸν λόγον “I jo dic l’ “amén, amén”, i dono fi al relat.”(vers 1348) . Una veu, per tant, que ha tingut la capacitat i el poder de presentar i posar punt i final al relat, alhora que li ha donat entitat com a tal, si tenim en compte l’ús poètic que se’n fa al text del mot λόγους; un mot que, en efecte, sense oposar-se al terme Διήγησις (és a dir, narracions en vers, com acostumen a ser anomenades les novel·les bizantines) sembla concretar la significació del relat, probablement acostant-lo més al significat d’un relat versemblantment escrit però amb la possibilitat d’esdevenir “relatat”, i per tant, també escoltat (v. 23) però sense arribar a ser del tot un cant, sinó més aviat el contrari, quelcom que està per escrit.

Aquest tipus d’intervenció poètica, si més no, posa límits i ordena d’alguna manera. És la figura del narrador oral, sens dubte, de l’explicador d’històries, que s’imposa com un autèntic personatge, narrador, i, no obstant, com un jo, una primera persona, que és controladora i que té poder sobre el relat, però no precisament com el seu autor.

Hi ha una evident separació entre la “materialitat” del relat (com s’ha vist en l’exemple) i les funcions d’aquest *Geschichtenerzähler*, que dona una orientació concreta, versemblantment, al relat, en un espai/temps definit. És a dir, ritualitza la situació, o el fet literari mateix.

Es podria dir que n’és l’autèntic presentador de la peça. I d’aquí, la capacitat de crear un altre grau en el ventall de les escenes monològiques, com una nova dimensió poètica; s’intueix un presentador de la narració, fixat en un logos, que reclama la nostra atenció, però que, de la mateixa manera que els trobadors amb els seus repertoris de cançons, pot organitzar o reorganitzar els mots del que conta, fent d’aquest logos una composició especial, en tant que

manipulable per la seva veu, i alhora, com en qualsevol poètica popular, controla i exposa un mateix patró sempre, però diferent en cada acte performatiu. O en cada lectura.

Atenent a aquests paràmetres, hom pot retornar al vers esmentat a l'inici: en un context monològic, i de reclam a l'atenció d'un públic, l'"Ὀὐ ψεύδομαι το γράφω", ens aboca a la dimensió de la oralitat, de primer, però negada alhora i posada de costat de l'acte d'escriptura; és el pur joc performatiu posat en escena i en primer pla.

Es pot pensar en una pretensió de presentació d'autoria, sense més o, per contra, en l'entitat absoluta de la meravella que resulta que és allò que està escrit; sigui com sigui, el vers és punyent i subtil com la punta d'una fletxa, i alhora ens fa pensar en mil motius narratius de tipus contextual. Aboca, això sí, al món de la literatura, d'allò que és literari, o dit d'una manera, d'allò que ha d'acabar per convertir-se en literari. I això, evidentment, només pot fer-ho algú com el *Geschichtenerzähler*, que en aquest cas aporta una dimensió en certa manera dual al relat, o, més aviat, una narració que va una mica més enllà del més purament narratiu: això és, en molts casos, en tant que aquesta figura resulta ser un narrador en grau zero (que està per sobre del que narra perquè de fet se suposa que en "sap" més), però no pas absent sinó que és present; d'una manera o altra és capaç i dona la possibilitat d'incloure elements aliens i/o externs a una narració en "estat natural" o "pur", per dir-ho així, i ben bé només que gràcies a la seva existència-presència; és a dir, pot "incrustar" elements precisament del discurs (heus aquí, oralitat) tot configurant una xarxa de dualitats o dobles possibilitats d'interpretació del llenguatge mateix (com es veia al vers esmentat en referència amb l'escriptura), d'allò que acaba sent *narrativodiscursiu*.

Moltes vegades, aquestes mateixes valoracions del *Geschichtenerzähler* a propòsit de l'escriptura (algunes de gran valor estil·lístic, com per perdre per un moment el fil de la narració mateixa i picar l'ullet) o a propòsit de la suposada incapacitat o no necessitat de narrar el fet del relat acaben fent aquesta mena de

doble funció, narrativediscursiva, tot donant un valor literari molt més complex al gènere del que pot arribar a semblar de primeres.

Aquesta és la *capacitat polifònica* de les diegesis que esmentàvem. En tant que hi ha una forma personal de presentar la narració, i aquesta, alhora, tendeix a unir paràmetres com el de l'oralitat i l'escriptura, entrem en un terreny diegètic on la qüestió que acaba per importar és precisament per què, com, quan, aquest narrador fa servir la primera persona gramatical per expressar-se, o si la fa servir per a designar a algun personatge o, en qualsevol cas, a algú que forma part de la *performance* total com a emissor o receptor, per tal de donar-nos així una pista sobre la importància lingüísticoliterària de les ocasions en les quals el qui explica la història es fa certament present.

Vet aquí, doncs, un dels aspectes que amb més força destaquen d'entre totes les característiques de les novel·les bizantines.

1.3. Les cartes i les cançons: monòlegs buscant un context ?

El discurs monològic en les diegesis bizantines el trobem representat en diferents formes, en el sentit que no es tracta només d'una forma de discurs en oposició a una altra de polidiscurs (monòleg-diàleg), sinó que és precisament en funció d'un context escènic i narratiu -com s'ha vist en els dos casos anteriors analitzats- que en les novel·les es pot parlar de monòleg.

Hi ha contextos narratius que van conformant una xarxa comunicativa molt interessant en el cas de les relacions entre els personatges protagonistes, i en aquests marcs narratius les formes de monòleg -com també passa amb les formes de diàleg- van variant i generant-se (o autogenerant-se) en vista a complir la missió comunicativa del moment, o, d'alguna manera, la seva pròpia funció narrativa. Expressar, per tant, tot el dolor, o tot l'amor dels protagonistes.

Vet aquí que això mateix és el que succeeix amb certes "peces", retalls de veus antigues o prèviament "composades" en tot el seu abast expressiu, per dir-

ho així, que d'alguna manera "retornen", versemblantment en una sola veu, que tornen a presentar-se per a fer la seva funció comunicativa en el present: aquestes són les cartes i les cançons, tan abundants en les diegesis.

Podem dir, d'entrada, o ens podria semblar que són monòlegs?

En la majoria de casos, per no dir en totes les peces, tractem principalment amb una sola veu, però aquesta veu, a diferència dels monòlegs "més tradicionals" que trobem en les diegesis, proposa algunes variants o detalls que influeixen directament tant en la forma com en el desenvolupament mateix dels relats en els que apareixen.

En primer lloc, cal destacar que aquesta veu, tot i que monològica, no és "en viu i en directe"; dit d'una altra manera, a les cartes i a les cançons es "reviuen" pensaments o versos, escrits o compostats, que s'ubiquen en un passat, pròxim o no, a l'acció comunicativa en la que creen el seu context o busquen de crear-lo. Una sola veu que es fa camí en un nou context escènic per mitjà d'un "format" concret, carta o cançó, literàriament reconegut, recurs poètic creador d'un efecte, si es vol, tècnic en el relat, és a dir, capaç de crear imatges. Veu monològica que busca un context global en la narració en tant que, sigui per mitjà del cant o sigui per mitjà de l'escrit, genera un nou estadi de coses. D'aquesta manera, les escenes monològiques en les quals les idees i emocions dels personatges són expressades per una carta o una cançó, prenen una importància molt gran i especial, en tant que resulten formes del *logos* en si mateixes, capaces de crear un autèntic món (per no dir discurs) paral·lel en aquests espais narratius tan específics.

Dit d'una altra manera, a través d'una forma oral o escrita, aquesta veu monològica parteix d'una capacitat narrativa com si diguéssim "superior", alhora que busca i crea el seu propi espai o context en la història que en el present s'explica. D'aquesta manera, crearà una altra dimensió narrativa tot introduint marcs temporals de passat o més indefinits, d'alguna manera *mítics*, si es vol, com és el cas de les cançons, però amb un significat dramàtic molt important dins de la

construcció del decorat narratiu amb el que interactua dialècticament, tot creant moltes vegades la necessitat de la intervenció de noves veus de personatges (per exemple, en algunes ocasions, és fàcil observar com les cançons també poden ser un inici de diàleg, o el comencen a suggerir, com passa en el cas de les cançons de l'heroi Cal·límac quan es troba fent de jardiner i comença a expressar tot el seu amor i desig per Crisóroo).

No cal dir que, d'altra banda, les temàtiques que transmeten aquests nous "monòlegs" tenen, acompanyades tant sovint de trets retòrics molt marcats, un valor afegit molt interessant de remarcar pel que fa a les direccions que prenen o deixen de prendre les trames, de les novetats en la peripècia argumental.

Amor no es diu simplement ara en aquests nous contextos narratius que han generat les cartes i les cançons, narrades, al seu torn, per algú en cert moment determinat. Es tracta d'un altre registre lingüístic, que fa que alhora s'acostin i es confonguin de nou elements narratius i discursius en aquest *poliformisme del llenguatge* tant propi del gènere i tant ben expressat pels personatges.

Veus úniques, monològiques, però presentades a través d'un suport formal una mica més elaborat que el de ser simples monòlegs, de manera que abarquen nous espais del context narratiu i influeixen per mitjà del seu potencial expressiu en l'orientació de les temàtiques argumentals i de la trama en general.

Així doncs, i també per aquest motiu, com a formes del *logos* per se, preferim deixar l'anàlisi detallada del rol de les cançons i les cartes en les novel·les per als capítols posteriors.

1.4. *Tò μοιρολόγιον.*

Tal i com s'observa, de bon principi, les novel·les venen presentades per uns trets destacables quant als usos formals del llenguatge: formes de monòleg i diàleg, formes orals i escrites que semblen aflorar en els moments de màxima tensió narrativa i argumental per anar donant una força i un sentit concret a cada

relat. Com hem vist també, sovint trobem uns usos poètics molt concrets de la llengua que estan directament relacionats amb aquestes formes i que, sobretot, ens donen una pista sobre la significació general del text, com en el cas mateix del mot *Λόγος* (*Logos*, “paraula, paraula en un discurs”).

Directament relacionada amb la forma d’expressió del monòleg es troba la paraula *μοιρολόγιον*. I la trobem tant en les ocasions de monòleg desesperat d’un protagonista, com en ocasions del seu cant terrible i trist, com a cançó, significat més acostat als usos moderns del mot en grec com a “cant de difunts”.

Tant en un cas com en un altre, el mot sembla presentar, remarcar o *representar* efectivament que allò que el protagonista ha començat a expressar té un valor especial i diferent i, en aquest cas, referit al seu estat de tristor interior pel que esta patint, pel seu destí, per la part que li ha tocat de tot plegat, si volem fer referència al sentit més clàssic o classicitzant del terme, d’aquella Moira que parteix i reparteix el destí de tots.¹²

Atès aquest significat tan especial del mot, hem optat per analitzar-lo de primer i ubicar-lo com a forma del *logos* monològic abans que com a cançó o tipus de cançó (amb les cançons d’amor o les d’altres temàtiques).

No obstant això, les peces analitzades podrien formar part també exclusivament del capítol dedicat a les cançons i a l’anàlisi de les seves temàtiques. Tanmateix, sembla versemblant que el dol que expressen té un

¹² En grec clàssic, el mot *μοιρολόγιον* com a nom i com a compost, no es troba; tan sols trobem l’accepció de l’ús de la forma verbal; com a mot compost només el trobem en grec modern i en les novel·les, evidentment. El diccionari modern de Babiniotis ens dona la següent informació etimològica sobre el mot *μοιρολόγιον*: del significat clàssic del verb “dir a algú la seva moira”, *μοιρολογῶ*, amb una accepció “paretimològica” deguda probablement a una confusió de tipus fonètic però amb certs fonaments antropològics (*μυρολογῶ*, en el sentit de “αλείφω με μύρο”, “ungir amb oli”), passem a l’ús en grec modern i la definició oficial com a mot compost: “Μοιρολόγι κ. Μοιρολοι: θρηνητικό τραγούδι που λέγεται κατά το ξενύχτισμα και την κηδεία του νεκρού, αποτελεί θρήνο για τη μοίρα του αποθανόντο, εκφράζει τη δίψα για τη ζωή, την απέχθεια και τον τρόμο για τον θάνατο και ως είδος κατέχει ξεχωριστή θέση στη δημοτική νεοελληνική ποίηση.”, “Cançó trenòdica que es pronuncia per la vetlla i l’enterrament d’un mort, es tracta d’un lament pel destí de l’enterrat, expressa l’ànsia per la vida, l’odi i la por per la mort, i com a composició ocupa un lloc destacat en la poesia popular neohel·lènica”.

significat molt ampli, alhora que segueix tan lligat a l'expressió d'una sola veu que es fa difícil de classificar amb absoluta claredat com a forma del discurs narratiu de les diegesis. En aquest sentit, val a dir que es podria destacar en aquestes peces un cert "background", per a així dir-ho, clàssic, o potser millor, fins i tot, de la tragèdia antiga.

És prou sabut que el plany és un dels elements més destacables en les obres del drama. Sabem, també, que el gènere tràgic, en general, a diferència de la comèdia, hom podria dir que té la tendència a ser més "monològic" que no pas "dialògic": si bé l'*stichomitia* ens encamina els fets de l'acció dramàtica, introduint-ne de nous però mantenint un cert suspens i una tensió que es produeix pel ràpid intercanvi d'informacions entre personatges, en les *rhesis* hom pot parlar d'un valor afegit d'efecte que és generat directament pels personatges que parlen, ja no tant per allò que diuen, com per com ho diuen i ho transmeten, per quanta estona romanen (i romanem nosaltres, els espectadors) amb el pensament suspès en una mateixa idea.

La ocasió del monòleg, de les *rhesis* (*rhesis* vol dir expressió, manifestació), a més, en la tragèdia, sol estar lligada a l'expressió del dolor. Pensem en la veu d'Antígona davant el germà mort, en la terrible veu d'Electra, venjativa i plena de ràbia envers Clitemnestra per la mort del pare. El dolor s'expressa a través de la veu endolada dels herois, és a dir, a través del seu plany, del seu lament, un lament que, a més, pot fer explícit o no la presència del plor. El plany, en la tragèdia clàssica, es podria dir que el veiem desenvolupar-se fonamentalment en tres ocasions, lligades al procés vital de l'heroi: el plany pot ser a.-el d'aquell qui ha de morir, com el lament d'Ifigenia; b.- el d'aquell qui està morint, com és el cas de Filoctetes; c.- el d'aquell qui veu o ha vist morir, com, per exemple, en el cas de les mares suplicants pels fills morts a la guerra. En tots els casos, la mort és fonamentalment la causa d'aquest dolor, una mort que no veiem explícitament en escena, però que pels grecs era viscuda *ritualment*. I la mort, pels grecs suposava la

pèrdua física d'un cos; un cos, però, que prenia un valor especial, un valor de *dimensions socials*.

En aquest sentit, la literatura grega ens ha deixat tota una sèrie de testimonis que els treballs d'antropologia històrica ja s'han encarregat d'interpretar i d'estudiar des del punt de vista ritual i de tot allò què significava en una societat com la grega. Un dels estudis més complerts i interessants que hom pot citar al respecte és el treball de Margaret Alexíou, *The ritual lament in Greek tradition*, que s'encarrega de fer una aproximació exhaustiva al fenomen tradicional de la mort i al valor del cos difunt.

En atansar-nos, però, a la novel·la, hom troba que verbs com θρηνώ o μιορολογώ impliquen evidentment un cert element ritual i ens poden remetre a primer cop d'ull a les formes tradicionals gregues del plany per la mort d'algú.¹³ Aquesta seria, doncs, una lectura ritualística. Però s'escau, que, com veiem, l'ocasió de monòleg ens acosta a tota una sèrie de funcionaments discursius versemblantment també propis de la tragèdia clàssica, de manera que una lectura

¹³ En concret, pel que fa al "threnos", són especialment interessants les anotacions que fa Margaret Alexíou al capítol 6, "The classification of ancient and modern laments and songs to the dead" del *The ritual Lament in Greek tradition* (Alexíou 1974): l'ús arcaic homèric distingia entre "thrênos" i "goos"; el primer, era un tipus de lament compost i dut a terme per professionals, i sovint se li associava l'element musical, mentre que el segon, era un plor més aviat espontani, no lligat a formes concretes de composició, sinó narratiu i sense estar associat a l'element musical. El "threnos", per la seva banda, es caracteritzava per un cert to gnòmic i de consol que el "goos" no tenia. En el període clàssic, el "threnos" és sovint recordat com a un tipus de forma lírica intercanviable en la tragèdia amb el "goos", i podia ser usat per a referir-se a qualsevol lament, no necessàriament per la mort; tanmateix, és molt difícil fer una definició exacta i establir una diferència molt evident entre aquestes dues formes, tenint en compte que, tal i com afirma Margaret Alexíou, les més antigues distincions pertanyen a definicions tardanes, que defineixen per la seva banda el "threnos" com a un lament per la mort que conté la pregària.

D'altra banda, el "kommós" és el primer tipus de lament conegut que els estudiosos han intentat de definir com a específicament tràgic, segurament acompanyat de gestos salvatges i associat amb formes asiàtiques d'èxtasi (fet exclusiu de la tragèdia). Durant l'època clàssica, hi ha la tendència a tractar com a sinònims els diversos termes usats per al lament (tractat per tant ja com a poètic), que originàriament denotava diferents aspectes del lament ritual de la dona. L'explicació d'això pot partir del fet que les formes més usuals de laments en època clàssica ja no tenien un origen de tipus ritual, sinó que es tractava més aviat de formes considerades com a retòriques.

o una visió exclusivament ritualística dels *μοιρολόγια* no sembla possible en el context de les diegesis.

Precisament per totes aquestes característiques tant pel que fa al valor “ritual” que evoca el mot en si mateix, com pel que fa a la seva correspondència si més no formal amb els planys tràgics, col·loquem d’alguna manera els *μοιρολόγια* entre el que és un monòleg simple i un cant, i així el veiem desenvolupar-se en la diègesi de *Cal·límac i Crisórroe*, per exemple.

Vegem-ho:

A *Cal·límac i Crisórroe* és ell que, primer, com a heroi solitari, i després, com a poeta cantaire, apareix en la narració precisament “actuant” segons l’acció d’aquest verb. Quan el plor, la ràbia i els desafiaments acaparen tot el seu pensament en una intensa imatge de desconsol i de no correspondència per tot l’amor que està sentint, *Cal·límac* apareix sota l’acció del *μοιρολόγος*.

Un cop ha estat ressuscitat gràcies a la poma màgica (vv.1407-1410), *Cal·límac* decideix seguir cercant *Crisórroe*, per damunt de tot el dolor i el patiment : “Ποῦ, κάλλος, λέγων, γυναικῶν ἐπῆγες, ἀπεκρούβης ;”, va dient. I així continua:

“Τὸ φῶς ἐχάσα το, τὸ φέγγος ὑστερήθην
καὶ σκοτεινόν, ὀδυνηρὸν περιπατήσω δρόμον
μετὰ θλιμμένου λογισμοῦ καὶ σκοτεινῆς καρδίας.”¹⁴

Així diu fins que, havent trobat el jardiner, *Cal·límac* decideix endinsar-se en el jardí i prendre el paper d’ajudant en els treballs del jardí, com a portador de l’aigua que refresca i abeura. Sense ser encara descobert, *Cal·límac* entona un cant

¹⁴ Cfr. *Cal. i Cris.*, v. 1438 i seg.-1465: “On has marxat, tu, la més bella de les dones, on t’has amagat?”, “He perdut la meua llum, la meua lluna m’ha estat arrabassada; caminaré per un camí fosc i terrible/ amb el meu pensament afligit i el meu cor ple de fosc.”.

de lament ple de fúria i també de dolor en contra de la seva dissort, d'aquesta Tyche maleïda que cal que aturi la seva acció:

“**Στῆσον** ἀπάρτι, Τύχη μου, πλάνησιν τὴν τοσαύτην
στῆσον τὴν κακοπάθειαν καὶ τὸν παραδαρμόν μου
στῆσον τὸ τόσον μανικόν καὶ τὸ κακόγνωμόν σου”¹⁵

El cant, però, va variant en força i to, de manera que a continuació s'esdeven mots talment plens com d'un nou encanteri:

“**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' ὄραν
φλόγα νὰ σβήσῃ τῆς ψυχῆς, κόρη, τῆς ἰδικῆς σου.
Αλλὰ τὴν δρόσον τῆς φλογὸς τῆς ἐρωτοκαμίνου
τὰ χεῖλη του τὴν γέμουσιν, τὸ σῶμάν του τὴν γέμει.
Ποῖσε, σελήνη, μηχανήν, ποῖσε, σελήνη, προᾶξιν.”¹⁶

¹⁵ Cfr. *Cal. i Cris.*, v. 1470-1472: “*Posa terme, ara, Fortuna meua, a l’errar tan llarg, posa terme a les sofrenes i les tribulacions! Atura la teua fúria tan gran, i la teua malvolença! (...)*”

¹⁶ “*Oh lluna meua de bella llum, tu veus el que m’atormenta!
Aquest vespre, t’ho demano, envia un petit raig
al palau que s’endinsi sense que ningú el vegi
i que li porti a Crisórroe la bona nova:
“aquell a qui estimes ha estat trobat, ha ressuscitat aquell qui has trobat
i avui treballa a sou en el jardí,
abeura d’aigua, ara, i omple la teua bassa a temps
per tal d’apaivagar, donzella, la flama de la teua ànima.
Però els seus llavis són plens, el seu cos és ple
de la rosada que apaivaga la flama de la foguera d’amor.*”

Més interessant, ben bé, que el mateix cant meravellós a la lluna i el seu poder, són els mots que fa servir el narrador per a introduir l'acció del personatge. Cal·límac entona amb aquesta petició un *moiológos* “μοιρολογεῖ τραγώδημαν”, el canta o el taral·leja, “μοιρολογεῖ τραγώδημαν, τούτους τους λόγους λέγει” (v.1670).

Evidentment, aquest no és un lament de difunts, sinó senzillament es tracta d'un cant ple de tristesa, en el seu sentit més genèric, i el protagonista “actua” oralment, per mitjà d'una forma de monòleg concreta, però que, tal i com també torna a evidenciar el mot *lógos*, no es tracta d'una senzilla cançó, sinó que té alguna cosa més: l'element poètic, dramàtic o tràgic, i alhora màgic, dedicat a la lluna, en aquest cas, reforçat o introduït segons sembla efectivament per la veu narrativa.

No és, per tant, una intervenció qualsevol en el relat, i així ho fan palès els resultats en la ficció, sinó alhora també en el plantejament de base del relat i en la seva forma narrativa: així, l'escena acaba ben bé deixant-nos un cert regust a Hamlet visionari per part de l'heroi Cal·límac.

En totes les diegesis, el lament és una forma especialment recurrent, i el trobem en una gran quantitat d'ocasions. En general, observem com fa molt més lenta l'acció principal i, versemblantment, veiem com dóna prioritat a la intensitat dels sentiments, de la nit d'amor, del secret que es desvetlla d'amor que ara s'allunya, ara s'apropa... I com a forma clàssica d'expressió dramàtica, el lament, cal notar que en les diègesis ho és tant des del punt de vista dels personatges masculins com dels personatges femenins, sense que s'adverteixin massa

Compleix, oh! Lluna, aquest pla, compleix aquesta obra! ”, vv.1673-1692.

Cal que anotem, ni que sigui breument en aquesta nota, que aquest text i aquest cant evoca directament el model de l'*Idil·li II* de Teòcrit.

diferències quant a la seva presentació, ni quant a la temàtica en si de tot allò que s'expressa.

Si observem de prop a l'heroïna Crisórrhoe, veiem com destaquen els seus intensos monòlegs, dedicats al seu amor, com a princesa i reina, tot invocant el nom de Cal·límac per tal de conduir-lo fins allí on ella es troba :

“Καθ’ ὥραν γὰρ ὀλιγωρεῖ, κατὰ στιγμήν στενάζει
ὄνομα κράζει καὶ θρηνεῖ καὶ παρευθύς νεκροῦται
κράζει, δοκῶ, **Καλλίμαχον**, **Καλλίμαχον** στριγγίζει”¹⁷,

De la mateixa manera, veiem la seva intensa veu com a protagonista davant el taronger on acostuma a esperar el seu estimat, on Cal·límac aquest cop ha planejat de deixar-hi un anell d'or per tal que ella pugui saber que ell és viu, efectivament, i així es pugui produir més endavant l'esperat reconeixement. Asseguda davant de l'arbre, però, gemega tristament:

“ἐστρίγγισε· **Καλλίμαχε**, τὰς ὑποσχέσεις ὅλας
νῦν ἐψευσάμην ἐκ παντός. **Σὺ γὰρ νεκρὸς** εἰς Ἄδην,
ἐγὼ δὲ ζῶ καὶ φαίνομαι, περιπατῶ καὶ βλέπω·
ἀλλὰ κἂν ζῶ, τὴν αἴσθησιν ἀπονεκρώθην ὅλη
κἂν φαίνωμαι, παράδειγμα εἰμὶ τῶν φαινομένων,
εἰ δὲ καὶ βλέπω, βλέπω σε, κἂν μετ’ ἐμοῦ οὐκ εἶσαι”¹⁸.

¹⁷ Cfr. *Cal. i Cris.*, v. 1583 i sg.: “*ara es desmaia*” -*diu la dona*- “*ara gemega, ara invoca un nom, es lamenta i després cau com morta; el nom que invoca és, em sembla, Cal·límac, Cal·límac crida*”.

¹⁸ *Op.cit.supra*, v. 1753-1768: “*Va cridar: Cal·límac, a totes les promeses/ he mancat del tot. Car tu ets mort a l’Hades/ i jo, per contra, visc, existeixo, camino i veig./ Però encara que visc, tots els meus sentits són morts,/ encara que existeixo, sóc un fantasma entre els éssers,/ encara que hi veig, et veig sols a tu, tot i que, amb mi, tu no hi ets*”.

L'escena conclou amb l'explosió dels sentiments de Crisórroe, en veure i reconèixer l'anell del noi, i malgrat la seva solitud, tornarà a créixer en ella l'esperança del retrobament.

Un lament, per tant, que dóna pas a d'altres sentiments. Com a forma del *logos*, observem que suposa una intensa expressió dramàtica, és un lament, femení, que recorda molt la presentació tràgica del patiment de moltes heroïnes, com en un acostament a formes teatrals; no obstant, en les diegesis, es tracta de lamentacions que tot i venir presentades com a monòlegs, veus personals dels protagonistes, s'observa que busquen tot un seguit d'efectes narratius, en tant que, també, tant home com dona, a la novel·la, es lamenten *igualmente* per la seva separació.

Això és, l'efecte narratiu del lament trist dels personatges aboca a *compartir* entre els dos el seu dolor, a presentar-lo en plans de temps/espais paral·lels per tal que, dramàticament i diegètica, hom els pugui copsar units, com a part d'un tot únic, que és la seva història terrible i el seu combat constant per retrobar-se.

D'alguna manera, aquests monòlegs també es reflecteixen en les cartes que els amants s'han escrit, que s'han enviat, l'un a l'altre, de manera recíproca, i que són finalment descobertes pels eunucs.

Alhora, i per aquesta mateixa raó, els *moirologia* dels dos protagonistes no venen presentats tampoc de manera estancada, sinó que en podem veure una *evolució* molt evident.

Vet aquí la mostra que tot *el dolor* pot ser transformat en *alegria* després d'una trobada: és el cas que veiem del reconeixement de l'anell, per exemple, però també del cant de Cal·límac que reprèn tots els sentiments del seu lament anterior, convertits ara en goig i alegria, com una pregària d'allò que s'ha acomplert, que Fortuna ha acomplert, en veure i haver trobat la noia estimada:

“Τὸν ἢ πρόχθεις 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 συμπονή **τὸν πόνον** του καὶ συνεδράμη τοῦτον
 τώρα του λέγει **νὰ χαρῆ**, να λάμψη, νὰ φαιδρύνη
 καὶ προς τὴν ὀρθοδρομήσιν τῆς στρατάς του νὰ τρέχη.
 Ὅπου τὴν Τύχην ἔλεγεν μετὰ πολλῶν δακρῶν
νὰ συμπαθήσῃ μερικόν τὰ θλιβερά τὰ τόσα,
 εὐχαριστεῖ τὴν σήμερον, δοξάζει, μεγαλύνει.”¹⁹

Vet aquí que, tal i com proposen els versos que serveixen per a introduir la peça, es tracta d'un *katalógin*, curiosament; Cal.límac, mentre que cull les roses, es troba “λέγοντα καὶ ξένον καταλόγιν”, és a dir, cantant o taral·lejant uns versets meravellosos alhora que ho fa el mateix poeta narrador de cara a nosaltres: “Τὸ καταλόγιν μάθανε τοῦ ξένου Καλλιμάχου”. El terme en concret, *καταλόγι*, doncs, ens indica que es tracta d'una sèrie de mots sotmesos a un cert ordre, que es tracta d'una composició, per tant, i que pel paral·lelisme evident amb l'escena anterior, ve usat com a sinònim del terme *τραγώδημαν*, és a dir, com una cançoneta.

¹⁹ Cfr. *Cal. i Cris.* vv.2044-2054:

*“El qui abans d'ahir estava afligit, i ahir estava entristit,
 el dia d'avui tot ple de goig li escau.
 El qui tot el jardí feia plorar pels seus laments
 avui fa que el vegi i se n'alegri, el jardí és ple de goig.
 Aquell qui entre moltes llàgrimes li deia a la lluna
 que compartís el seu dolor i li donés el seu socors
 avui li diu que s'alegri, que brilli, que llueixi
 i que corri ben dreta a la seva via.
 Aquell qui entre moltes llàgrimes li deia a Fortuna
 que es compadís una mica de les seves tantes afliccions
 avui l'exalta donant-li les gràcies, la venera, li fa lloança.”*

En aquest cas, però, la peça, d'una banda, no reporta sentiments de dolor, sinó tot el contrari, i alhora i al mateix temps, fa referència a tot el dit anteriorment, reprèn els sentiments i els mots anteriors del seu cant per a transformar-los, i és quelcom sotmès κατὰ, en definitiva i en si mateix, a una intencionada "manipulació poètica", tal i com fan palesos també els versos introductoris. Aquesta és la "manipulació" que, versemblantment, ens fa veure l'evolució *del dolor a l'alegria* del protagonista.

Quelcom de molt de semblant succeeix en la diègesi de *Rodante i Dosiclís* pel que fa als moments de monòleg. D'una banda, cal remarcar l'episodi ben bé central de la novel·la en el qual els dos enamorats són separats, l'un a Xipre (Rodante) i l'altre a Pisa (Dosiclés): els seus laments desesperats són els protagonistes d'una trama que viatja i fa viatjar en paral·lel, un interessant episodi de peripècies ubicades en espais diferents, per la separació trista, però suposadament paral·leles en el temps real de la història.

Els laments de Rodante succeeixen al mateix temps que els de Dosiclés, o fins i tot escalonadament a la manera d'un precíós cànnon. Són un i altra, una parella que plora junta, però es troben allunyats l'un de l'altra, plorant el seu estat, el que és tot el seu amor de lluny: ell, a la tempesta, embarcat, i consolat per l'amic Cratandre plany la separació (VI, vv. 264-505), mentre Rodante, a Xipre, plany el marit perdut entre les ones (VII, vv.16-160).

Vet-ho aquí:

Dosiclés: "ὦμοι Ροδάνθη -μακρὸν οἰμῶξας λέγει/ ὦμοι Ροδάνθη, κλήσις ἀγαπημένη./ τοιοῦτο σοι τὸ τέρμα τῶν ἐμῶν πόθων/ τοιοῦτο σοι τὸ κέρδος ὧν ἔτλης πόνων;/ Θάλαμος ὑγρὸς καὶ κατάρρυστον λέχος / ὕδαρά παστὰς καὶ θαλάσσιος γάμος/ καὶ πόντος οἶκος καὶ μετ' ἰχθύων βίος;"²⁰

²⁰ Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, llibre VI, vv. 264 i seg.: "Ai, las! Rodante meva!- diu lamentant-se profundament/Ai Rodante, nom estimat! Aquesta és la fi del meu desig d'amor?! Tal és el guany que has obtingut de les penes d'amor?! Un tàlem humit i un llit d'amor degotant/ una cambra nupcial plena d'aigua i un matrimoni marí,/ del mar el casal i amb els peixos la vida? "

Rodante: "ἄμοι Δοσίκλεις, δυσπαθῶς ἐκεκράγει/ἄνερ Δοσίκλεις ἄχρι γούν φωνῆς μόνης/ τίς γῆ σε, τίς θάλασσα, τίς βύθος φέρει;/Τίς ναῦς, τίς ὀλκάς, τίς φυλακή, τίς σκότος;/ Τίς βάρβαρος χεῖρ, τίς μισάνθρωπος βία;/ Τίς δόξα, ποῖα λέκτρα, τίς καινός βίος;/ Τίς οἶκος, οἷα σκῆπτρα, τίς Τύχης γέλως;"²¹

I més endavant, el retrobament a Pisa, així com, en la darrera part de la novel·la, l'anagnòrisi i els corresponents monòlegs expressius: el perdó de Dosiclis davant del pare de la noia per haver-li causat tants patiments (vv. 280-300), la sorpresa i també la transformació de tots els planys en alegria, llibertat i felicitat en el retrobament final; el retrobament, que en primer lloc s'esdevé amb els pares (el d'ella és Estrató, i el de Dosiclis és Lisip), i més tard amb les mares (Filinna i Frine), tot arribant i anunciant la felicitat final, absoluta i en plenitud, de les noces tan desitjades pels enamorats i per tothom:

“ὦ τέκνον, ὦ θύγατερ, ἀσπάσαιό με
 ὦ δεῦρο, νύμφη, δεῦρο, λαμπρὲ νυμφίε
 ὡς εὐτυχῆς ὁ γάμος ὑμῶν, τεκνία
 τοῖς ἀθανάτοις ἐντυχῶν νυμφοστόλοις.
 Χρηστὴν τελευτὴν ἔσχεν ὑμῖν ἡ πλάνη·
 ἔχεις, Δοσίκλεις, ἀνθ' ἑνός φύντας δύο
 ἔχεις, Ῥοδάνθη, μητέρων συζυγίαν”²².

En un estil potser una mica més descriptiu pel que fa a les accions, i fins i tot es podria dir que més homèric, el cas de la novel·la de *Drosil·la i Cariclés*

²¹ Op. cit. supr., llibre VII, vv. 16 i seg.: “*Ai, las! Dosiclés, -terriblement va cridar / Dosiclis, el meu home però tan sols de nom/ quina terra, quina mar, quin abisme et té?/Quina nau, quina embarcació, quina presó, quina tenebra?/quina mà bàrbara, quina inhumana violència?! Quina fe, quin llit, quina nova vida / Quina casa, quin ceptre, quina rialla de la sort?*”.

²² Op. cit. supr., llibre IX, vv 305-314 i final: “*Oh! Fill, -parla Estrató- Oh! Filla, abraça'm!! Vine aquí, esposa, aquí, esplèndid espòs!! Com és d'afortunat el vostre matrimoni, fills!/ que teniu com a seguici nupcial els immortals/ El vostre peregrinar ha arribat a la seva fi./Tens, oh! Dosiclés, enlloc d'un, dos genitors;/tens, Oh! Rodante, tu, dues mares*”.

destaca de la mateixa manera pel fet que els planys més importants semblen desenvolupar-se, també, en paral·lel: ben bé a l'inici del llibre primer, Cariclés es troba a la presó de Cràtil, mentre que, Drosil·la, es plany en el gineceu de l'esposa de Cràtil, Crisil·la (I, v. 225-257, v. 289-352). El lament dels dos enamorats fa destacar la seva terrible separació.

Més endavant, l'amic Cleandre explicarà entre llargs planys la seva història d'amor (ocupant ben bé tot el llibre II) un relat que trobarà la seva corresponent resposta, a continuació, en el relat de Cariclés, un intens monòleg explicatiu-narratiu (III, v. 45-IV, v. 65) sobre els fets de les seves vivències. Un monòleg que iniciarà no sense deixar de banda una sèrie de preliminars retòrics molt subtils a l'inici de l'exposició:

“Ποιεῖς μὲν ὄντως οὐκ ἀδακρῦτως λέγειν
Κλέανδρε, τὰ τρῦχοντα καὶ θλίβοντά με”
-Ἔφη Χαρικλῆς τοῦ λάλειν ἀπηργμένος-
“ὅμως ἐπειδὴ καρδίαν ἐλαφρύνει
τὸ τους κατ’αὐτὴν ἐξερεύεσθαι λόγους,
Κλέανδρε, πρόσχες. οὐ κατοκνῶ γὰρ λέγειν.”²³

Més endavant, els protagonistes es retrobaran i els seus laments de protesta davant les situacions viscudes o a les quals es troben sotmesos, es mesclaran amb formes de diàleg: en descobrir-la sola al prat, després d'haver estat alliberat per part de Clínie, però sotmès a la voluntat de Crisil·la, Cariclés expressa tota l'emoció de retrobar-la, mesclada amb la tristor feixuga de trobar-se acorralat:

²³ Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclis.*, III, v. 45-50, “*Em fas que narri, verament, no sense plor/ oh! Cleandre, les vivències que m’angoixen i m’oprimeixen*”/diu Cariclés tot començant a parlar-/“*sigui com sigui, atès que el cor queda alleugerit/ en deixar anar allò que té en si mateix/ para atenció, Cleandre: car no refuso a contar-ho*”.

“Δροσίλλα, τί φής;- ἀντέφησαν εὐθέως
λέγεις τι μεστὸν χαρμονῆς καὶ δακρῶν.”²⁴

Les seves paraules seran una altra vegada correspostes en el lament següent de la noia a Zeus: Ὀλύμπιε Ζεῦ'-φησίν- οὐρανοκράτορ/τί ζῆν με κακότητι συγχωρεῖς ἔτι"²⁵, que ell no tardarà a respondre amb el prec a l'oreneta:

“σὺ μὲν μολοῦσα ταῖς ἔαρος ἡμέραις,
καλή χειλιδῶν εἰς ἐπίτροχον μέλος
διττοῖς νεοττοῖς συντιθεῖς χειρὶν μίαν·
ὅταν δὲ χειμῶν ἀντεπέλθῃ, φυγγάνεις.”²⁶

La novel·la continua plena d'altres moments en els quals els personatges tornen a abocar aquests desassossecs. En general, trobem llargs planys (VI, v. 34-94, plany de Cariclés, “ὦ συμφορᾶς -ἔφασκε-δακνοκαρδίου/ὦ **δυστυχῆς σύ, δυστυχῆς σύ, Χαρίκλεις**” de nou en paral·lel, amb el següent plany de Drosil·la, v. 205-235, “ἄδ' ἐγὼ ἢ τρισάποτμος ἀπὸ σφετέροιο γενέθλου/ ἄδ' ἐγὼ ἢ **πολύδακρυς** ἀνάλθέα πῆματα μίμνω.”)²⁷, però també molt sovint són usuals un seguit de “flashos” més curts de pensament, de reflexions davant d'una situació que es vol canviar.

²⁴ Op. cit. supra, V, v. 67 i seg.: “Drosil·la, què dius?-replicant tot seguit-/ el que dius em fa omplir de joia i llàgrimes”.

²⁵ Op. cit. supra, V, v. 108-126: “Oh! Zeus Olímpic, -diu- sobirà del cel, perquè em concedeixes encara de viure en la desgràcia (...)”.

²⁶ Op. cit. supra, V, v. 131-168: “Tu, que en els dies de primavera arribes/ bona oreneta en el cant rabent/ havent disposat un cau per a dues cries/ quan l'hivern és retornat/ fuges.”

²⁷ Op. cit. supra, VI, v. 34-94 (planys de Cariclés): “Oh! Desventura que devores el meu cor-deia-/Oh! Dissortat tu, dissortat tu, Cariclés!” en paral·lel amb el següent plany de Drosil·la, v. 205-235 “Ai, jo, la desgraciada, des del moment de néixer! jo, la que resisteixo a penes incurables després de moltes llàgrimes”.

Una de les característiques que cal destacar d'aquesta novel·la és l'alt grau "retòric" o estil·líctic en la introducció dels monòlegs. És destacable sobretot el monòleg de Cal·lidemos (v. 330-558-640), enamorat de Drosil·la, a qui dedica llargues lloances a partir del propi Eros i dels antics poetes, dels exemples d'amors i d'històries de parelles com Dafnis i Cloe, Hero i Leandre, el Cíclop i Galatea: bells *exempla* que Cal·lidemos cita, a la manera cavalleresca, i molt bellament, en honor de la noia.

És, per tant, un monòleg ple de les més grans històries d'amor i de la retòrica clàssica, un monòleg important tant per la llargada com pel seu contingut, elaborat i d'intenció efectista. El seu és un plany també d'amor per la protagonista, però es tracta d'un amor que a Drosil·la li arriba de retruc, i que en el marc de la trama ha de destacar però no pot ser tant ideal ni tant pur com ho és el vertader amor de Cariclés, i potser d'aquí prové la mateixa complicació i el recargolament més retòric de l'expressió en general.

Cal·lidemos és un personatge secundari, el seu monòleg queda ben palès però no esdevé acció; es tracta d'una llarga i dolça lloança que no avança més, alhora que també queda com aïllat en referència a la resta de monòlegs, fent l'efecte de ser una peça individual molt especial, que probablement faria un efecte directe en la línia argumental si es transformés en acció, un discurs que per la seva força i el seu pes podria fins i tot donar un gir radical a les evolucions de la trama i fer canviar el curs mateix del relat:

“Τὸ κάλλος ἡμᾶς ἐξελέγχει σου, κόρη,
ἀλόντας οἷς ἔφημεν ἔρρειν ἀθρόον.
Ἄλλ' ὁ τρισανόητος αὐτὸς ὠόμην
σαθροῖς λογισμοῖς ἄσχετος κάλλει μένειν,
ὀμιλιῶν ἄγευστος, ἀτριβῆς πόθου. (...)
καὶ τὴν Ὀμήρου μέμφομαι Καλλιόπην
εἰπούσαν εἶναι κοσμικῶν πάντων κόρον,

καὶ φιλοτήτων, ἀκορέστων, ὡς κρῖνω·
οὐ πλησμονὴν ἔοικεν εἰσφέρειν ἕρωσ,
κἄν ἡδονὴ τελοῖτο, κἄν κλύοιτό μοι.”²⁸

Com es pot observar, destaca molt la sintaxi classicitzant, l'ús dels participis, infinitius, adjectius i pronoms antics, o el vocabulari, els noms i els mots concrets com “κόρη”, per exemple, que no deixen d'evocar altres marcs; a més, en els versos senyalats, al·ludeix també a Homer, de la mateixa manera que també al·ludirà en el transcurs del monòleg al propi Heliodor i a la història de les *Etiòpiques* (v. 386-390). Les al·lusions són diverses, a *exempla* de la tradició. Així, tot adquireix un cert regust culte o elevat, de manera que també el dolor per l'amor que no pot ser queda una mica amagat, subtilment, i així, el plany sembla que no esdevé tant absolutament tràgic ni terrible. Es tracta de l'expressió d'un amor diferent, diferent al de la parella protagonista: és un amor ideal, que es vol possible a la manera dels grans exemples clàssics, de la tradició narrativa.

La resta de *moirologia* de la novel·la d'Eugenianós, es podrien posar agrupats o anar de bracet: són parlaments o relats d'altres personatges importants, com la vella (VII, v. 80-120) que pot fer que els dos es retrobin i contin les seves experiències en veu alta (VII, ell, v. 121-198, ella, v. 205-217), o com Cleandre, que lamenta la mort de la seva estimada, Cal·lígone, (VIII, v. 195-239) i que també acabarà per morir. Finalment, en el darrer llibre, destaca el trist lament individual de Drosil·la, que també plora la mort de l'amic Cleandre, així com de Cal·lígone, amb tota la ritualitat i el profund sentiment que suposa trobar-se als peus de la seva tomba (IX, v. 36-107, v. 235-257).

²⁸ Op. cit. supra, VI, v. 330-336, 345-349 (planys de Cal·lidemos): “La teva bellesa prova que he estat conquerit d'aquells sentiments als quals havia dit adéu. Però jo mateix creia, tres vegades desassenyat, que amb vans pensaments havia de romandre sense ser sota el jou de la bellesa/ sense degustar les converses d'amor, sense tastar el desig (...) la musa d'Homer, Cal·líope, jo la reprenc, perquè ha dit que hi ha sacietat de totes les coses mundanes, també de l'amor, que és però insaciabile, segons la meua opinió: l'amor no sembla comportar sacietat, per bé que el plaer es realitzi, per bé que tan sols en senti parlar”.

Seguim, d'altra banda, amb la prosa d'Eustaci Macrembolites. La novel·la d'*Hismine i Hismínies* també presenta monòlegs, que potser són més destacables a partir del llibre VI. Val a dir que la prosa, d'entrada, marca una diferència amb la resta de discursos, tot i que el monòleg observem que segueix sent el discurs d'una sola veu. En aquest cas, la història sembla requerir que aquests *moirologoi* suposin o facin funcions diverses, com ser una veu de consol (VI, 6 [1-7]- 7 [1-2]) o una pregària ritual (VI, 10 [3-6]- 11 [1]). També trobem planys en paral·lel (VII, 9 [1-6] ella, VII, 17 [1-12] ell) o els que se succeeixen en l'ocasió del terrible naufragi (VIII, 10 [1-3], 12-13 [1-4]), planys que potser serien més propers al tipus de monòlegs que presenten la resta de les novel·les.

La prosa d'*Hismine i Hismínies*, però, val a dir que presenta una certa tendència especial "filosòfica" que potser la mateixa "forma" de la prosa imposa (podria arribar a anomenar-se d'alguna manera "prosa filosòfica"?), en el sentit que el pensament dels personatges és àmpliament i narrativament expressat; i quan això succeeix, molt sovint a la manera d'un monòleg interior o d'un soliloqui, sembla que els personatges en són plenament conscients, o expressen així, d'una banda, la seva consciència i, d'altra, s'insinua que el pensament o la forma mateixa de pensar i reflexionar és un element més del discurs monològic, en tant que introdueixen una gran quantitat de mots i de vocabulari molt peculiar referit a l'àmbit de la ment: *voûς*, *ἀναλογίζω*, *λογισμός*, etc.

Recordem que el soliloqui pot ser considerat un monòleg en tant que és l'expressió d'una comunicació interna, com una mena de diàleg amb un mateix que no és formalment diàleg, i que sovint queda com l'expressió simple d'una reflexió o d'un pensament, potser fugaç, en el pas de l'inconscient al conscient. Els límits expressius, així com les formes d'expressió (veu/no veu, pensament, allò que es diu o s'anuncia/allò que no es diu) es combinen, s'amplien i es fan alhora més difícils de destriar en aquests casos, tot i que en molts val a dir que s'expressa una queixa interna del personatge en resposta a algun record o estímul, entre la

consciència del present i els records del passat, o fins i tot un cert estat oníric no del tot conscient.

Un bon exemple el podem trobar al fragment següent, en el qual, Hismínies, havent estat de nou acollit per Sòstenes i la seva filla Ròdope, recorda com en un temps passat ell fou també herald. En el moment en el qual Ròdope li renta ara els peus, ell recorda igualment la Hismine que en el passat li hagué rentat els peus i servit les copes, sense tenir tanmateix la capacitat de distingir entre el present i el passat:

“Ἐγὼ δ’ ὅλην τὴν νύκτα **κατετυραννούμην τοῖς λογισμοῖς** - ἄρ’ ἦν Ὑσμίνη; - λέγων πρὸς ἑαυτόν- ἀλλ’ ἐκ χειρῶν ἀπεσπάσθη τούτων ἐμῶν, καὶ χερσὶ κυβερνήτου δημίου πρὸ τούτων ἐμῶν ἐλεεινῶν ὀφθαλμῶν ἐξεσφενδονήθη τοῖς κύμασιν. [...] Καὶ ὅλην αὐτὴν ἀνεπλαττόμην **τῷ νῶ καὶ λογισμοῖς ποικίλοις** ὅλην τὴν νύκτα **παραμετρούμενος** τῆς στρωμνῆς ἀνέστην, μηδὲ μέχρι βλεφάρων **τοῖς ὕπνοις** σπεισάμενος”²⁹

El pensament dels personatges en general va referit gairebé sempre a la pròpia situació de patiment, o, en darrer terme, a les idees de canvi o de solució que recerquen, cosa que, pel que fa al seus continguts, ens acosta a una forma de lament potser més íntima, però en la que el flux de la reflexió és sempre interior i evidentment en aquest sentit del tot lliure.

Potser aquesta és la forma del *logos* on l’expressió esdevé més lliure, en la llibertat plena del pensament intern, i alhora més personal. També, lluny de la retòrica d’altre tipus de planys aquesta forma del monòleg el més sovint és la forma que el protagonista masculí adopta per a dir o dir-se a si mateix tot allò que

²⁹ Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, IX 6 [2-4]: “Jo, durant tota la nit, vaig estar sotmès per les cabòries, em deia a mi mateix: <<Era potser Hismine? De les meves mans em fou arrabassada i per la mà d’un simple navegant davant d’aquests meus míseros ulls fou llançada entre les ones (...)>> i tota me l’afigurava en la ment i vaig passar tota la nit capficat reflexionant en pensaments diferents; en alçar-me del llit, ni tan sols les parpelles les havia consagrades al somni”.

sent per la seva estimada en ocasió de la separació. Sovint s'expressa l'enyor per la noia i la preocupació. I sovint el somni es vol com a necessari, guaridor dels patiments, portador de la imatge "real" de l'estimada als pensaments.

Moments de desenvolupament d'aquest pensament lliure els trobem a V, 14 [1] on torna a ser el noi protagonista Hismínies la veu que s'expressa:

“Καὶ περὶ τὴν κλίνην γενόμενος μυρίοις **κατετυραννούμην τοῖς λογισμοῖς, τὴν ψυχὴν ἐπολιορκούμην** καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἠρπαζόμεν τὸν ὕπνον ὡς λάφυρον. (...) ἵνα τί γὰρ μὴ κἀγὼ τοὺς πόδας πλύνω τῆς κόρης, ὡς αὐτὴ τοὺς ἐμοὺς φιλοτίμως κατέπλυνεν, ἵνα κατ'ἐκείνην φιλήσω καὶ θλίψω κἀγὼ καὶ καταμαλθακίσω ταύτην ἐρωτικῶς ὅσα με τότε κατεμαλθάκισεν; [4] Οὕτω **κατετυραννούμην ἐξ ἔρωτος**, καὶ τὸ πολὺ τῆς νυκτὸς λογισμοῖς παρεμετρούμην ἐρωτικοῖς· καὶ ὕπνον εἶχον καὶ ἡδονὴν τὸ περὶ τὴν κόρην ἀγρόπνως διασκοπεῖν. (...)”³⁰

El soliloqui del personatge aquí forma part, per dir-ho així, de la mateixa narració dels fets: és a dir, Hismínies en la seva solitud aboca els seus sentiments de manera autodiegètica, o sigui, fent de narrador i protagonista de la història en la qual ell és present, ell, com a protagonista que recorda l'estimada. El relat és homodiegètic (la veu narrativa de la història pertany a un personatge, ell) però alhora el seu discurs monològic resulta autodiegètic en el sentit que Hismínies sap tot allò que li ha passat i li passa i així mateix ho conta com a protagonista del que li passa. És el punt de vista més subjectiu, si es vol i, com dèiem, potser més íntim i personal.

³⁰ Op. cit. supra, V, 14 [1-4]: “Estirat sobre el llit, era dominat per infinits pensaments: la meua ànima era assetjada i m’atrapava la son dels ulls com una presa. (...) perquè no rento jo els peus de la noia, com ella mateixa plena d’amor va rentar els meus? La podré besar a ella també jo, abraçar-la i amb amor demostrar-li la tendresa com ella me la va demostrar a mi? (...) Així era dominat per l’amor i passava la major part de la nit capficat en pensaments d’amor; preocupar-me per la noia en vetlla era per a mi dormir i tastar el plaer alhora (...)”.

De la mateixa manera, ho veiem en el següent exemple: el narrador Hismínies ens fa un relat del tot conscient de la pena passada i el dolor en recordar altres moments, records, però, emboirats pel somnieig, que no l'han de dur sinó, per mitjà d'aquest enyor, a la lloança de la noia:

“Ὁ τῶν Διασίων ἦκε καιρός· καὶ κἄν Δαφνήπολις οὐ τιμᾶ τὰ Διάσια, κἄν οὐκ ἄγη πανήγυριν, ἀλλ’ ἔμ’ οὐ διέλαθε, καὶ τὴν μνήμην ἀνήψε καὶ τὸν θρῆνον ἐξήγειρεν· ἀλλ’ ἦ μοι Τύχη καὶ τούτων ἐφθόνησεν. [2] Ἐθρήνουν, ἀλλὰ τὸν θρῆνον ὑπέκλεπτον· ἐδάκρουν, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὑπεκρυπτόμην τῶν δεσποτῶν· τὴν ψυχὴν εἶχον καὶ φωνὴν καὶ γλῶσσαν καὶ δάκρυα. Δοῦλος ὁ κήρυξ ἐλεεινολογούμενος ὄλην ἀνεπλαττόμην τῷ νῶ τὴν Εὐρύκωμιν, τὴν Αὐλίκωμιν, τὸ κηρύκειον, τὸν του Σωσθένους κῆπον, τὸ περὶ τὸν κῆπον φρέαρ, τὰ παρὰ τουτῷ πτηνά, τὸν κατάχρυσον ἀετόν, τὴν Ὑσμίνην κιονῶσαν, ἐρωτικῶς μοι προσπαίζουσαν, τοῖς ποσί μου συμπαίζουσαν, ταῖς κύλιξι καταπαίζουσαν, καὶ τᾶλλ’ ὅποσα (βαβαὶ τῶν ὡς ἐν ὄνειροις ἐρωτικῶν ἡδονῶν) κατεπαίζομεν. Ὑσμίνη Καὶ ἐπὶ πᾶσι τούτοις -Ὑσμίνη μοι φίλη- λεπτὸν ἐψιθύριζον. (...)”³¹

D'altra banda, en la novel·la de Macrembolites, són molt destacables els laments, femenins, de les mares: la mare d'Hismínies, Dianteia, es lamenta, llargament, davant l'altar (X, 10 [4-14]), i alhora també Pàntia, mare de la noia es lamenta (X, 11 [1-11]), donant pas també als laments dels pares de l'un i de l'altra (X, 12 [1-5]).

³¹ Op. cit. supra, VIII, 16, [1-4]: “Va arribar l'època de les Diasies. I encara que Dafnèpolis no honora la festa i no fa cap celebració, no obstant, no me'n vaig oblidar, i la circumstància va remoure el record i va suscitar el dolor. Però també la Fortuna en això em va ser hostil: em lamentava, però ocultava el lament; plorava, i defugia els ulls dels patrons. Contenia l'ànim, la veu, la paraula i les llàgrimes. Tot xiuxiuejant paraules penoses, jo, l'herald, ara esclau, m'afigurava en la ment Eurikomís, Aulikomís, el caduceu, el jardí de Sòstenes, el pou al jardí, els ocells a la vora, l'àguila daurada, Hismine que mesclava el vi, que feia broma amb mi amorosament, que jugava amb els meus peus, que s'atrafegava amb les copes, i repensava en fi en totes aquelles altres coses a què hom pot jugar (ai, ai! Quins plaers d'amor viscuts com en un somni!) I entre tot això, suau mormolava: “Hismine meua estimada!”.

Vet aquí que la ritualitat s'imposa, entorn de l'altar, invocant els déus més propicis, però amb tot l'estrèpit i la desesperació que la situació reclama; els laments dels pares són, en la novel·la, els més patètics quant als crits, la confusió, els gemecs, i el seu dramatisme fins a cert punt també ritualitzat, va de bracet del lament de la tragèdia: així les mares ploren imitant la pròpia Níobe, o bé, "a la manera tràgica" ("Νιόβης μιμούμεναι τὸ πολύδακρυ", "κατετραγώδει").

I, per acabar, destaquen igualment en la novel·la d'*Hismine i Hismínies* els relats en primera persona d'ell i ella en el llibre final de l'obra (XI, 3-10 [4], XI, 13-16 [2]).

Amb tot, valor culte o col·loquial d'aquestes peces, d'aquests *μοιρολόγια*?

I aquesta transformació que sovint s'imposa (o transformacions) en el missatge dels sentiments dels protagonistes?

Sembla un refinament retòric de tocs molt personalistes i, les peces, en general, evidencien de totes totes la mà del narrador-poeta, i un estil molt concret.

La llengua, a més, que es fa servir en aquestes peces per expressar el dolor fa moltes referències i introdueix molts mots de tipus culte, un vocabulari força concret, fins i tot figures com Τύχη, malgrat que, finalment, el resultat general no doni una sensació de gran elevació poètica.

En conseqüència, és com si el dolor que s'expressa no esdevingués tan tràgic com en un autèntic drama teatral o en una ària, com si tot s'escaigués molt més proper, degut probablement al plantejament oral d'entrada i, evidentment, molt més subjectiu pel tractament dels personatges. Més proper, no tant netament tràgic. I és que, sembla versemblant que el que el narrador té entre mans és certament una altra cosa.

Dolor expressat, en la veu única dels personatges, una veu que és viva i capaç de cantar, tristesa, lament, sentiments, i alegria també, una veu que en el seu refinament oral, al mateix temps, fa la funció d'acostar-nos a la mateixa caracterologia dels personatges, això és, a com són, precisament pel que veiem

que diuen i pensen, així com a tota la seva problemàtica interna en el *continuum* del fil de la trama en la novel·la.

1.5. Del monòleg i el gest.

“Mentrestant, s’esforçava a fer-se identificar per l’estimat. S’estava al davant de Dosiclés, gemia, començava també a plorar, deixava nues les mans fins al polze per tal que reconegués la línia dels dits. Així s’estava al costat del jove per tal de no semblar que era Rodante a menys, que ell mateix sabés que era ella.”³²

Més enllà de l’exposició del dolor i el seu discurs en el monòleg, per part dels personatges, o fins i tot de les paraules dites vivament en el diàleg, és a través d’algunes escenes que anem copsant com la mateixa naturalesa de les diègesis “imposa”, d’alguna manera, tota la sèrie de relacions internes entre formes del *logos*, del discurs pròpiament dit.

Aquestes relacions són les que hom copsa de primer en la senzilla lectura o, dit d’una altra manera, allò que estèticament ens fa més efecte, allò que la novel·la aboca en *teixir* i lligar els seus *logoi* amb la història -esdeveniments- i l’acció pròpiament dita -la trama d’aquests fets en la història.

Però si hem de preguntar-nos, des del punt de vista de la narrativitat i dels elements que l’expressen, què fa que destaquin certes escenes, quins són els *motius* concrets que lliguen, en l’expressió de tot l’amor, precisament *logoi* i història, val a dir que, concretament en el cas del monòleg, se’ns fa ineludible tractar algunes escenes específiques, no pas menys importants que d’altres, on regna i es configura un element narratiu addicional: el gest.

Ens trobem en aquest cas que tractem amb un element essencialment comunicatiu, més enllà de la paraula, que és capaç de proposar, alhora, altres usos

³² Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclis*, Llibre VIII, vv. 297-305: “Τεως γε μὴν ἔπραττε τὰ πρὸς ἰσχυρος / ὑφ’ ὧν ἑαυτὴν γνωριεῖ τῷ φιλάτῳ./ ἔναντι παρίστατο τοῦ Δοσικλέος/ ὑπεστέναζεν, ἤρχε που καὶ δακρύειν/ καὶ μέχρι καρπῶν ἐξεγύμνου τὰς χεῖρας/ ὡς ἂν διαγῶ τὴν θέσιν τῶν δακτύλων./ Οὕτως ἀπηώρητο τοῦ νεανίου/ ὡς καὶ Ῥοδάνθη μὴ δοκεῖν πεφυκέναι/ εἰ μὴ Ῥοδάνθην αὐτός αὐτὴν ἐκμάθοι.”

i formulacions del llenguatge mateix entre els personatges, i que en la novel·la va adquirint significats concrets.

En el nostre llenguatge quotidià, sovint, més d'una vegada hem fet servir expressions del tipus "gest sol·lícit", etc. I és que el gest, en la vida real, suposa sempre un moviment envers l'expressió més "pura" i essencial de la comunicació, que demana una correspondència, en tant que és resposta a altres estímuls comunicatius, exteriors, i fins i tot, i en bona part dels casos, a l'estímul d'una situació de silenci discursiu.

Amb freqüència en la trama mateixa de les novel·les els personatges es troben en certs moments en els quals hi ha també silenci, un silenci que l'exposició prèvia, comunicativa, dels personatges, sovint del seu mateix monologar en veu alta, ha generat, un silenci que resulta que es recondueix i es canalitza envers altres elements expressius, fonamentalment exposats per aquest mitjà.

Dit d'una altra manera, tractem del gest com a *mitjà quan el silenci de la paraula s'imposa*, quan s'observen altres formes comunicatives sorgides del mateix context lingüístic, que el proposen ara també com a protagonista.

Aquest fet, probablement, vingui d'alguna manera forçat per la mateixa adequació del discurs, finalitzat, a la narrativitat que dèiem i que segueix demanant el córrer de la història. El gest, en aquest sentit, també fa una funció narrativa, ben bé com una altra forma del *logos*, però, tot acompanyant-lo, en tant que el gest en si mateix és, sens dubte, com hem dit una forma d'expressió, i en les novel·les, és company del *logos*, i en aquest sentit esdevé inevitablement lligat del tot al discurs amorós. En aquest cas, però, més enllà de la mateixa representació de la paraula (monòleg, diàleg, cançons, cartes).

Sistematitzar totes les ocasions o exemples en els quals en les diègesis es fa servir algun gest, per tal de comunicar alguna cosa, és ben bé del tot impossible; les diègesis juguen constantment amb el moviment del cos dels personatges protagonistes, els seus gestos sempre diuen coses i ens parlen d'amor, sigui en el cas d'una escena monològica o en altre cas.

Tanmateix, en el cas del monòleg, destaquen especialment moments com el citat, potser pel fet que hi ha sempre un silenci o una pausa després d'un cert discurs que "incita", d'alguna manera, a integrar gestos del cos necessaris en la comunicació.

Per exemple, quan el jove Dosiclés no reconeix encara Rodante i la confon amb una esclava, es tracta d'un moment en el qual la noia es desvia "gestualment" per fer-se notar d'alguna manera. En aquest cas, venim d'haver escoltat les paraules d'ira de Crató i de Cratandre envers Dosiclés, que es comporta aliè a tot el que l'envolta fent del seu silenci en el banquet una demostració més del seu estat de tristesa i d'angoixa absoluta. Dosiclés es troba tant absort que no pot reconèixer la jove:

“Ἀνιστόρει γοῦν καὶ Δοσικλῆς τὴν κόρην
καὶ τῆς Ῥοδάνθης ἀνετύπου τὴν πλάσιν
ὡς ἐμφερῆς φαίνοιτο τῇ δεκνυμένῃ·
τέως γε μὴν οὐκ εἶχε σαφῶς εἰδέναι.”³³

Sembla, per tant, que d'alguna manera gestos i silencis s'expressen junts, i que, en les novel·les, provoquen uns altres plans, diferents i diversos, plans de comunicació, efectivament, però distints en subjectivitat i que no sembla que puguin ser obviats per la seva funció narrativa.

I és que, essencialment, amor és dit en el discurs personal d'una sola veu per tal d'implorar-lo o lamentar-lo, però, amb el gest, amor és dit també en el silenci, i és aleshores quan ocupa un ampli espai comunicatiu que resulta doblement suggeridor en el context diegètic.

³³ Op. cit. supr., vv. 306-309: "Dosiclés escrutava la noia, i repensava en la figura de Rodante, com li semblava similar a aquella mateixa! Però mentrestant, no era capaç de reconèixer-la amb claredat".

Silenci, pausa i moviment del cos. Si el monòleg s'ha esdevingut en presència d'un o altres personatges, el gest sempre té una direcció comunicativa ben bé obligada envers l'altre. En cas contrari, la orientació del moviment i, en conseqüència, de la comunicació, resulta més indeterminada, però pot ser igual de suggeridora narrativament parlant.

A propòsit del valor del cos en l'escena de les novel·les, i en conseqüència del gest dels personatges, cal citar especialment la línia de recerca (de vessant més antropològica que filològica) de l'investigadora Corinne Jouanno, qui dedica precisament un dels seus articles a revisar què succeeix amb el "discurs del cos" en concret a les novel·les comenes de Prodróm, Eugeniánós, i Macrembolites.³⁴

Segons aquesta investigadora, Macrembolites és el més concret a l'hora de focalitzar l'atenció en el gest³⁵. Ens fixarem, a continuació, en la novel·la d'*Hismine i Hismínies*, en la qual trobem també algun exemple destacable al voltant de dos gestos concrets que sovint es van repetint en algunes escenes: el gest de la noia de rentar el peus, un gest ritual que adquireix el sentit més eròtic i d'unió secreta entre la parella separada pels fets, i amb una funció molt semblant, el joc de les copes en els banquets.

Amb aquests petits gestos, veiem com amor és dit en silenci en la narració, però el context narratiu comunicatiu s'amplia infinitament, perquè les possibilitats de comunicació entre personatges als quals se'ls ha negat aquest medi, es transformen, i el cos pren la importància que requereix l'expressió del desig per l'altre.³⁶

³⁴ Jouanno (2006c).

³⁵ Jouanno (2006c: 89): "Macrembolites is the most concrete of the three, whereas Prodróm has a marked tendency to abstraction and intellectuallism (...)".

³⁶ Cfr. Eustaci Macrembolites, *His. i Hism.*, I, 8[1-4] copes, 9[2-4], 11[1-3] brindis, 12 [1-4], gestos rituals, rentar el peus; II, 13, [2] copes; V, 10 [4-5], 11 [2] brindis, 12 [1-4]; IX, 6 [1] Ròdope li renta els peus.

Tanmateix, tampoc cal entendre aquestes escenes de les novel·les des d'un punt de vista, posem per cas, dels monòlegs teatrals. En efecte, no seria del tot el mateix un personatge que sabem del cert que s'enfronta en el monòleg, o en acabar-lo, a l'existència d'un públic que el "veu" monologar i "mouré's" sobre l'escenari, on normalment es troba sol parlant i els seus gestos sempre tenen un espai (cal que pensem que les convencions teatrals suposen un ús específic del gest i el personatge que recita el seu soliloqui en el drama és d'alguna manera conduït a aquest per la mateixa naturalesa d'aquestes convencions i per la necessitat de fer-se comprendre pel públic) a aquell personatge que en la novel·la es troba immers en una mena d'estat mental concret –com li passava a Cal·límac, per exemple-, un estat mental generat probablement pel seu propi monòleg, un estat de la *psyché* (vegeu nota 4 d'aquest capítol) que s'aboca i s'ha abocat en forma de monòleg interior i que, sovint, tot seguit acaba per ser "físicament expressable".

I ho és, o pot resultar que ho és en la narració, fins al punt que *l'intuïm* precisament en la pausa del silenci i en ser narrat, de manera que, així, les manifestacions del gest del personatge, cadascuna d'elles, el moviment i el gest esdevé manifestació de tot el seu amor. Interior. De tot l'amor, per tant, que ha abocat en el soliloqui, forma del *logos* que ens ha obert i revelat el seu interior i que, ara, es continua expressant, tanmateix, físicament.

Les escenes del banquet d'*Hismine i Hismínies*, com hem anotat, ens poden ajudar a entendre molt bé a què ens referim; es tracta d'un context comunicatiu de posada en comú i de participació de diversos personatges en un sol "acte", però en aquest cas qui ho conta amb tot detall és ell, Hismínies:

"Καὶ τὰ περὶ τροφᾶς καὶ τρυφᾶς τί δεῖ κατὰ μέρος φιλοκρινεῖν; Ὑσμίνη παρθένῳ τῇ θυγατρὶ Σωσθένῃς οἰνοχοεῖν ἐγκελεύεται ἢ δ'ἀνεζώσατο τὸν χιτῶνα, ἐγύμνωσε τὰ χεῖρε μέχρις ἀγκῶνος, τὴν περὶ ταύτας ὀθόνην μηρίνθῳ λεπτῇ περὶ τὸν τράχηλον ἀναδήσασα, καὶ παρακαθίσασα τῇ

περιστερῶ τὰς χεῖρας ἐνίπτετο (...) Περί τὸ σκεῦος ἐκτίθησι τὰ ἐκπώματα καὶ καταπλύνασα ταῦτα λίαν ἐπιμέλῳς τε καὶ φιλοκάλως γίνεται πρὸς τῶ λειτουργήματι. [3] Ἐπιε μὲν οὖν ὁ Σωσθένης· οὐκ ἔπειθε γάρ μ'αὐτοῦ προπιεῖν· εἶτά μου καὶ ἡ Πανθία προέπιεν· ἐμέ δὲ τρίτον εἶχεν ἡ πόσις. Ἦκεν οὖν ἡ παρθένος καὶ παρατιθεμένη μοι τὸ ποτήριον “χαίροις” ὑπεψιθύρισεν- [4] ἐγὼ δ' ἀκούσας εἶπον οὐδέν, ἀλλ' ἔπιον μεθ' ἡδονῆς (...)³⁷

No obstant, aquestes manifestacions del gest, no podem dir que les “veiem” representades, per dir-ho així. Més aviat les trobem “explicades”, amb un narrador molt concret, de manera que cadascun dels gestos d’Hismine obté un valor narratiu: ben bé com accions úniques (i plenes de detalls) dins la ficció del moment, l’adquireixen, d’una banda, en funció d’aquest silenci real que aboca o està abocant en el mateix temps “real” de la trama a unes altres accions els personatges (pensar, reflexionar, qüestionar-se sobre l’altre, reconèixer-se, narrar - veure text nota 31-), i alhora també, d’altra banda, en funció d’aquesta no representació de la paraula, és a dir, en tant que ha acabat el monòleg i aquest gest -el que es conta o és narrat per l’autor- pren un valor immediat, i, en conseqüència, també el pren l’acció –narrativa- del personatge.³⁸

En el text introductori del capítol, que vèiem, de Teodor Prodrom, podem llegir i intuïm el grau d’esforços de Rodante (i d’alguna manera, per tant, intuïm el grau de passió amorosa) per tal que el seu estimat li faci cas en tant que el seu gest es fa important en la narració, és a dir, en tant que s’expliquen els moviments

³⁷ Cfr. *His. i Hism.*, I, 8[1-4]: “i pel que fa a les menges i les delícies, quin motiu hi ha per a entrar en detalls? Sòstenes va ordenar a la verge Hismine, la seva filla, d’abocar el vi, ella va alçar-se la túnica, va deixar nues les dues mans fins al colze, va lligar amb un fi cordill al voltant del coll la tela que l’envoltava, i asseguda al costat de la coloma, es rentava les mans (...) Al voltant del vas, disposa els gots, i després de rentar-los amb gran cura i atenció es prepara per fer la seva feina. Va beure llavors Sòstenes; car no m’havia persuadit per beure primer que ell; també Pàntia beu abans que jo: jo bec el tercer. Ve aleshores la noia que tot oferint-me la copa va mormolar: “salut!”. Jo l’escolto i no dic res, però aleshores bec amb gran plaer (...)”.

³⁸ Segons Jouanno (2006c: 92), a propòsit del detallisme de l’autor, remarca que “throughout the novel, Macrembolites also appears as an acute observer of physiognomy, noting every movement of eyes, lips or eyebrows of his characters to give his text more natural and vividness”.

concrets de la noia i es detallen les accions del seu cos: el seu amor és explicat aleshores així, d'aquesta manera, perquè potser el monòleg o soliloqui no té cap efecte ja, és a dir, perquè la representació de la paraula en si mateixa és ara molt poc rellevant i, en canvi, el silenci justifica els moviments del personatge, ara, en l'expressió del seu estat emocional respecte de l'estimat.³⁹

Si ens fixem en els moviments "rituals" assenyalats, retornant a l'exemple d'*Hismine i Hismínies*, podem parlar fins i tot de la diferència entre el que podrien ser certs gestos que *tenen una funció en l'acció narrativa*, i d'altres que *no en tenen*; dit d'una altra manera, hi ha gestos que fan que l'acció- dels enamorats, de l'enamorament- avanci i generi tot un seguit de noves emocions, perceptibles, paleses, i d'altres que no, que no "actuen" tant en l'acció i sobre els personatges i els seus comportaments, sinó que simplement són gestos que van més lligats a un desenvolupament natural -ritual-, com dèiem, d'un moment d'intercanvi concret, ple, no obstant, de força escènica- i plenament aprofitats per l'autor-, però sense anar més enllà en l'acció de la ficció o en el desenvolupament dels caràcters.

Tant en el cas de les escenes de banquet on les copes realitzen un joc d'identitats i identificació entre els comensals, com en el complex gest ritual de rentar els peus de l'enamorat, si ens fixem en el detall mateix dels moviments dels personatges, pot arribar fins a fer-se aquest tipus de diferenciació, si es vol, en relació amb el *continuum* de l'acció narrativa.

³⁹ Segons Jouanno, en Prodróm no hi ha una fixació en la descripció tant crua o tant realista del gest, i els personatges en general encara segueixen l'ideal clàssic de bellesa estàtica quan són descrits; així, Rodante és descrita i comparada amb una "ἄγαλμα σεπτόν, εἰκόνοσ θεῖασ τύποσ" (I, 40), mentre que en Eugeniános, la descripció de la protagonista Drosil·la és distinta i esdevé una mica més realista i eròtica en detallar coll, braços, peus (I, 120-158). En aquesta escena de Prodróm, creiem que no obstant l'ènfasi de l'autor està posat en remarcar una actuació molt concreta de la protagonista. Així mateix comenta l'escena Jouanno (2006c: 90-91): "I find the end of this passage of particular interest, because Prodróm, by the very fact of drawing his readership's attention to the unusual character of Rodanthe's behaviour in this episode, seems to be apologizing for his unusually physical description of it. But in spite of Rhodanthe's efforts, the recognition does not take place immediately, because Dosicles is blinded by what could be called social prejudices (...) we can find a similar scene in Heliodoros' novel (7, 7, 6-7) (...)".

En la següent escena, per exemple, de banquet, Hismine i Hismínes troben la seva particular manera de comunicar-se, a l'hora de servir el vi:

“[2] Πάλιν οὖν ἐτρεφόμεθα καὶ πάλιν ἐπίνομεν. Ἦκεν ἡ κόρη κιωνῶσά μοι καὶ προτείνεται τὸ ποτήριον, ἐγὼ δ' ἐξέτεινα τὴν χεῖρα λαβεῖν· καὶ τῆς μὲν κύλικος ἐλαβόμην, ἢ δ' οὐκ ἀπεσπᾶτο τῶν τῆς παρθένου χειρῶν· ἢ γὰρ μοι παρθενος καὶ παρετίθετο τὸ ποτήριον καὶ παρακατεῖχεν αὐτό· καὶ τῷ μὲν σχήματι παρετίθετο, τῇ δ' ἀληθείᾳ κατεῖχεν. [3] Ἔρις οὖν ἐν χερσί, καὶ χεῖρ παρθένου κόρης νικᾷ χεῖρα κήρυκος ἀνδρός παρθένου. Ἐγὼ δ' αἰσχυνθεὶς τὴν ἦπταν εἶπον πρὸς τὴν παρθένον γλώσση κήρυκος, ἐλευθέρα φωνῇ, παρθένω ψυχῇ ‘οὐ βούλει μοι δοῦναι; Τί δ' ἄρα βούλει;’ [4] Ἡ δὲ συναρπάζει τῷ λόγῳ τὴν χεῖρα τῆς κύλικος, ὅλη δ' ἔντρομος ἐγεγόνει καὶ τὴν παρεῖαν ὑπὲρ τὴν φύσιν ἠρύθρωτο, τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅλους ἀφηκε τῇ γῆ καὶ ἦν ὡς ἐκ κεραυνοῦ βληθεῖσά τινος καὶ ὅλην ἐπὶ τοῦ προσώπου φέρουσα τὴν αἰδῶ.”⁴⁰

Davant de la realitat dels fets, de la separació, hi ha una necessitat de comunicació que pot anar fins i tot més enllà de qualsevol imposició del context. De bon començament és tan sols un xiuxiueig respecte al fet que tots dos, Hismine i Hismínes, s'anomenen igual, el que fa transtornar o almenys romandre inquiet i corprès el noi, per tot el que ella sembla o li pretén comunicar. I els gestos, el moviment tant de la mà com de la copa, arriben fins a generar una lluita en el desenvolupament de l'escena.

⁴⁰ Op. cit. supr., 9[2-4]: “De bell nou vam menjar i vam beure. Arribà la donzella per tal de mesclar-me el vi, i em posà la copa, mentre que jo vaig estendre la mà per prendre-la. Cercava d'aferrar la copa, però no es deixava anar de les mans de la donzella: car la noia adés em donava la copa, adés la retenia; i feia el gest de donar-me -la, però en realitat la retenia. Una contesa amb les mans s'escaigué, i la mà de la jove donzella guanya la mà del jovenet herald. Jo em vaig avergonyir per la derrota i li vaig dir amb llengua d'herald a la noia, amb veu desimbolta, amb ànim innocent: “No vols donar-me -la? Què és el que vols, doncs?”. Mentre que parlava, ella va treure la mà de la copa, es tornà tota tremolosa i la seves galtes varen enrojolar-se de manera sobrenatural, va fixar els ulls a terra i com si hagués estat colpida per un llamp, semblava portar sobre el rostre la vergonya”.

Aquests són uns gestos que es presenten, o que volen presentar-se més enllà de la “veritat”, com un joc, amb un moviment i uns efectes, amb les seves conseqüències: com de propera ens fan l’autor i el narrador tota l’emoció? Focalitzant en el gest, el cos, la mà i el joc amb l’objecte tot l’impuls comunicatiu dels seus personatges, i provocant emocions molt intenses en els dos enamorats, especialment en ella, que presa pel roig pessigolleig de sentir-se vergonyosa, se n’adona al mateix temps que ha pogut fer reaccionar i que ha provocat d’alguna manera Hismínies.

Més endavant, es veurà efectivament que ell també sent un aplec de sensacions molt semblants enmig de tot l’enrenou del banquet, sensacions que fins i tot també afecten –o contagien- altres personatges, com Pàntia, per exemple, l’esposa de l’amic Cratistenes, que esdevé plena d’ira i també presa del roig de la vergonya, encara que en un altre sentit:

“Πανθία πρὸς τὴν κόρην ἄγει τοὺς ὀφθαλμοὺς, ὅλους θυμοῦ, ὅλους ζήλου, καὶ πλήρεις αἵματος· εἰσβάλλει τούτους ἐπὶ τὴν κορυφὴν τῆς παιδός, ἐπὶ τὰς χεῖρας, ἐπὶ τοὺς πόδας, ἐπὶ τὸν τράχηλον· ὅλην ἔχει τοῖς ὀφθαλμοῖς τὴν κόρην, καθ’ ὅλης θυμοῦται, καθ’ ὅλης ὀργίζεται.”⁴¹.

És curiós com en una escena així la visió –i com en un mirall, mai millor dit- la contemplació del cos en plena ebullició per la gelosia més absoluta i el detall de la situació d’expressió física dels sentiments de Pàntia provoca o fa una funció en l’acció narrativa es podria dir que fins i tot “amenaçadora” per a la parella d’enamorats, o almenys, en estendre’s a altres personatges tots els sentiments contradictoris, hom pot percebre millor tot l’abast de l’amor que s’està intentant expressar en aquell moment narratiu.

⁴¹ Op. cit. supr., I, 10[1]: “Pàntia va girar els ulls envers la noia, tots plens d’ira, plens de desdeny, i a vessar de sang; llençà la mirada envers el cap de la noia, les mans, els peus, el coll: cenyeix amb l’esguard tota la donzella, tot li suscita d’ella irritació i ira.”

Continua el banquet i les mateixes coses li passen a ell: es posa vermell, empal·lideix, té por, vol fugir de moment, té encara més vergonya... L'acció va avançant per a fer-se més intensa l'escena, més plena pels sentits, fins que Sòstenes, pare d'Hismine, demana de brindar pel noi, i en parar-li la copa, és ella que finalment, i per acabar el banquet, pot acomplir almenys un petit gest d'apropament, expressió realitzada d'un desig molt intens:

“Προτείνω τὴν χεῖρα λαβεῖν, ἢ δὲ τὸν δάκτυλον ἐπιθλίβει μου καὶ θλίβουσα στένει καὶ φύσημα λεπτὸν ὡς ἐκ καρδίας φυσᾷ. Ἐγὼ δ' ἐσίγων τῶ Κρατίσθενει πειθόμενος · καὶ οὕτω κατελύετο τὸ συμπόσιον.”⁴²

D'escenes de banquet, encara en els mateixos paràmetres, en tornem a trobar una altra a II, 12 [1] i 13, [2] , però en aquesta ocasió, tot i que segueix sent Hismine la portadora de les copes i qui serveix el vi, vol fer destacar una mica la seva veu, també subtil i delicada, entre gest i gest, en dir-li al noi els següents mots, com per a esclarir tot el doll d'emocions que els envolta i fer encara més palesos els seus sentiments: “ὡς τὴν κληῖσιν ἐκ τύχης , οὕτως ἐξ ἔρωτος τὴν πόσιν κοινοῦμαί σοι.”⁴³

En una altra ocasió, quan el jove Hismínie ha arribat fins a la seva pàtria, Eurikomís, i fins al temple de Zeus Xènios on retrobarà el seu pare Temisteu i la seva mare Dianteia, i tot seguit serà celebrada en un banquet l'arribada de l'herald i de tota la comitiva, es tornaran a produir escenes molt similars, en el banquet i el festeig, escenes de total insinuació entre els amants, els quals bescanvien a cada moment les seves copes de vi “ἐρωτικός καταπίνοντες”.⁴⁴

⁴² Op. cit. supr., I, 11 [3]: “Estenc la mà per prendre (la copa), però ella prem el meu dit i prement-lo fa un sospir i com si fos del cor exhala un anhel subtil. Jo callava, obeïnt Cratístenes. I així va acabar el banquet”

⁴³ Op. cit. supr., II, 13, [2]: “Com per la sort tinc amb tu en comú el nom, així també per l'amor en comú la beguda”.

⁴⁴ Op. cit. supr., V, 10 [4-5], 11 [2] brindis, 12 [1-4].

L'acció, en aquest sentit, ha fet un pas endavant molt important, en obrir-se efectivament uns nous eixos i unes noves portes comunicatives, especialment entre tots dos; així, hem pogut notar detalls de la comunicació més intensa i de la seva subjectivitat personal, el llenguatge del gest s'ha tornat del tot connotatiu, és a dir, ens ha suggerit moltes més coses, i s'han insinuat també així canvis en els caràcters i en la seva relació. Sense deixar de banda, també, que, evidentment, hi ha unes intencions de l'autor, el qual ens fa així properes totes les emocions i ens provoca, alhora, a propòsit de com això ho fa canviar tot o fa prosperar l'acció de la narració d'una manera o d'una altra. Veiem, per tant, com en l'expressió de tot l'amor, s'ha trametat efectivament un lligam ben sòlid entre la forma d'expressió - el gest- i la història en sí –que és la història de tots dos-.

En unes altres escenes, més que generar-se canvis, no obstant, en l'acció, els gestos venen donats per la ritualitat del context, i no fan una funció pròpiament narrativa o de desenvolupament de l'acció, sinó una funció podríem dir que "representativa" o bé "referencial": és a dir, com de *senyals* o semàfors del fet que passen o estan passant coses entre els protagonistes que són molt significatives i que cal assenyalar o deixar ben explicades.

És el cas del moment especial del gest d'Hismine en rentar els peus a Hisminies:

"ή δὲ παρθένος Ὑσμίνη ὀκλάσασα τῷ πόδε καὶ λαβομένη μου τῶν ποδῶν ἐκπλύνει τῷ ὕδατι (καὶ τοῦτο γὰρ τοῖ κήρυξιν ἀφωσίωται)· συνέχει τούτους, κατέχει, περιπλέκεται, θλίβει, ἀψοφητὶ φιλεῖ καὶ ὑποκλέπτει τὸ φίλημα· καὶ τέλος ἀμύττουσα τοῖς ὄνυξι γαργαλίζει με. Ἐγὼ δὲ τὰλλα σιγῶν κὶ φέρων ἄκων ἀνεκάγχασα· ἀνένευσεν ἡ κόρη, καὶ ἀτενῶς ἰδοῦσά με μικρὸν ἐμειδίασε καὶ πάλιν κατένευσε, κἂν ἐγὼ τοῖς ἔρῳσιν οὐκ ἐπένευον· ἀπομάσσεταί μου τοὺς πόδας, τὸ μάκτρον ἐκ τῶν τῆς θεραπαινίδος ἀνελομένη χεῖρῶν καὶ 'χαίροις' εἰποῦσά μοι 'κήρυξ' ᾤχετο",

un gest que retrobem també més endavant en la narració en el cas de Ròdope:

“Ἡ τοῦ Σωστράτου θυγάτηρ κατὰ τὴν ἐμὴν Ὑσμίνην ἤκε τοὺς πόδας ἐκπλῦναι τοῦ κήρυκος (...) Ἔνιπτε μὲν οὖν ἡ Ῥόδοπη, ἐγὼ δὲ τὰ περὶ τοὺς ἐμοὺς ἀναλογισάμενος πόδας ἔκ τε χεῖρῶν καὶ χειλέων τῆς ἐμῆς ἐκείνης Ὑσμίνης χαριεντίσματα πνευμά τι μέγα καὶ λίαν ὄδυνηρὸν ἐξ ἐμῶν μέσων ἐγκάτων ἀνέσπασα καὶ δακρῶν ἐπληρώθην τοὺς ὀφθαλμοὺς ·”⁴⁵.

En aquests exemples, veiem que, tanmateix, en la situació no es genera intercanvi lingüístic, cosa que fa que pensem o ens suggereixi més aviat fórmules lingüístiques més properes a una base monologada i personal dels protagonistes, que no pas una altra cosa: tenim, a penes, una petita salutació, o el comiat de bona nit, que només són contestats amb més gestos, i encara res de diàleg; és el context, per tant, del silenci lingüístic, que fa que s’esdevinguin i es desenvolupin aquestes ocasions tan especials de comunicació, on la gestualitat i, de retruc, el detall per narrar-la, prenen tot el protagonisme.

I al seu torn, es tracta d’una escena un altre cop vinculada a una intenció de diàleg a dues veus, una altra vegada trobem una situació que prové o es basa en una sola veu alçada (i amb un silenci que a més es fa palès) però que busca i cerca la veu de l’altre en un clar desig de comunicar-se i interactuar.

En les dues escenes, tant amb la protagonista com amb Ròdope, veiem complicitats, però, en el primer cas, es tracta d’un moment ple de delicadesa i dolçor, un moment exquisit de trobada que fa fins i tot riure a cor que vols al jove

⁴⁵ Op. cit. supr., I, 12 [3-4]: “Agenollada, la verge Hismine va agafar els meus peus i els va rentar amb aigua (també això era reservat als heralds): els agafa, els estreny, els abraça, els va prement i els besa sense fer remor i guarda en secret el seu bes. I a la fi, gratant-me amb les ungles, em fa pessigolles. Però jo, que fins aleshores havia estat en silenci i aguantant-me, vaig esclafir a riure: la noia va alçar el cap i amb els seus ulls fixos en mi va somriure lleugerament i de nou feu el gest d’abaixar el cap, mentre que jo no havia fet cap cas als seus jocs d’amor; em va eixugar els peus prenent de les mans de la donzella el cubell i tot dient-me “adéu herald!” va marxar.”; o bé, Ròdope, H.&H., IX, 5 [1-2], “La filla de Sòstrat, com la meua Hismine, va venir a rentar els peus de l’herald (...) mentre Ròdope anava rentant, jo, tot recordant els plaents jocs de les mans i dels llavis de la meua Hismine als meus peus, vaig exhalar un sospir des del meu interior tan gran i dolorós que els meus ulls acabaren omplerts de llàgrimes (...).”

Hismínies; en el segon cas, el mateix gest ritual comporta tot de sensacions contràries al noi que recordant el moment primer, finalment, esclata a plorar per tot el dolor d'aquell record amb l'autèntica Hismine.

El sentit final, per tant, de la comunicació que s'ha establert mitjançant un mateix gest ritual, queda ben explicat i palès: sembla, per tant, que un mateix gest -un mateix moment escènic- ens ha servit de referència o de "senyal" explícita per fer-nos veure que el protagonista no està bé, que el que sent no és més que una enyorança absoluta de la seva estimada, i que en lloc de Ròdope, a qui vol realment i per damunt de totes les coses és a la seva Hismine.⁴⁶

Tot el seu amor queda per tant exposat i descrit a bastament sense potser tenir massa consciència global d'aquest fet; i és que, malgrat la presència de l'altre, almenys en la primera escena, amor no es fa conscient per la paraula, sinó que el seu discurs en aquest cas, partint de la base monologada del protagonista, és el que genera un gest ritual concret i tota l'expressivitat que comparteix qui n'és partícip (en aquest cas, tots dos) precisament en aquell moment.

Potser és precisament això el que volen dir aquest tipus d'escenes en les novel·les, o el que ens volen *representar*: els contextos de *monòleg "dialògic"* en els quals alhora es barregen els usos del llenguatge verbal- molt sovint incoherent i mancat de cohesió expressiva- i del no verbal dels seus protagonistes- en el qual destaquen tots els signes de comunicació gestuals que dèiem emprats en contextos ritualitzats-, tenen per tant la funció de fer de *referència explícita* (i no tant de fer avançar cap a un camí o un altre l'acció de la trama narrativa) i en certa manera acaben per esdevenir "motius" dins el sistema i ordenació literària de cada narració. En aquest sentit, el discurs amorós s'esdevé també "ritualitzat", o si més no, canalitzat en un espai escènic concret, on monòleg i gest *actuen* a la vegada i

⁴⁶ Jouanno (2006c: 92) veu l'escena de descripció gestual més aviat en termes d'"obstaculització" de la comunicació verbal (sense tenir en compte el silenci): "Macrembolites seemingly takes pleasure in duplicating episodes where circumstances do not allow his heroes to speak to each other, as if he wanted to explore all kinds of scenarii based on non verbal communication".

en una funció comunicativa absoluta, desprenent tot el perfum de l'erotisme i els desitjos d'estar junts dels seus protagonistes.

En aquestes escenes, per tant, veiem àmpliament desenvolupat el discurs de l'amor en silenci, però, "representat" o "iconitzat" en el moviment del cos.

Els gestos marquen, determinen com un "impàs", també, en la narració, en el sentit que són descrits, potser enumerats, ja no hi ha discurs i, a continuació i en conseqüència, el cos esdevé objecte d'atenció de l'escena. I és aleshores quan tots els sentiments que es volen transmetre queden expressats gràcies al valor immediat que se li ha donat als moviments del cos.

Entre les diverses funcions narratives que la paraula genera en la novel·la bizantina, quan parlem de monòleg, i de les seves funcions generals comunicatives (transmetre fonamentalment els ecos d'una sola veu i, per tant, obrir d'entrada els seus espais comunicatius), tenim present que es tracta d'un acte de parla en el qual estan implicats evidentment sempre gestos i moviments; ara bé, el fet que l'acte de parla sigui substituït –o seguit– pel gest i això generi una acció (o accions) en concret en la narració o bé no en generi per tal de fer avançar la trama escaientment, aquest fet suposa un ús molt específic del que és el gest.

Es tracta que el gest ens dóna un altre aspecte de narrativitat, complex. O si es vol, que la narrativitat ha superat la discursivitat mateixa de la història- o de fet, la discursivitat dels pensaments del personatge respecte a tot el seu sentiment amorós que eren abocats tot parlant sol com si pensés en veu alta en els seu monologar, ara, gràcies al gest, s'ha pogut "dir" en la narració d'una altra manera.

Ara el gest i el cos ens parlen de tot el seu amor, els moviments del cos tenen importància per si mateixos, ens diuen moltes coses. I així, d'alguna manera, el gest en les novel·les obté una funció específica, en trobar-se certament com "incrustat" en la narració mateixa.

Ens trobem, per tant, davant d'un element que suposa un ús i una funció del llenguatge diferent.

Així com en el teatre succeeix que, per exemple, en els laments més tristos sovint no hi ha moviment en l'escenari o, simplement, tot el discurs acapara la nostra total atenció i el gest no és tan important, en la narració, la imatge que crea el monòleg esdevé "productiva", per dir-ho així, en expressar-se aquesta concreció de moviments dels personatges amb el sentit final de fer de canals per mitjà dels quals queda ben palès i reforçat tot el discurs amorós dels protagonistes.

Fins i tot el *lèxic específic* i l'ús d'un vocabulari concret dedicat exclusivament al cos, a les seves reaccions, al moviment o al gest en certs moments va determinant precisament com és la ficció, cap a on va (o no va) l'acció o el personatge. I això, en el relat, ajuda a fer-nos una idea de l'escena i de l'escenari narratiu.

Si bé dèiem que es feia molt difícil diferenciar les subtils fronteres entre les formes discursives, molt sovint, en les novel·les, vet aquí que observem com segons quins usos del llenguatge mateix- en aquest cas, el llenguatge del cos i del moviment- va creant unes pautes i unes imatges narratives ben concretes lligades a certes situacions comunicatives entre els personatges, com ara ho és el monòleg, i que resulten definitòries alhora de copsar els seus sentiments i el seu amor.

I és que quan la paraula que es deia en veu alta és representada amb el gest, aleshores tot són intuïcions, afloren tota una sèrie de sentits diferents i l'expressió de l'amor es transforma: s'escolta el cos sencer i així també la relació amb l'arquitectura de l'espai de l'escena narrativa pren sentit, però no un sentit teatral, d'espais i moviment, sinó un sentit creatiu, *d'acció i moment narratiu*.

L'ambient canvia i per tant, la ficció també ho fa. O dit d'una altra manera, la ficció es concentra en aspectes que se superposen a l'esquema simple i lineal de la trama novel·lada, i es projecta, s'amplia i es sofisticava bastament, de vegades de manera insospitada. L'autor aleshores ens fa entrar en la situació o situacions de manera més intuïtiva i ens apropa a l'emoció i a tota la gamma de sentiments per mitjà de l'espontaneïtat i la fluïdesa que aporta tota la gestualitat dels seus

personatges. Ha estat capaç de crear un vocabulari nou, i, en conseqüència, tot un *nou univers* en el relat.

1.6. El monòleg d'*Aristandre i Cal·litea*:

La novel·la de Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea*, és una obra que sorprèn, d'entrada, i que resulta una mica especial: ens trobem davant d'una sèrie de textos fragmentaris en els quals se suposa que hi ha una veu narrativa que no està, però, molt definida (narrador autor? narrador personatge?) i que va donant consells o presentant màximes de tipus ètic, suposadament a partir de la història dels protagonistes, precisament, com si de donar exemple es tractés. És evident, doncs, que d'entrada l'enfocament i el tractament de la història d'amor i de la ficció en si és completament diferent de tota la resta de novel·les.

La veu del narrador s'expressa com a extradiegètica, és a dir, com una veu que està fora de la història i que deixa pas al protagonisme de les sentències moralitzants; però, en certs moments, veiem com es dirigeix directament a un suposat públic, com demostra l'apel·lació "'Ανδρες..." en alguns dels fragments (fragments 29, 31, per exemple), fet que es combina amb una enorme abundància de verbs i expressions de llengua, així com també de verbs que volen dir *creure o semblar* (ὡς ἔοικεν), en una espècie d'exposició de l'opinió – del narrador, suposadament, però treta del context proverbial, i per tant, de tipus popular- del tot subjectiva, que fa remetre o ancorar la història de ficció a un context misteriós ple de marques d'oralitat però difícilment separable d'una realitat novel·lada.

Aquest fet es veu confirmat precisament pel vocatiu que també trobem, per boca de la veu narrativa, al llarg dels fragments, dirigit ni més ni menys que al protagonista principal, Aristandre: així ho veiem en el següent fragment (52), una sentència, un consell, que, un cop més, el narrador dirigeix al seu protagonista, esdevenint alhora també veu intradiegètica i fictícia, suposant un punt de vista subjectiu d'un narrador que acaba formant part del conjunt, com en la intenció

omniscient de configurar un relat de tipus ben bé homodiegètic (és a dir, un relat en el qual el narrador de la història és un personatge mateix) i acabant per donar un to de conjunt terriblement allisonador, de dins enfora i de fora endins.

Aquesta veu narrativa, en part també recorda la tècnica aplicada en d'altres novel·les del *Geschichtenerzähler* o contador d'històries, que té el poder de la seva paraula, i així ho expressa per mitjà del relat, que pot manipular al seu gust, i construir la ficció amb les intencions i els objectius més personals.

“Οὐκ ἀγνοεῖς, Ἀριστανδρε, τὰ παίγνια τῆς Τύχης,
οὐκ ἀγνοεῖς, ὡς θάλασσά ποτε καὶ κυματοῦται
καὶ πνεύμασι τινάσσεται σφόδροῖς βαρυηχέσι
καὶ πάλιν κατευνάζεται καὶ πάλιν ἡμεροῦται
καὶ καταστέλλει τοὺς βρασμούς καὶ τοῦ θυμοῦ τοὺς ὄγκους
ἐπιπνευσάσης εὐκροαῦς πνοῆς ἀπαλοπνόου.”⁴⁷

Així, de la mateixa manera, la veu del narrador que tot ho controla s'expressa tot dibuixant un perfil propi, d'autor, que diu la seva, però en els mateixos paràmetres lingüístics que sembla imposar, d'una banda, al personatge a qui dirigeix la *gnome* (un personatge que pot ser Aristandre però que s'estén al que se suposa tot el públic) i, de l'altra, al mateix temps, al sentit del seu propi discurs en relació a la seva creació i a la seva manera de crear, al seu estil literari, en definitiva, com demostra el següent fragment, tot seguit:

“Κάμοι τὸ περπερόγλωσσον καὶ τὸ κομψὸν ἐν λόγοις
ἀπειροκάλου καὶ ψυχῆς νομίζεται καὶ γνώμης”⁴⁸

⁴⁷ Cfr. Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea*, III, fragment 52, v. 1-5: “No ignores, Oh! Aristandre, els jocs de la Sort/ no ignores, com el mar tal vegada s'omple d'onades/ i s'agita amb forts vents que xiuxiuegen/ i de nou s'encalma, de nou s'amansa/ i atura la seva agitació i els seus bots de ràbia/ quan bufa lleugerament un vent de buf suau”.

Al mateix temps, l'autor ens explica una història. Ens explica el relat de les dissorts d'Aristandre i la seva companya, i també ho fa per mitjà de l'expressió directa de les seves veus, dels seus monòlegs. Aquests, però, s'esdevenen embolcallats d'aquesta aura misteriosa imposada, del relat que s'està explicant, que alhora es posa en boca del propi personatge, que es lamenta per una situació en la ficció que aparentment tothom pot reconèixer i saber quina és, però que amb prou feines (i degut també als fragments) sabem quina és en realitat.

La novel·la i la trama en si mateixa, en aquesta obra, a part de presentar també un joc de pregunta-resposta envers les personificacions mateixes d'*Eros* i *Tyché*, figures que probablement també són una de les marques previstes d'autor per a definir i controlar la situació de la ficció novel·lada, queda empresonada i ben bé oculta entre imposicions dogmàtiques i caràcters i veus que només trobem insinuats en comptades ocasions.

Vet aquí els fragments en els que s'insinua més clarament el lament d'Aristandre, primer, i també la veu de Cal·litea.

“**Ἀρίστανδρος** ἀνώμωξεν· αἰαῖ μοι, Καλλιθέα,
πάλιν δεσμὰ καὶ κάκαλα, πάλιν αἰχμαλωσίαι,
πάλιν εἰρκταὶ καὶ φυλακαί, πάλιν φρουραὶ ζοφώδεις·
δεδέμεθα, φρουρούμεθα, παναγρυπνεῖ καὶ φύλαξ·
πάλιν ἠχμαλωτίσμεθα, πάλιν ζυγὰ δουλείας.
Παστὸς ἡ γῆ καὶ θάλαμος εἰρκτὴ τῇ Καλλιθέα,
καὶ ξιφηφόρον ἡ χρυσῆ θαλαμηπόλον ἔχει.
᾽Ω Τύχη Τύχη ζάκοτε, πικρὸν δυσδαῖμον δαῖμον,
μετὰ τὸν θῆρα τὸν βαιὸν ἐκείνον Ναυσικράτην
εἰς χεῖρας τοῦ τύριον Βούσιρις ληστοκράτωρ

⁴⁸ Op. cit. supr., III, fragment 53, v. 1-2: “També considero que la llengua burleta i l'artificiositat en els discursos demostren mal gust tant d'esperit com de criteri”.

δεύτερ' αἰχμάλωτον λαβὼν σπλαγχνεύειν ἐπειρᾶτο
ὡς θρέμματί μοι χρώμενος, ἀγρωστοφάγῳ κτήνει·
οὐκ ἤρκεσεν ὁ Βούσιρις, οὐκ ἤρκει Καλλισθένης,
ἀλλὰ καὶ πάλιν καταιγίς, ἀλλὰ καὶ πάλιν λαῖλαψ,
ἀλλὰ καὶ πάλιν ἔπνευσεν Εὐρόνοτος κακόπνους,
καὶ κῦμα μεῖζον ἤγειρεν ὄγκούμενον ὡς ὄρος
ἀργαλεώτερον ἰοῦ τοῦ πρὸ βρυχησαμένου.”⁴⁹

La veu d’Aristandre, al llarg del seu lament, va prenent i adoptant diversos tons i colors: de primer, enumera dos a dos els elements que el separen de Cal·litea, amb qui comparteix el seu patiment; després, es compadeix per la terrible Sort que l’ha acompanyat en ser traïcionat i entregat al cabdill dels tiris, Bousiris, que l’ha enganyat i s’ha volgut aprofitar d’ell; a continuació, de manera ben descriptiva esmenta les crueltats a les quals fou exposat fins a ser engolit per les onades d’un huracà.

Algunes constants semblen formar part de l’imaginari proposat per l’autor: les onades del mar, la *tyche*, el buf terrible dels vents es tornen a repetir, en un fragment que pel contingut del lament, de l’expressió mateixa del monòleg d’Aristandre, té certs ressos elegíacs, així com de Teodor Prodrom (VIII, 2) i també de Xenofont d’Efès (III, 8.6).

⁴⁹ Op. cit. supr., IV, fragment 68: “Aristandre feu esclatar el seu lament: ai, ai! Cal·litea! de nou cadenes i murs, de nou captiveri! de nou presó i custòdia, de nou fortalises en la tenebra! hem estat lligats, presos, i un guardià ens vigila tothora! de nou hem estat fets presoners, de nou patim el jou de l’esclavitud! Per a Cal·litea el llit és la terra i el tàlem la presó! i com a donzella, la bella daurada té un guardià portador d’espasa! Oh! Sort, sort plena d’enuig, cruel dimoni maligne! després que aquella fera d’incògnit de Nausícrates m’entregués a traïció a les mans del cabdill dels Tiris! De nou, després del tiri, Bousiris, cap dels bandits! havent-me pres per segon cop va provar de fer-se amb les meves vísceres! servint-se de mi com d’un animal, bèstia que menja pels camps abandonats! No fou prou Bousiris, no fou prou Cal·listenes! sinó que també de nou l’huracà, de nou la tempesta! de bell nou també va bufar l’Euronotos, vent maleït! i una onada més gran, grossa com una muntanya! més molesta, ai!, que tot el que havia bramats abans”.

En aquest sentit, no podem saber quins eren els propòsits de Constantí Manassés, enfront de la tradició; però sí que, d'alguna manera, podem intuir el seu posicionament, també en el següent fragment, el de la veu de la jove Cal·litea:

“Ὁ πέπλος ᾧδ’ οὐ πάγχρυσος Ἑλένης Ἀλεξάνδρου
καὶ Μενελάου τοῦ ξανθοῦ καὶ γεννικοῦ πρὸς μάχας,
οὐδ’ Ἀφροδίτης ὁ κεστός ὁ πανεξηρημένος,
ἀλλὰ χειρῶν χειρόμακτρον τῶν σῶν δεδουλευμένων,
ὅ σοι προσάγω φιλικῶς ὡς ἐρωτοκρατοῦντι,
δι’ οὗ με τὴν πανδύστηνον ὡς ἐκ βοστρύχων ἔλκεις.”⁵⁰

Les paraules de la noia, plenes d'amor, es barregen amb les imatges conegudes del passat mític, que semblen empresonar els propis personatges, de tal manera que en aquest abocar-nos a recordar temes de la tradició, Manassés dibuixa un context per a la seva ficció, sense deixar de banda el to moralitzant imposat a tota l'obra. D'aquesta manera, els monòlegs dels protagonistes queden emmarcats, amb certa elegància, però deixant veure la ficció i la trama narrativa només delicadament, de manera que es fa difícil diferenciar aspectes argumentals del context estètic general.

El text presenta la descripció d'un senzill gest, que esdevé acció narrativa, suposadament, per part de Cal·litea que sembla portar una peça de roba feta expressament per a ell; un gest, no obstant, que en la seva veu és ple de dolor, un dolor que també s'insinua en la mateixa comparació amb els distints abillaments dels més il·lustres herois i divinitats de l'antiguitat, molt distints a allò que ella li porta, senzilla i modesta; un dolor que és el de saber que, malgrat tots els seus esforços, han de seguir vivint separats. Així, el lament de Cal·litea, en aquest breu

⁵⁰ Op. cit. supr., IX, fragment 163: “No és el pèplum daurat d'Elena, això, ni d'Alexandre/ ni de Menelau, ros i valent en la batalla, ni el brodat extraordinari d'Afrodita/ sinó un tovalló per a les teves mans esclaves/ que et porto amorosament com a donzella/ pel qual del tot dissortada sóc com si m'estressis dels cabells.”

fragment, es dibuixa absolutament trist i alhora dibuixa un estat de l'acció i un moment concret de no intercanvi. En el text, d'altra banda, tampoc no es coneix la resolució per als enamorats, i els monòlegs que veiem no arriben a ser diàlegs o dialògics, com passava en d'altres novel·les. És doncs, l'acció que el mateix monòleg evoca precisament a través del gest, la única que llegim desenvolupada en la novel·la de Manassés.

Un estil curiós, si més no, també inquietant i distint de la resta de novel·les que plantegen una línia argumental clara, en les quals la ficció és bastant protagonista, ens les que és relativament fàcil trobar els punts de connexió entre les formes del *logos* expressades i els seu context lògic dins la història, i en les quals resseguim bé l'argument i el desenvolupament de la peripècia d'amor dels protagonistes.

En *Aristandre i Cal·litea*, per contra, sense que poguem saber si l'autor hi inclogué en algun moment el diàleg, o alguna altra forma del *logos*, només trobem veus monològiques, alhora difícils de ressaltar o de destacar per damunt de la veu principal del narrador que tot ho expressa des de la seva *gnome*: un punt de vista omniscient versemblantment compartit, des de la mateixa ficció, amb l'entitat dels seus personatges exemplars (o que així vol l'autor que siguin) models d'una història al costat d'Eros i la Sort, tot aportant elements d'una tradició previsible però que encara ens ancora al passat clàssic, i que en l'obra del bizantí es projecta com a un element estètic cohesionador de la ficció, tot donant com a resultat un producte original i destacable.

Així, el monòleg d'*Aristandre i Cal·litea* destaca per la seva forma, original per l'ambigüïtat de la veu del narrador que els presenta, de la mateixa manera que és destacable per l'estil innovador de la veu i el lament dels propis protagonistes, embolcallada d'opinions, màximes i sentències descriptives en referència versemblant a la seva pròpia aventura.

Capítol II
.EL DIÀLEG, o gramàtica d'una conversa.

El diàleg és, fonamentalment, aquell tipus de discurs que, tant en la seva forma oral com en la seva forma escrita, implica una disposició comunicativa *entre dos*. Es pot afirmar que l'existència del diàleg depèn sempre d'una voluntat comunicativa, d'intercanvi (d'idees, pensaments, emocions, informacions), explícita i real.

El diàleg suposa l'existència, per tant, fonamental, de dues veus, que poden ser també dues entitats o individus alhora diferents en nombre: el diàleg el pot establir una veu amb una altra veu, una veu amb un grup de veus, un grup de veus amb un grup de veus... en aquest sentit, potser les combinacions podrien arribar a ser infinites, encara més si tenim en compte diferències tals com un diàleg segons l'edat, el sexe o la condició social. Aquesta és la "polifonia" del diàleg, la característica essencial i alhora meravellosa d'aquesta forma del *logos*.

Ara bé, en aquest capítol i a través de l'anàlisi textual de les novel·les, allò que intentem definir és com actua aquesta forma del *logos* en l'entramat de la ficció i, en aquest sentit, inevitablement, veiem que la temàtica fonamental de l'amor sobresurt a l'hora de guiar el tipus de diàleg susceptible de ser el protagonista de l'anàlisi. Principalment, volem fixar-nos en el que habitualment anomenem "conversa", que en les novel·les bizantines arriba a certs graus de sofisticació insospitats com a forma poètica, i que genera, per dir-ho així, tota una "metanarrativa lingüística" al nostre parer molt interessant.

Una conversa és potser allò que més ens apropa a l'"esdevenir" de la vida: una conversa *flueix* entre dos, i resulta tant difícil de sistematitzar com el sentit últim que haurà de tenir o tindrà, per als qui l'estableixen, cadascun dels mots

pronunciats en ella mateixa. I no obstant, en aquesta comunicació, la paraula és la clau, la protagonista reveladora de tot el missatge.

En les novel·les, és evident que la funció comunicativa d'un diàleg "deixa empremta" en el que pot considerar-se l'element diegètic *per se*: sense el diàleg, els enamorats protagonistes principals és impossible que tirin endavant amb la seva aventura, de manera que el diàleg esdevé fonamental en la comprensió, subtil, tant de les seves voluntats com dels seus sentiments.

Per aquest motiu, abordem també principalment el diàleg com a forma del *logos*, més enllà de com a simple tipologia textual. Aquesta darrera seria una opció d'anàlisi únicament teòrica que potser enfosquiria els detalls del discurs grec, o la profunditat d'alguns significats, importants en el desenvolupament de la trama i, evidentment, en l'aspecte de definició caracterològica i en la revelació d'alguns trets dels propis personatges.

Si la paraula és la clau en la polifonia que ens desvetlla el diàleg, valdrà la pena que ens apropem a ella des del punt de vista mateix del que suggereix en aquest intercanvi dels personatges, per tant, en els moments escènics en els quals els protagonistes enraonen i alcen la veu per a expressar-se en el seu fluir de sentiments, intencions i estats d'ànim: moments crucials, per tant, en la seva història d'amor.

Partint de la idea fonamental que el diàleg suposa l'existència de *l'altre*, i *la seva paraula*, dos elements actius en intercanvi, en les novel·les ens fixarem en aquests moments escènics on aquests dos elements destaquen i emmarquen una actuació dels personatges que esdevé important i significativa en la trama narrativa. En alguns casos fins i tot es pot dir que hi ha diàlegs que arriben a transformar la narració. O donen un gir inesperat a la situació. En aquest sentit,

ens preguntarem sobre com influeixen en la trama general i observarem de quina manera s'expressa l'amor en aquests contextos.

Tanmateix, en aquesta aproximació, cal tenir present que no en tots els diàlegs de les narracions hi parlen només els enamorats protagonistes, ni els diàlegs són tots sobre sentiments profunds, fins i tot malgrat que la temàtica sigui l'amor; hi ha diàlegs entre amics, diàlegs en situacions de perill, diàlegs en els quals es presenten les històries del passat dels qui narren, hi ha els diàlegs entre presoners, soldats i el rei... El diàleg, a més, i independentment de quins siguin els contextos que el generin, pot passar de ser una simple conversa a tractar-se d'una discussió, passant per tots els matisos possibles, sempre que hi hagi aquesta interacció i intercanvi de la paraula entre dos.

L'ús, per tant, d'aquesta forma del *logos* en les narracions és tant complexa com extensa i, al mateix temps, molt freqüent; fa funcions molt diverses, i resulta ben bé impossible de sistematitzar clarament. Potser degut al grau d'oralitat, o millor dit, degut a la relació indissoluble entre el que entenem per l'oralitat i el que copsem com a forma dialògica simple d'expressió lingüística entre dos interlocutors, aquesta forma d'expressió es desprèn ben bé en cada retall escènic com una forma de fer vius els pensaments i les actuacions de cadascun dels personatges, no només dels principals. L'existència del diàleg és, per tant, element imprescindible *de i en* la construcció de la novel·la.

L'interessant, d'altra banda, del diàleg en les novel·les és també el fet que es pot generar per diferents mitjans, sempre que hi hagi un intercanvi: l'intercanvi epistolar, fins a cert punt, i si és molt fluid, pot arribar a considerar-se un autèntic diàleg, on els elements, no obstant, són escrits. Tanmateix, aquesta situació, en la realitat que d'alguna manera volen representar i fer-nos arribar les novel·les, fins i tot des del punt de vista sociològic grec, no resulta tant freqüent com els diàlegs orals entre els seus protagonistes; i, a més a més, són moments en els quals la

carta, en ella mateixa, pren un protagonisme i un rol ben bé absolut, destaca en l'escena, de tal manera que si en algun moment s'esdevé un intercanvi epistolar, en les novel·les són referides explícitament aquestes cartes d'un i altre enamorat i posades en escena, com si calgués que fossin llegides en veu alta, oralment. Per aquest motiu, aquest punt l'observarem més endavant.

Diàlegs orals, per tant, de primer, però també l'existència d'un altre tipus de diàlegs, no orals d'entrada i formalment, però que en les novel·les esdevenen susceptibles de ser considerats a banda per la seva especificitat i el seu rol narratiu. I és que les cartes generen un diàleg d'un grau tant poètic com estètic indeslligable del mateix discurs narratiu, el que ha de donar-nos la clau respecte a tot l'amor expressat pels protagonistes de les narracions.

Per tal de poder abordar, per tant, una qüestió tan àmplia, una forma del *logos* tan freqüent i que dóna tantes possibilitats d'interpretació i lectura en les novel·les bizantines, optem per distingir, en primer lloc i fonamentalment per raons de la temàtica, entre el diàleg d'amor dels protagonistes principals i la resta de diàlegs: des del punt de vista temàtic, doncs, distingim entre *diàleg de tema amorós* i *diàleg no amorós*, donant especial èmfasi al seu anàlisi, en certes escenes i converses, en el que es podria considerar el conjunt global de les novel·les.¹

¹ Per bé que fem referència o citem de manera sistemàtica l'aparició d'aquesta forma del *logos* en els relats, es fa necessari escollir i/o ordenar tipològicament també per tal de poder avançar en l'observació detallada dels elements més importants.

.Pel que fa al diàleg de tema amorós: Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, III, v. 500-530 fins el final del llibre; IX, 13-180. Nicetes Eugeniános, *Drosil·la i Cariclés*, I, v. 265-283 conversen els amics Cleandre i Cariclés; IV, v. 230-245-290, relat d'un diàleg al jardí; V, v. 1-168; V, v. 260-275; VI, v. 270-300, entre Drosil·la i Cal·lidemos; VII, v. 230-246; VIII, 1-182 diàleg d'amor, petició de Cariclés. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, I, 13-14 [4], diàleg entre ell i l'amic Cratistenes sobre amor també a II, 11 [1-3], 14 [1-6]; III, 1 somni-diàleg amb Eros, diàlegs amb Cratistenes III, 2-4, 9 [1-8]; IV, 3 [1-4]; IV, 20 [1-6]-25; V, 4-5 diàlegs sobre amor amb Cratistenes; V, 15 [2-4], 17[1-4], 18[1-2], 19[1-2], 20 [1-2] trobada furtiva; VI, 5 [3], 6-9 trobada nocturna en secret; VI, 14 [1-7] diàleg d'Hismine amb els seus pares, 18 [1-5] diàleg amb Eros; VII, 1-4, diàlegs

preparant la fuga en la nau, 10-11, diàlegs en el naufragi; IX, 12 [2-4] amb Ròdope, 16 [2-5], 17-20 reconeixement.

A les novel·les d'època paleòloga: Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 497-501, v. 505-523, v. 525-530, fins 536, diàleg amb Eros; v. 539-541, v. 543-544, Eros dóna a Beltandre la verga; v. 550-595 concurs de bellesa, diàleg-valoració; v. 602-614, v.615-620, v.626-634, v.647-658, jutja les tres últimes noies; v. 854-860, al jardí; v. 981-985, v. 987-990, Fedrocasa i Crisança; v. 1063-1076; v. 1200 i sg., retrobament.

Cfr. *Cal·límac i Crisórroe*, v. 604-625, v.700-753, un cop mort el drac; v. 1262-1269, v. 1275-1278, expressió de l'amor i la por; v. 1910-1923, ell li dóna les roses; v.2055-2061, v.2068-2090, v. 2100-2112, al jardí.

Cfr. *Libistre i Rodamne*, v.59-2743: Diàleg inicial de Clitobont amb Libistre (el relat de la història de Libistre inclou el somni en el qual entra al Castell d'amor, i la raó de la seva pena); tota la novel·la, no obstant, pot també considerar-se com el diàleg (sobre amor) entre els dos amics que expliquen els seus respectius relats i fets amorosos. Podrien ser les dues grans parts de la novel·la, si pensem en una mena de macroestructura tenint en compte que el primer relat de Libistre es dona per "acabat" d'alguna manera just ben bé en la meitat de l'obra (v. 2743). I és a partir d'aquí que també, un cop referits els antecedents de la història de Clitobont, tots dos personatges comencen a desenvolupar plegats les seves aventures, intentant-se ajudar en la recerca de les seves estimades Rodamne i Mirtani. Un cop han trobat Rodamne, els amics tornaran a conversar sobre amor: v. 3870-3927. Aquest és un diàleg que pot considerar-se que continua en la conversa que mantenen tots tres en el camí final de retorn en el qual s'expliquen i es refereixen –en estil directe- les cartes que s'han estat enviant, v. 4080-4190. El diàleg entre ells dos, es torna repetir, o es reprèn, com el diàleg de l'inici, en el moment de fer camí i decidir si se separen o no, v. 4377-4461.

Cfr. *Imberi i Margarona*, v. 483-504 diàleg en la intimitat; v. 839-857, v. 877-886 reconeixement, trobada.

Cfr. *Flòrios i Platsiaflora*, v.270-280 diàleg abans de separar-se, ella li dóna l'anell màgic; v. 1644-1681, reconeixement i trobada gràcies a les serventes.

.Pel que fa al diàleg de tema no amorós: a les novel·les del primer període, Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, I, v. 135-160; II, v. 350-380; III, v. 150-264 veus de Mistil i Gòbries; IV, v. 135-209 diàlegs dels comandants en el banquet; VII, v. 194-270; VIII, v. 355- 520, final del llibre: discurs i judici del rei Briaxes, diàleg amb els presoners; VIII, v. 17- 140, Crató i Briaxes, intervenció de la pluja divina; VIII, v. 260- 285, veus de Crató i Cratandre, v. 315-360. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, II, v. 30-57 Cleandre demana a Cariclés que relati la seva història; converses entre Cleandre i Cariclés fins IV, v. 65; IV, v. 290-329 conversa entre Clínie i Cariclés, V, v. 322- 360 converses entre el senyor dels àrabs, Chagos, i els soldats; VI v. 100-174 conversa entre Cariclés, Cleandre i Chagos; VI, v. 249-258 conversa entre la vella i la noia; VIII, v. 80-217 conversa vella, ell i ella. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, VI, 3 [1-3] diàlegs dels pares; VI, 13 [1-2], 16 [1-5] els amics parlen de raptar la noia i de marxar; VIII, 14, 20 -21 conversa amb els patrons; IX, 15[1-3] es fan passar per germans; XI, 12 [1-5] diàleg amb el sacerdot.

I a les novel·les del segon període: Cfr. *Beltandre i Crisança*, v.91-107, Filarm amb el rei; v. 136-155, v. 167-169, v. 171-184, v.186-187, v. 189-199v. 201-204, v. 209-214, v. 276-281 Beltandre amb els seus soldats; v. 752-767, Beltandre amb el rei; v. 884-905, v. 913-923, diàleg-plà amb Fedrocasa; v. 934-940, v. 950-970, diàleg de Beltandre amb el rei i Fedrocasa; v. 1234-1236, v. 1238-1245, 1248-1261, amb el comandant; v. 1261, v. 1268-1275, diàleg amb l'eunuc, v. 1281-1294, relat de Beltandre a l'eunuc, discurs indirecte lliure.

Cfr. *Cal·límac i Crisórroe*. v. 963-993, v. 1001-1002, diàlegs del rei i els soldats, v. 1029-1041, estratègies; v. 1070-1094, bruixa i patge, v. 1108-1111 patge i rei, v. 1117-1170-1200, bruixa i rei; v. 1584-1610, dona de negre a la porta del castell; v. 1635-1668, amb el jardiner; v. 2402-2437, veu dels eunucs; v. 2452-2468, judici, Crisórroe al rei, v. 2500-2574, i Cal·límac al rei.

D'altra banda, és fa ben bé imprescindible tenir present també l'exemple de les novel·les antigues. La forma del diàleg sembla tan estretament lligada a l'estructura de les diegesis model que pot arribar-se a traçar una línia de tradició. Serà important observar-ho, però, al mateix temps, sense deixar de tenir present com es desenvolupa i quina és la importància narrativa del diàleg entès com a forma del *logos*.

2.1. Primer: del diàleg *formal*

Vet aquí que, de primer, en les novel·les, els personatges que comencen a dirigir-se clarament les seves paraules, en presència de l'altre, demostren unes formes de discurs destacables, notables en el seu sentit més formal: és a dir, en la conversa, és destacable el fet que gràcies al grau d'apropament entre els protagonistes, les formes d'expressar-se i d'expressar el seu amor van canviant i veiem, en aquesta evolució, i en el diàleg, també tota una evolució en la seva llarga i complicada aventura d'amor, el fil mateix que va sostenint les narracions.

Aquestes formes del discurs dialògic començaven a fer-se paleses en alguns dels moments vistos a propòsit del monòleg: un primer acostament incitava Cal·límac, per exemple, a fer-li i fer-se un munt de preguntes sobre la seva estimada, malgrat la situació estranya i compromesa després d'haver vençut el drac. En aquest sentit, cal observar que el diàleg s'enceta com a solució a un

Cfr. *Libistre. i Rodamne*, v. 2900-3119, trobada i diàleg amb la vella nua de la cabana a les roques isolades vora el mar; v. 3124-3170, diàleg dels amics abans de la travessia pel mar amb els cavalls; v. 3213- 3845, trobada de Clitobont amb la misteriosa dona mestressa de l'alberg (Rodamne).

Cfr. *Imberi i Margarona*, v. 190-272, diàleg inicial amb els pares d'ell;v. 303-316, v. 438-468, amb els pares d'ella.

Cfr. *Flòrios i Platsiaflora*, v. 93-110, diàleg de Topatsia i Kal·liotera, reina sarraïna també embarassada; v. 155-178, conversa amb el pare; v.210-220-267, diàlegs dels reis, decideixen enviar-lo lluny; v.897-930, diàlegs dels reis, decideixen vendre la noia; v. 1273-1299,1300-1375, converses amb els qui porten l'alberg durant la ruta; v. 1387-1405, 1507-1549 discurs apassionat de Flòrios, v. 1550-1589 amb el guardià del castell.

context perillós, i a més, com a opció per a iniciar el que es podria anomenar una fase de *coneixement* entre els protagonistes.

Quan parlem, doncs, de diàleg *formal*, ens referim al llenguatge d'aquest diàleg, d'aquesta forma del *logos*, i es tractarà d'observar com és, d'observar-ne els seus trets. En el discurs dialògic venen d'alguna manera implícits, a més, també altres elements, començant pel context comunicatiu, elements que han de conformar en global, per dir-ho així, tota la xarxa de límits comunicatius possibles, les possibilitats d'ampliar el coneixement de l'altre i transformar, així, la relació d'intercanvi en una relació de coneixença de l'altre.

El diàleg, per tant, es presenta d'entrada com una forma del *logos* amb moltes possibilitats respecte al missatge comunicatiu. Comporta un grau de matís específic en relació amb l'acostament en la coneixença entre els protagonistes que parlen, un grau que ens mostra el posicionament dels interlocutors i que es fa palès en un aspecte molt concret, això és, per mitjà de *la formalitat* del llenguatge emprat.

Aquest fet succeeix tant en el diàleg de tipus amorós com en la resta; tanmateix, cal destacar com arriben a ser d'importants per a la trama narrativa les situacions del diàleg amorós entre els dos protagonistes principals, especialment per les poques possibilitats d'intercanvi íntim que tot al llarg de la seva aventura "pateixen" els enamorats.

La resta de diàlegs, els que podem observar com a diàlegs de tema "no amorós", van configurant la xarxa narrativa i esdevenen importants, potser no tant en la línia comunicativa directa entre protagonistes i els seus graus de coneixença, com en el desenvolupament mateix de la trama argumental. En aquest tipus de diàlegs, la formalitat del llenguatge és variable, en tant que depèn

de situacions comunicatives molt més variades que no pas la situació concreta d'un intercanvi de sentiments amorosos.

La formalitat del llenguatge, i en conseqüència, la formalitat d'allò que s'expressa en el diàleg o la conversa en global, i les seves evolucions, tot això es converteix així en un dels trets distintius entre les escenes narratives dialògiques, una característica que caldrà anar intuïnt, sempre de bracet de les diferents formes de diàleg.

2.2. De la *formalitat* a la *informalitat* del llenguatge

Les escenes de conversa entre enamorats, sota la marca textual del diàleg, es configuren amb un tipus de llenguatge que ens proporciona per damunt de tot la informació sobre els sentiments més profunds dels seus protagonistes. De la mateixa manera succeeix també en l'expressió dels sentiments de dos amics relatant i contant-se les seves aventures/desventures amb l'estimada.

Dialogar és parlar, però depenent del grau d'aproximació d'aquests protagonistes, l'amor serà expressat d'una manera o altra; d'una manera més entenedora, propera o clara, o d'alguna altra manera tan sols suggeridora de fer arribar un missatge "clau" o, fins i tot, "secret", codificat, allò que només entenen els protagonistes del diàleg.

Veiem com aquesta formalitat que dóna la situació de conversa, quan es tracta de comunicar amb paraules, implica elements del llenguatge concrets en aquest acte de parla, distintius d'aquest: la lògica de cada mot que els dos protagonistes principals pronuncien va lligada a un significat que inevitablement va evolucionant pel que fa a la seva "formalitat"; el llenguatge emprat molt sovint tendeix a dissimular significats, és un llenguatge que alhora implica molts

elements no verbals (la mirada, el somriure) i probablement per aquest motiu sovint és molt ambigu i la seva formalitat global molt variable.

En la resta de diàlegs, el llenguatge emprat no varia la seva formalitat.

Per dir-ho d'una altra manera, allò que s'expressa resta embolcallat pel context del qual pren el seu sentit, deixant de banda aspectes propis (i variables, pel que fa a la seva lògica) de l'expressió "interior" dels personatges, per a configurar-se com a expressió "exterior" (i formal, en definitiva) del tema del qual s'està parlant. D'alguna manera es tracta de diàlegs més "lògics", en els quals la tensió discursiva no és tan alta, o no canvia al llarg de l'acte de parla, i la formalitat del llenguatge es manté des del principi. És a dir, es manté un mateix to dialògic, i el llenguatge queda circumscrit a la pròpia formalitat imposada de l'acte de parla.

En el diàleg de la novel·la, es pot veure molt bé com succeeix el fenomen del *polimorfisme del llenguatge*; de quina manera la idea bachtiniana – descriptiva, no obstant- de la composició de la novel·la com un sistema d'"imatges de llenguatges", com una combinació de formes lingüístiques diferents en marcs tipològics i caracterològics fixos (escenes, context, entorn), es va "reproduint", per dir-ho així, atesa la seva relació inseparable amb el llenguatge mateix: nosaltres ens fixem en aquesta característica específica de *la formalitat*, en tant que la línia de comunicació dels personatges és la línia de l'expressió dels seus sentiments, en les diegesis, i les evolucions i el dinamisme de la formalitat dels seus discursos ens dóna la pista per a observar l'evolució de la seva trama i de la seva història.

Mirem, per tant, com és aquest llenguatge, tant en el diàleg de tema amorós com en el de tema no amorós.

2.3. El diàleg d'amor

El diàleg d'amor o *de tema amorós* el trobem desenvolupat fonamentalment en dos tipus d'escenes o contextos de conversa diferents: *el diàleg entre els enamorats*, que és el diàleg d'amor, d'una banda; i de l'altra, *el diàleg entre els amics*,

que és el diàleg *sobre* amor o els sentiments que es desenvolupen quan es troben i conversen.

Pel que fa al primer cas, ben bé es pot dir que en trobem un a cada novel·la; podria dir-se que aquest tipus de diàleg és representatiu de la història sentimental, a cada obra, que desenvolupa, i també, evidentment, de la mateixa naturalesa del gènere: no obstant això, hi ha algunes diferències notables entre els novel·les del primer període i les d'època paleòloga, especialment, si ens fixem en el llenguatge, com dèiem, i en l'estil expositiu general.

Si comencem per la novel·la de Prodrom, ubicant-nos en la primera època comnena, ens trobem amb tota una sèrie de diàlegs extensos, i si cal que els definim amb un adjectiu en concret, podríem titllar-los com a "retòrics": es tracta de diàlegs que responen, per si mateixos, a l'estil classicitzant de l'autor, però precisament en ells hom hi pot trobar també tota l'originalitat mateixa i la significació del tractament dels detalls en aquesta obra.

“Μόγισ δ’ἀνανήψασα τῆς καινῆς μέθης
καὶ τὸν ὀυέντα νοῦν ἀναλεξαμένη
καὶ γλῶτταν ὡσπερ καὶ λόγον λελυμένη
ἴπαῦσαι, Δοσίκλεις, τῶν στεναγμάτων ἔφη
ἴκαὶ τὴν ἀφορμὴν τοῦ πάθους φράσον φθάσας’.
Ἰσπεύδει συνελθεῖν εἰς γάμον σοι Γωβρύας’,
ἔφη Δοσικλῆς οὐκ ἀδάκρυτον λόγον·
ἴκαμοι δέ, φεῦ φεῦ, τῆς θυγατρὸς Μιστύλου
ἀντεγγυᾶται τὸν γάμον, πικρὰν χάριν.”²

² Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, III, v. 500-530, fins el final del llibre, “(ella) amb prou feines refeta de la nova embriaguesa /va recollir els seus pensaments dispersos/ i com alliberades llengua i paraula/ va dir: “atura, Dosiclés, els teus plors i explica’m la causa del teu patiment” “Gobries s’afanya per unir-se en matrimoni amb tu”/ -digué Dosiclés, amb mots no pas mancats de llàgrimes-/” i a mi, però, ai! ai!, em prepara el matrimoni amb la filla de Mistil, un amarg present”.

En aquest inici de diàleg, la jove Rodante, en primer lloc, el convida a parlar a ell, Dosiclés; ho fa conscientment, dirigint tota la força de la seva expressió i el seu pensament envers el mateix acte de parla, per a dir-ho així, i convidar a la temible *confessió* del jove que es produeix a continuació: Gòbries, el malvat enemic, planeja casar-se amb ella i comprometre Dosiclés amb una altra, forçant així la seva separació. Tal i com el mateixos versos expressen (“**Σπεύδει συνελθεῖν εἰς γάμον σοι Γωβρούας**”), per mitjà també de l’efecte estil·líctic que provoca l’al·literació suau, com de xiuxiueig, del so -σ, el llenguatge i el to de la veu de Dosiclés, confessant les seves angoixes i les seves pors més temudes a Rodante, està ple de dolor i de llàgrimes, com un secret revelat, ple de sofriment, que és, però, compartit, i així ho copsem, gràcies a la paraula concedida en el diàleg:

“**Τίς γάρ χάρις**, κάκιστε ληστῶν Γωβρούα
 (ἰδοῦ γὰρ εἰς σέ τὸν λόγον μετατρέπω,
 κὰν μακρὰν ἡμῶν, ἀγριώτατε, στρέφη),
 εἰ τῆς ἐμῆς με παρθένου δασπάσεις,
 ἄλλην δὲ μοι δῶς δωρεάν ἄλλοτρίαν; (...)
Μίαν Δοσικλεῖ καὶ **μόνην** δίδου **χάριν**·
 Μὴ τῆς Ῥοδάνθης δυσμενῶς διασπάσης.
 Ἐγὼ μὲν ἄντέλεξεν εὐθύς ἡ κόρη
 (θεοὶ δὲ πάντως ἀκροῶνται τῶν λόγων)
 ἢ σοὶ φυλαχθῶ καθαρῶς τηρουμένη,
 ἢ τῷ ξίφει γούν, οὐ γὰρ ἂν τῷ Γωβρούα.
Σοῦ δ’ ἄλλὰ χάριν οὐ βραχύν τρέμω τρόμον,
 μή που συναφθεὶς τῇ θυγατρὶ Μιστύλου
 τῆς αἰχμαλώτου μηδὲ μικρὰ φροντίσης.³”

³ Op. cit. supr., III, v. 510-525, “*Car, de quin present es tracta, oh! Gòbries, el més malvat dels lladres, (vet aquí que a tu dirigeixo les meves paraules/ encara que estiguis lluny de nosaltres, maleït!)/ si em separes de*

Després la ràbia, per veure's separat així, una ràbia que també és expressada per mitjà d'un llenguatge molt proper a un lament ben tràgic, tant des del punt de vista subjectiu com des del punt de vista retòric.

Un lament que es desenvolupa en la obsessió d'una sola idea, amb un sol desig real: que mai no siguin separats. Així, l'efecte del tu i el jo, que són de la mateixa manera marques formals del llenguatge, demostra una complexitat superior en quant a l'expressió de la formalitat, en quant a la voluntat de concreció d'una expressió acurada i també d'una certa sofisticació, resolta amb elegància alhora. El paral·lelisme, d'alguna manera, troba la seva continuació en la resposta de Rodante al noi, clara en els seus sentiments, decidida tot desafiant el malvat enemic, però també plena de pors, com ell, respecte a la correspondència de tot el seu amor.

D'aquesta manera, amb un llenguatge estructurat, amb una certa sistematització de la pregunta i la resposta en els enamorats, retòricament i formalment compost per a donar l'èmfasi apropiat als mecanismes de la conversa a través de l'expressió més acurada d'un i altre, el diàleg a *Rodante i Dosiclés* ens acostava molt al lirisme dels monòlegs. És un lirisme una mica pesant, de to elevat. En aquests diàlegs, veiem la descripció dels intents dels personatges de posar i exposar els seus dubtes i els pensaments "en viu i en directe" entre els dos (com a la vida real!), però de manera que el desenvolupament i el resultat final d'aquests diàlegs ens dona poques sorpreses en definitiva, pel realisme i l'elaboració. Dit d'una altra manera, la sorpresa, en si, és la retòrica del llenguatge mateix. El to elevat de l'expressió.

la meva donzella i em dones en recompensa a una estranya?/(...) concedeix a Dosiclés un únic i sol favor: no separar-lo cruelment de Rodante" "però jo"- diu de sobte la jove-/ "(i que els déus escoltin per complert aquestes paraules)/o seré protegida per tu, en la meua puresa,/ o per l'espasa, però no per Gòbries./No obstant, sento per culpa teva una por terrible/ de que amb la filla de Mistil vagis a casar-te / i no pensis, ni una mica, en aquesta presonera." Noteu el subratllat i els usos dels termes "λόγος" i "χάρις", en el sentit de la paraula dita, d'una banda, i el present o la sort de la qual es parla.

Destaca en alguns moments, però, el realisme d'alguns detalls, o fins i tot del detall dels gestos que embolcallen la conversa, que esdevenen en aquest cas gairebé més importants que el llenguatge mateix.

“**Τοιοῦτον** εἶπεν ἡ Ῥοδάνθη **τὸν λόγον**
καὶ **τὸ πρόσωπον** τοῦ φίλου Δοσικλέος
ἐκ τῶν ῥεόντων ἐξεμόργνυ δακρύων,
ὡς χειρομάκτρῳ τῷ χιτῶνι χρωμένη,
καὶ βραδέως μὲν πλὴν ἔπεσχε τοῦ γόου.”⁴

I més endavant, quan Rodante i Dosiclés parlen sols de nit sobre el seu destí, havent deixat enrere els enganys de la terrible Miril·la, fins i tot una fina ironia arriba a ser ben expressada i podem copsar-la en els mots de Dosiclés; tot queda dit, entre ells, i ben dit, quan ella va recordant de quina manera va naufragar, fou separada d'ell, i es va poder salvar gràcies a una fusta que surava:

“Θεῶν λέγει πρόνοιαν, ὡς ἔσφζέ σε’
τεμῶν Δοσικλῆς τὴν διήγησιν λέγει,
ἕπερ κορυφῆς ἀφανῶς ἵπταμένη
καὶ τῷ ξύλῳ διδοῦσα χειραγωγίαν’.
- Μικρὸν προῆλθον’-εἶπεν ἡ κόρη πάλιν
ἕκαὶ πληθὺς εὐθὺς ἐμπόρων σώσασά με
ὦνιον ἀντέδοντο τῆς σωτηρίας
εἰς χρυσίνων μνῶν καὶ μόνην τριακάδα...’
- Κερδάλεον τὸ χρῆμα, σέμνη παρθένε’,
ἔφη Δοσικλῆς· ἕτύχησας τὴν πράσιν,

⁴ Op. cit. supr., III, v. 526-530, “Així va parlar Rodante, i del rostre de l'estimat Dosiclés/ eixugava les llàgrimes que lliscaven/ tot fent servir com a mocador la seva túnica/ i així, lentament va apaiïagar el seu plany”. La bellesa en tota l'expressió de sentiments, en aquest fragment, creiem que acompanyen molt bé al gest descrit de la conversa.

εἰ τρεῖς δέκα μνῶν ἐπρῶτω ζῶην ὄλην·
καὶ τις γένοιτ' ἄν ἀγοραστής βελτίων
τοῦ χρυσίῳ τὸν βίον ὠνησαμένου; ⁵

L'humor irònic de les respostes de Dosiclés no deixa de ser una contrapartida a la picada d'ullet de la mateixa Rodante. A continuació, no obstant, Rodante no pot ocultar el seus sentiments vertaders, i passant de la ironia al desconsol, esclata expressant intensament, en el que podria titllar-se, a raó també de l'especial lirisme, d'un autèntic monòleg o fins i tot d'un *threnos* ben tràgic (si el traguéssim fora del context de la conversa), tot el que de debò ha patit per ell al llarg de la llarga separació, mentre que Dosiclés es trobava a Xipre:

“Ὡς δ' ἐν βαθείαις νυξὶν ἐθρήνησά σε',
ἔφη Ῥοδάνθη πάλιν, ὥς ἔκλαυσα σε,
ὥς τῆς κεφαλῆς ἐσπάραξα τὴν κόμην,
ὥς τὸ πρόσωπον ἐξεδρύφθην πολλάκις,
ὥς τὰς παρειάς' (καὶ λεγούσης τῆς κόρης
κύψας Δοσικλῆς ἠσπάσατο τοὺς τόπους)
ἔμῶν ἐκοκκίνησα βαφαῖς αἱμάτων,
ὥς πικρόν, ὥς μέγιστον ὠλόλυξά σε,
λέγειν περιττόν· ἐν δὲ γινώσκοις μόνον,
ὥς δάκρυ τοῦμόν, ἢ πικρὰ θρηνηφῶδία,
τοῦ Κύπρον οἰκεῖν τὸν Δοσικλῆν αἰτία.' ”

⁵ Op. cit supr., IX, v. 156-168, “Diràs que la providència divina et va salvar’/ -diu Dosiclés interrompent la narració/-en saltar-te per sobre el cap sense que t’adonessis/ i en concedir-te com a guia la mà amb la fusta./ ‘Vaig avançar una mica’- digué la noia tot seguit- i de sobte una tropa de comerciants em va salvar, però enlloc de donar-me la salvació em varen vendre únicament per trenta mines d’or...’ -lucrativa empresa, noble donzella-, digué Dosiclés- ‘ has estat afortunada si has comprat la vida sencera per trenta mines; i quin millor comprador que el qui va obtenir la teva vida amb l’or?- ”. Noteu el subratllat i la càrrega de vocabulari relacionat amb el plany, les repeticions constants dels sentiments i el “crescendo”, com en una ària, en intensitat a través d’aquestes repeticions.

Οί μὲν (νέοι γὰρ καὶ πόθων ὑπηρέται)
τὴν νύκτα πᾶσαν ἐν λόγοις κατηνάλουν·
Μοῖραι δ' ἐπεκλώθοντο τῷ χρυσῷ λίνῳ
πλάνης τελευτὴν καὶ συναφὴν τῶν νέων.”⁶

En la combinació entre aquesta retòrica del llenguatge dels protagonistes, posats l'un al davant de l'altre per conversar, clarament, i el detall de la descripció del moment, amb tot els canvis de to i de color, per dir-ho així, en la conversa, rau l'originalitat dels diàlegs de *Rodante i Dosiclés*, que sembla que responen a un tractament personal de models antics, en la línia lírica dels monòlegs de cada personatge, però sense que haguem de pensar en cap moment en la idea de còpia.

És cert que *Rodante i Dosiclés* ha estat una obra criticada precisament per la “suposada” imitació de la novel·la hel·lenística; no obstant, en acostar-nos amb una anàlisi una mica acurada, podem constatar que es tracta d'una obra molt “bizantina”, això és, el tractament específic que l'autor concedeix a cada element i a la configuració de les escenes, també, com veiem, les de diàleg, és molt sofisticada, i no pot ser jutjada (només) sota el patró de la novel·la hel·lenística.

Aquest mateix tret retòric i classicitzant ens acosta a la idea d'un llenguatge “formal” però alhora simple, amb poc espai per a l'expressió passional, tot i que manté un to elevat i de vegades ampul·lós, ben bé com si es tractés d'escenes preparades *per a ser representades*. En aquest sentit, la formalitat d'aquests diàlegs és i resulta una mica misteriosa, impregnada potser de tants trets d'estil. Tanmateix, es tracta d'un llenguatge que potser gràcies a la marca de sofisticació, i també de vegades, de dificultat, ens avisa que el que estan expressant els

⁶ Op. cit. supr., IX, v. 169-183, “Com t'he plorat en plena nit/-diu encara Rodante-/ com t'he plorat!/ com m'estirava els cabells del cap/ com m'he esgarrapat el rostre una i una altra vegada/ com les galtes (i mentre ella parlava/ Dosiclés s'inclinava i besava aquelles parts del seu cos)/ es feien roges amb els tints de la meva sang./ Estaria de més dir-te amb quanta amargor,/ amb quanta pena cridava per tu! Sàpigues una sola cosa:/ el meu plany, el trist lament/ era causat sols pel fet que Dosiclés habitava Xipre.-/ Així (car eren joves i esclaus del desig) varen transcórrer tota la nit en conversa, mentre que les Moires teixien amb fil d'or la fi del seu camí errant i el seu encontre”.

personatges en aquell moment *és important*. Alhora, però, aquesta formalitat amaga en bona mesura molts dels trets caracterològics dels personatges, deixa poc espai, com dèiem, per a una expressió de la subjectivitat o de l'intimisme clar i obert dels sentiments, més enllà del rigor d'unes paraules ben expressades; ens allunya, per tant, del psicologisme, i ens apropa a unes formes d'expressió més literàries, de vegades artificials, o, en darrer terme, enterbolida la naturalitat de la conversa, podríem dir-ne que poc orals. Es tractaria d'uns diàlegs, doncs, que es podrien caracteritzar com de formalitat alta.

Un altre cas és allò que ens planteja Nicetes Eugenianós a *Drosil·la i Cariclés*. A propòsit dels diàlegs, sembla quelcom ben distint a Prodròm. En aquesta novel·la, els diàlegs ara són força abundants, tant els que es produeixen entre els protagonistes com els diàlegs entre antagonistes i altres personatges, tot i que es pot dir que el més important o principal, aquell entre els enamorats, no es desenvoluparà plenament (o no el veurem) fins al final de l'obra.

Cap a la meitat de *Drosil·la i Cariclés*, però, en ple desenvolupament del centre de la història, ens trobem amb un diàleg una mica especial, que cal destacar, tant per la forma de presentar-se com pel seu contingut ple de referents: es tracta d'una espècie de "mise en abyme", un dels moments probablement més interessants de la peça en el qual veiem reproduït un record, que finalment, no sembla ser més que un invent de Cariclés per poder fugir de la presó de Cràtil, Crisil·la i el seu fill Clínie. Cariclés es fa passar pel germà de Drosil·la i es troba conversant amb Clínie, que s'ha enamorat perdudament de la noia. Comença així, en resposta als anhels del seu amo, un relat que recorda un antic diàleg, un diàleg que al seu torn ens introdueix per primer cop la visió d'un jardí. Cariclés explica que també ell, igual que l'amo, fou conquerit fa temps per una jove que veié en mirar a través d'una finestra en els entorns d'un jardí:

“(…) Μόλις θυρίδων εἶδον ἐκκρεμωμένος
εἰς κῆπον ἀδρὸν ἐκ ῥόδων ἐξ ἀνθέων

τὴν πανταχοῦ μοι συμπαροῦσαν εἰς φρένας
 λεπτὴν δρόσον στάζουσαν ἐν τοῖς ὠκίμοις
 καὶ βάλασμα βρέχουσαν ἐκροῆ ῥόδων,
 λωτοὺς ὑακίνθους τε καὶ φύτῶν στίφη
 καὶ κρίνα λευκὰ καὶ κρόκους καὶ ναρκίσους
 καὶ πλεῖστον ἐσμὸν ἀνθέων ἡδυπνῶν.
 Ἐκεῖ κατεῖδον ἡμιγύμνους ὠλένας
 αἷς οὐδὲ χιῶν ἀντερίσειν ἰσχύει,
 ἐκεῖ κατεῖδον κρυσταλώδεις δακτύλους
 καὶ πρὸς τὸ λευκὸν ἀντερίζοντας γάλα.
 Ἰδὼν ἑάλων καλλονῆς ἀμετρία·
 μὴ γὰρ δρυὸς προῆλθον ἢ πετρῶν ἔφυν·
 ἀλοὺς προσεῖπον, μὴ κατασχεῖν ἰσχύων·⁷

El jardí, com veurem tot seguit, té un rol principal en moltes de les novel·les, i s'associa sovint al diàleg entre els dos protagonistes; en aquest cas, veiem com dóna pas al diàleg, i és alhora l'escenari on es troba la noia. No és només, per tant, l'espai del jardí on parlar, sinó també un entorn que expressa la mateixa bellesa que expressa la jove. Així, Cariclés, encara presoner, introdueix el record d'una conversa que ha de donar pas alhora a un retrobament real posterior (v. 330), en un prat, on trobarà Drosil·la adormida. Aquest diàleg dins el relat, a més, i a través de les imatges del jardí, comença a evocar tot un llenguatge altament eròtic que s'ha associat també a d'altres textos (Càntic dels Càntics, 4, 16; fins i tot, el

⁷ Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, IV, v. 230-245: "*mentre que m'estava a la finestra/ vaig veure en un jardí que vessava roses i flors/ totes elles presents en el meu ànim/ mentre vessava subtil rosada sobre l'alfàbrega/ i ruixava amb llàgrimes de roses bàlsams,/ lotus, jacints, cúmuls de plantes/ blancs lliris, safrans, narcisos/ i un tupid eixam de flors perfumades;/ allí, vaig veure uns braços seminus,/ amb els quals ni la neu pot rivalitzar;/ allí vaig contemplar dits de cristall/ que també competien amb el blanc de la llet./ En veure-la, vaig ser pres de la seva extraordinària bellesa:/ car no provinc del roure ni he nascut de la pedra;/ conquerit, m'hi vaig dirigir, sense poder retenir-me*".

model de l'èpode d'Arquíloc, fr. 196 a, 13) i que manté la tensió d'una escena que, en definitiva, no és més que imaginada en ser narrada per Cariclés:

“χαίροις, φυτουργῆ τῶν τοσούτων ἀνθέων·
τί καὶ δι' ἡμᾶς οὐκ ἀνοίγεις τὴν θύραν;”⁸

El primer pas és donar l'entrada a l'estimat: Cariclés, en relatar el seu record, primer saluda alegrement Drosil·la que, tot fent bon honor al seu propi nom (Drosil·la, probablement derivat del grec “δρόσος , ἦ”, “rosada”), es troba “regant de subtil rosada”, gairebé confosa entre l'esplendor de flors, el jardí tan bell. A continuació, Cariclés no pot deixar de lloar tota la bellesa que l'envolta tot recordant, a més a més, alguns mites en els quals la Natura és present, pels seus efectes i per la gran bellesa:

“Ἄρ' ἤλθες εἰς νοῦν τοῦ πάθους τοῦ Ναρκίσου,
ἀπορριφέντος ἐξ ἔρωτος εἰς φρέαρ;
Μνήμην τε παιδὸς Ἰακίνθου **λαμβάνεις**
καὶ τῶν ἐκείνου δυστυχῶν δισκευμάτων,
πῶς ἐξεκαρτέρησεν ἐκ **φθόνου φθόνον**
ἀπὸ Ζεφύρου τῆς ἐρωτοληψίας;
Ἔχεις τε πρὸς νοῦν Κύπριν αὐτὴν τὴν πάλαι
τὴν ἐξερυθρώσασαν ἐκ τῶν αἱμάτων
τῶν ἐκρύντων τοῦ ποδὸς τετρωμένου
ἐκ τῶν ἀκανθῶν τοῦ ῥόδου λευκὴν θέαν,
Ἀδώνιδος μαθοῦσαν ἄγριον φόνον
ἐξ Ἄρρεος πεσόντος ; Ὡ κακοῦ φθόνου
καὶ τοὺς ἐρωντας θανατοῦντος πολλάκις.

⁸ Op. cit. supr. Inici del diàleg “recordat” per Cariclés en estil directe, v. 246-247: “*Hola! Conreadora d'aquestes flors!! Per què, per a mi, no obres la porta?*”

Πληρης ὁ κήπος χαρμονῆς καὶ δακρῶν·

καλὴν μὲν ἀρχεῖ τὴν φυτουργὸν παρθένον,

ἔρωτικῶν γέμει δὲ δυστυχημάτων

σὺ δ' ἀγνόειν ἔοικας ἅ ξένα κλύεις.”⁹

Les històries que vol recordar i fer recordar, de manera molt subtil en relació a la presència de la noia entre la natura, remarquen i fan destacar també la qüestió de la gelosia, present en cada mite, en tant que pot arribar a provocar i enterbolir els sentits, com una autèntica “mise en abyme” narrativa: així, Cariclés, provoca un desdoblament de veus narratives amb el relat del seu propi diàleg i de les seves paraules, tot fent dels relats mítics un ressort per a l'expressió més apassionada, alhora que és aquesta l'expressió del record, talment com el relat “real” que li està fent a Clínie sobre la visió de la noia. Un joc literari molt precís i exquisit, que no queda sense la resposta, en el diàleg, de Drosil·la:

“Οὕτω μὲν αὐτὸς εἶπον αὐτῇ τῇ κόρη

ἢ δὲ πρὸς αὐτὰ θᾶπτον ἀνταπεκρίθη·

“ὡς ἡδυνάς μου τὴν πονοῦσαν καρδίαν.

Ἐπωδὸς εἶ πανοῦργος , ὡς ὄρω, τάλαν·

ἀθυμίαν τρέπεις γὰρ εἰς **εὐθυμίαν**.

Δείλαιε, πῶς φῆς ; Βαῖνε τῆς θύρας ἔσω·

Τὸ κηπίον θαύμαζε· τὴν κλίνην βλέπε

καὶ δεξιοῦ **με τοῖς διηγήμασί σου,**

πεῖρα διδαχθεῖς ὡς κακὸν πόθος μέγα.

⁹ Op. cit. supr., v. 248-264: “Que no et ve a la ment la passió de Narcís/ que per amor es va llençar al pou?/Et recordes del jove Jacint, i del seu desventurat disc/ com, per amor de Zèfir, la gelosia que neix de l'enveja? / Tens en ment també aquella antiga Cipris/ la qual, un temps, per la sang escolada del peu ferit per les espines va canviar en roig el blanc color de la rosa/ en saber de la mort cruel d'Adonis, caigut per la mà d'Ares? Oh! Maleïda gelosia/que sovint mata també els amants!! El jardí és ple de joia i de llàgrimes;/ es vanta de la bella jove que el cultivava, però és ple de desventures amoroses/ i tu sembles ignorar allò que d'extraordinari escoltes!”, Noteu el subratllat i el vocabulari lligat a l'àmbit del pensament, la ment i el record.

Ῥοδωνιάς τρύγησον ἐξ ἐμῆς ῥοδα·
ἀνακλίθητι· συγκατέρχομαι δέ σοι.
Φάγης δὲ τί, δείλαιε; Καρπὸς οὐκ ἔνι·
κἂν μῆλον οὐκ ὠριμον ἐν κηπιάῳ,
τὸ στέρονον ἡμῶν ἀντὶ μήλου προσδέχου·”¹⁰

Així, Drosil·la respon amorosa i corpresa per les paraules de Cariclés, li dóna permís per atansar-se i li demana que segueixi amb el seu relat al seu costat. Les imatges del jardí i de la poma, evidentment, ajuden a fer de la resposta de la noia una insinuant proposició, alhora que noia i jardí o Natura es presenten com un tot, identificant-se. La Natura és fèrtil i dóna els fruits que Cariclés alhora cerca en el jardí, per la bellesa dels quals ha quedat corprès també. D’aquesta manera, amb un diàleg fresc, ple d’espontaneïtat, on les paraules es fonen amb l’entorn, d’una manera ben diferent a Teodor Prodrom, els dos enamorats conversen atrapats alhora per la bellesa dels relats antics que vol veure’s reflectida en el seu present, i la bellesa de l’espai del jardí, aquí proper a la mateixa bellesa femenina.

El jardí, en aquest cas, es presenta com un espai *obert*, que es troba *a fora* i que es pot veure a través de les finestres; i en aquest cas, l’autor crea un ambient de bellesa esclatant, de flors i aromes, que s’identifiquen amb la bellesa de la jove estimada de Cariclés, sense ser un ambient massa realista ple d’objectes figuratius o estàtues, sinó només un espai de naturalesa on els amants poden trobar-se, versemblantment, fora de les estances d’una casa o Castell. La crítica en general ha considerat aquest tipus d’espais com a *simbòlics*, i també com a exemples

¹⁰ Op. cit. supr., IV, Resposta d’ella, “Així vaig parlar-li a la noial i ella de seguida va respondre! “Quina joia heu donat al meu cor afligit!! Sou un hàbil encantador, com veig, ai infeliç!!car fas de la tristesa alegria./ Com parles, poruc? Entra, a dins de la porta./ Admira el jardí. Mira el jaç,/ i acull-me amb els teus relats/ que ben après és per l’experiència que un gran mal és el desig./Del meu roser arrenca una rosa./ Estira’t, que jo vindré amb tu./ Què has de menjar, poruc? Aquí no hi ha fruits./ Però si no hi ha una sola poma al jardí/ pren el meu pit en comptes de la poma! ”, v. 265-278; final fins v. 290. Noteu el subratllat i els antònims, així com la metonímia que genera tota una imatge metafòrica a través de la rosa i la poma, els fruits del jardí.

“estètics” d’allò que a Bizanci podia ser entès com a bellesa. Certament, la descripció i identificació de la protagonista amb la natura és evident en les imatges visuals d’aquest espai, però probablement aquest no sigui res més que un recurs literari, molt habitual, certament, entre els autors bizantins, per tal de destacar-ne la bellesa i fer de la situació narrativa un moment ple d’emocions, totes les que es poden transmetre en aquest ambient. Potser és massa agosarat considerar el jardí com a símbol de l’amor o de l’aventura amorosa dels protagonistes en les novel·les bizantines, però sí que resulta un espai en el qual els seus autors s’han fixat molt alhora de fer “parlar” d’amor, o sobre la bellesa, els protagonistes de l’aventura fictícia, cosa que, d’una banda, sí que pot indicar una certa relació amb la realitat bizantina, això és, amb el que els bizantins i la seva societat tenia cura de salvaguardar en els seus espais oberts; d’altra banda, el fet “simbòlic” pot respondre, no obstant, també a una certa tendència o moda literària entre autors, cosa que ens pot fer pensar en la recurrència a un “tòpic” clàssic, de llarga tradició, de tal manera que jardí, dona i amor queden units per sempre, bellament i positiva, també en la tradició bizantina. El rol estètic esdevé així rol literari en les diegesis, sense passar ni fer passar pel “simbolisme” l’espai concret del jardí.

Fins aquí hem vist dos exemples de diàlegs ben diferents; com a formes del *logos*, no obstant, veiem que influeixen d’una manera molt semblant en la trama narrativa, tant en *Rodante i Dosiclés* com en *Drosil·la i Cariclés*. En els dos casos *el diàleg entre els enamorats* representa una escena “fixa”, un moment d’absolut protagonisme de la parella en un context que pot copsar-se com un espai de “pausa” en l’acció, talment com en la vida mateixa suposa la reflexió de qualsevol conversa; ara bé, hem pogut analitzar que el grau de *formalitat* del llenguatge en un cas i en un altre són molt diferents, fet que deriva en la concreció d’un estil narratiu, ben diferent, també, en una novel·la i en l’altra.

Pel que fa a l’expressió o a com s’expressa amor, veiem que en un cas el lirisme traspua per damunt de tot: de nit, *Rodante i Dosiclés* parlen de la seva

aventura recordant els moments de perill i separació, s'escolten sense deixar, però, de relatar totes les seves sensacions d'una manera elegant i ben perfilada, i així, el to del diàleg, elevat, una mica ampul·lós, fa que el conflicte dels propis protagonistes i de la novel·la mateixa reaparegui, d'alguna manera, en les seves veus, en la seva manera d'expressar els dubtes i també les pors per la fragilitat del seu amor. En canvi, en la novel·la de Nicetes Eugenianós, l'expressió de l'amor es confon amb el moment mateix, amb l'espai del jardí com a *locus amoenus* on tot va bé, on tot és vida i bellesa, i l'estil fresc de les paraules d'amor dites pels seus protagonistes, fa del diàleg un *logos* directe amb el poder d'influir en la trama narrativa (Cariclés efectivament acaba per sortir de la presó un cop relatat el record del seu diàleg) i alhora formar part d'un tot bell, d'una escena que es completa, literàriament, en unir l'espontaneïtat i la frescor amb el significat "transcendent" de cada mot que expressa una referència al passat mític grec.

En els versos del diàleg de Nicetes Eugenianós també es fa palesa la tendència a jugar amb la fonètica i la sonoritat de certs mots clau, sinònims i antònims (*ἀθυμίαν / εὐθυμίαν*) i amb imatges de metonímia o sinècdoque (*Ποδωνιάς / ῥόδα*) que aporten molta vitalitat estil·lística; aquesta gràcia i frescor d'estil es combina amb la insistència en *el relat mateix com a via per al diàleg* ("καὶ δεξιῶ με τοῖς διηγήμασί σου") amb l'altre que suggereix aquesta certa "transcendència" cap a la bellesa mateixa del fet literari i de l'art, i que fins i tot pot arribar a recordar, en certa mesura, el significat poètic de la narració de *Dafnis i Cloe*. La formalitat del llenguatge, en aquest cas, allunyada de la retòrica sentimental que observàvem en el diàleg de Prodróm, ens aporta una visió més somrient de l'aventura amorosa i ens presenta a una parella l'amor dels quals té molt a veure amb el moment i amb l'acció, alhora també amb tot el seu recorregut, ple de subtileses, fins arribar al seu moment present.

De la mateixa manera, el diàleg final dels enamorats Drosil·la i Cariclés (VIII, 1-182), que també transcorre en el jardí, com si d'una continuació d'aquest primer diàleg més breu es tractés, és un moment especialment solemne de la peça,

i un diàleg que, per la seva importància i pels seus elements, caldrà que comentem en el capítol següent.

A *Hismine i Hismínies* trobem un tractament similar del diàleg d'amor en algunes escenes. Tot i que en aquest cas es tracti d'una novel·la en prosa, cal observar el fet que els moments de diàleg són molt variats, tot destacant el que s'estableix en secret o també el diàleg amb el propi Eros.

En concret, però, pel que fa al *diàleg d'amor*, són destacables algunes escenes a l'inici del llibre VII, quan *Hismine i Hismínies* es troben preparant la fuga en la nau, i parlen llargament sobre el que els succeeix i sobre els efectes d'Eros; tot seguit les paraules que es diuen en ple naufragi, en plena aventura, en el moment del màxim perill i de la separació, configuren i creen diàlegs llargs però molt productius pel que fa a la seva imatgeria, molt intensa i colpidora, així com pel que fa a l'expressió més sincera dels sentiments dels protagonistes que, en aquesta ocasió, recorden molt, estructuralment, a l'escena del naufragi de *Rodante i Dosiclés* on les paraules de cada enamorat es corresponen l'una amb l'altra, alhora que desenvolupen un monòleg trist en ser separats pel mar.

Vet aquí el fragment central del moment del naufragi d'*Hismine i Hismínies*:

Hismínies: “(...) Ἐγὼ δὲ πρὸς αὐτὴν “Ἵσμίνη παρθένε (ταύτην γὰρ σοι τὴν κλῆσιν τὸ δαιμόνιον ἐχαρίσατο), εἰς κενὸν ἡμῖν καὶ φυγὴ καὶ τᾶλλ, ὅποσα μάτην ἐμελετήσαμεν· ἐμὲ δ' ὄντως Ἔρωσ καταέπαιζε, καὶ τοὺς ὄνειρους, οὓς μοι κατέπλαττεν, ὄντως ὄνειρους ὀρῶ καὶ ὕπνους σαφεῖς· ὅλους γὰρ κρατῆρας πυρός, οὓς εἰς αὐτὴν μοι μέσσην καρδίαν ἐξέκαυσε, κῦμα θαλάσσης κατασβέσαι φιλονεικεῖ. Ἄλλὰ κἂν ὅλας θαλάσσας ἐρεύξωμαι, οὐ κατασβέσω τὴν φλόγα, ἣν περὶ τὴν ἐμὴν ταύτην ψυχὴν Ἔρωσ ἐξ ὕλης. Ἵσμίνη ταύτης ἀνέφλεξε. Καὶ συμπλακήσομαί σοι παρθένε, καὶ τοῖς κύμασι συστεφανωθήσομαι, ὑγρὰν σοι παστάδα πηξάμενος. Ἴσως καὶ Ποσειδῶν ἐλεήσει τὴν συμπλοκὴν. Ὄντως ναῦς αὕτη νεκροπομπὸς εἰς Ἄιδου

μετάγουσα, ὄντως παστὰς Ἀφροδίτης καὶ Περσεφόνης νυμφών, ὄντως μυθευομένη Σειρήν.”

Hismine: “(...) Καὶ πρὸς με φησιν· Ἴδού μοι τὰ τῶν συνθήκων πέρας δέχεται· σὺν σοί θανοῦμαι, τοῦτο μοι παραμύθιον· οὔτω μοι καὶ τὸ ζῆν ποθῆτὸν καὶ τὸ θανεῖν οὐκ ἀνέραστον.”¹¹

Les sensacions que creen les imatges de la lluita entre el mar i el foc, el foc amorós, són molt suggerents i aporten al diàleg molta força, una força provocadora que ens submergeix plenament en l’escena present i en els moments d’angoixa dels seus protagonistes. Es tracta d’un estil molt poètic, de contrastos, que alhora fa paral·leles les veus dels dos enamorats tot acostant-les a aquell monòleg dialògic que observàvem també en altres novel·les. L’escena del naufragi es repeteix com a *Rodante i Dosiclés*, però també es repeteix de manera molt semblant el tipus de presentació del *logos* dels enamorats, en una ocasió de perill.

De la mateixa manera, en les novel·les paleòlogues aquesta ocasió de perill generava tot un acostament real entre els protagonistes i la seva paraula, com vèiem en les escenes de *Cal·límac i Crisórroe* havent vençut el perill del drac; es tracta d’una situació que es repeteix, que esdevé motiu, si es vol, en la ficció, que condueix la representació de la paraula en relació amb els personatges.

En aquest sentit, gràcies a aquest tipus d’escenes, podem sostenir la unitat que conformen aquests textos, i la relació que s’estableix entre les formes del *logos*

¹¹ Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, VII, 10-11: “I jo a ella: verge Hismine - car la divinitat t’ha concedit aquest nom - vana és la nostra fuga i tota la resta que debades havíem disposat; he estat la riota d’Eros, i les visions que m’ha enviat veig que són realment somnis i clares imatges del somni; car les onades del mar lluiten per apagar tots els cràters de foc que Eros m’ha encès en aquest cor meu. Però, encara que vomiti totes les onades del mar, no apagaré la flama que Eros ha encès en la meua ànima amb Hismine. I t’abraçaré a tu, oh verge, i seré coronat per les ones, després d’haver plantat per a tu un tàlem humit. Potser Posidó tindrà pietat d’aquesta abraçada. Realment aquesta nau és una portadora de cadàvers cap a l’Hades, realment és el tàlem d’Afrodita i la cambra nupcial de Persèfone, realment és la Sirena cantada en el mite. (...) I ella a mi: Vet aquí que s’acompleixen els nostres pactes; amb tu moriré, aquest és el meu consol; així per a mi era desitjable el viure, però no serà desagradable el morir.”

en tota la seva complexitat lingüística (polimorfisme del llenguatge) i la naturalesa estructural de base d'aquesta ficció.

D'altra banda, i a diferència de les novel·les comenes, les novel·les d'època paleòloga semblen presentar un tipus de *diàleg d'amor* amb elements afegits, és a dir, sempre amb algun detall integrat en el conjunt del diàleg que d'alguna manera sembla justificar-lo, cosa que no passa en els diàlegs d'amor de les novel·les comenes, que semblen sorgir de manera ben espontània.

A *Cal·límac i Crisórroe* hi trobem el malvat drac; també hi ha en algun moment moltes roses; l'anell màgic és el regal que és present a *Flòrios i Platziaflora*; tots són detalls que no veiem a les novel·les més antigues, i per això, probablement es tracti d'una influència de tradició occidental. En "afegir-se" aquests detalls, d'alguna manera, a la complexitat de la representació de la paraula en aquestes novel·les, acaben per crear un tot original i integrat de tal manera que es pot dir que es produeix una certa evolució "estètica" i, naturalment, literària.

Pel que fa al diàleg d'amor, cal resseguir alguns exemples en les novel·les del segon període: començant amb l'exemple de *Beltandre i Crisança*, és curiós observar que en aquest cas el diàleg d'amor entre els dos enamorats en si no existeix, ja que l'enamorament, de fet, es produeix per mitjà del concurs de bellesa en el qual Beltandre, per ordre d'Eros (v. 525-530), ha de jutjar la més bella d'entre un bon aplec de quaranta noies.

És cert i destacable el fet que el protagonista dialoga amb totes i cadascuna d'elles, tot valorant-ne les seves qualitats; així, arriba fins a jutjar les tres darreres i les valora començant des de la tercera fins a la primera, de manera que es va establint un diàleg complex i bastant sofisticat, molt interessant també per la gran quantitat de matisos que introdueix diferents al diàleg d'amor més tradicional, que hem vist, i especialment destacat pels detalls i elements com, per exemple, la introducció de la verga que Beltandre ha de donar a la més bella de totes les concursants.

El concurs de bellesa és, per tant, al nostre parer i d'aquesta manera, *un diàleg d'amor* que pot considerar-se com a propi de l'estil de les novel·les d'època paleòloga, i en aquest sentit, per tant, ple d'elements de tradició occidental, com la verga, que el fan diferent, d'entrada, dels diàlegs de Prodrom o Eugenianós.

Revisem aquest moment de la novel·la i veiem com Beltandre va fent la seva valoració:

“Ἰδὼν ταῦτα ὁ βέλθανδρος ἔφησε πρὸς ἐκείνα ·
---Ἴδου συγκρίνων ὤρισεν ἔμοι ὁ μέγας Ἔρων
καὶ τὸ λοιπὸν, ἀρχόντισσες, ἔρχεσθε νὰ σας κρίνω.
Ἐχωρίσθε μία ἐξ αὐτῶν καὶ λέγει πρὸς ἐκεῖνον·
--- Αὐθέντα, νὰ συγχωρεθῆς, μὴ μὲ παραδικήσης.
Εἶπε δ' αὐτὴν ὁ Βέλθανδρος ὅτι –μα τὴν ἀλήθειαν,
ἀλλότρια, ξένη τοῦ βεργίου σὲ κρίνω, ᾧ κυρά μου,
διὰ τὸ πυρρὸν καὶ τὸ θολὸν τὸ ἔχουν οἱ ὀφθαλμοὶ σου.”¹²

Beltandre es va fixant en cadascuna de les noies i en va detallant, en una mena de judici estètic formal, la part del seu cos que menys li agrada. Per mitjà d'aquest judici, en sortirà escollida l'heroïna, Crisança, la vencedora del concurs de bellesa:

“καὶ λέγει τὴν---τὰ χεῖλη σου τὰ περισσά σου, κόρη,
μεγάλα ναι ἀσχημόκοτα, μεγάλα σ' ἀσχημίσουν.”¹³

¹² Cfr. *Beltandre i Crisança*, v.551-558: “*Quan les va veure Beltandre, els digué:-“Heus aquí que m'ha ordenat el gran Eros de jutjar-vos/aiixí doncs, senyores meves, acosteu-vos perquè us jutgi/ Es va avançar una d'elles i li diu, doncs, a Beltandre/“Senyor, sigueu benvolent, no me'n féssiu pas un tort./Prô Beltandre li digué:-“ Heus aquí que en veritat/a vos, senyora, us jutjo estranya, lluny de la verga/pel roig ardent i pel tèrbol que tenen els vostres ulls”.*

¹³ Op. cit. supr. , v. 562-563: “*i li diu:- “Els teus llavis, jove, són en excés grossos/de contorn poc definit, en gran mesura et fan lletja”.*

Com ha fet notar la crítica (Egea¹⁴), crítica que en general s'ha interessat especialment en aquest concurs des de vessants, però, diferents (són destacables els treballs clàssics sobre el tema de Herbert Hunger (1965), Elisabeth Jeffreys (1978), Carolina Cupane (1978) i Linda Garland (1989)), aquest judici pot partir de dos models essencialment, un de literari i un altre que el lliga de més a prop amb la realitat: es tracta d'un possible record dels antics certàmens de bellesa amb Paris com a jutge, i alhora és possible el model del costum bizantí de la presentació de joves nobles relacionada amb l'elecció de l'esposa de l'emperador.

“Κ'ή τρίτη περιπάτησεν ἀσύντακτα καθόλου,
καὶ προσκυνεῖ τὸν δικαστὴν καὶ ὁ κριτὴς τὴν λέγει·
--Ἐένην σὲ κρίνω τοῦ βεργίου, οὐκ εἶσαι κληρονομός·
ἡ φύσις μέλαινα χροιά, νομίζω, ἔποικέν σοι,
ἀλλὰ ψυχρόν σὺ σόφισμα κατάπλασες, ἡ κόρη.”¹⁵

“(…)Καὶ ἡ τέταρτη φθάνοντα, κάκεινος ταύτην λέγει·
---Ἡ τὰς ὀφρῦς σου ἔμμιξις ἂν ἔλλειπεν, ὡς βλέπω,
ἐδέσποζες τὸ τὸ βέργιν, γίνωσκε, ἀπὲ τῶρα.”¹⁶

I així les va valorant, fins arribar a les tres darreres:

“καὶ λέγει τὰς ὁ βέλθανδρος αὐτὰς τὰς τρεῖς ὥραϊας·
---Δεῦτε κ'οὶ τρεῖς, δεῦτε ὁμοῦ, ἔλθατε νὰ σας κρίνω.
Ἦλθασιν, ἴσταντο κ'οὶ τρεῖς κατενώπιον τούτου·

¹⁴ Egea (1998: 27) “Estudio Preliminar” a *Historia extraordinaria de Beltandro y Crisanza*.

¹⁵ Op. cit sup., v. 567-571: “I la tercera avançà amb pas tot desordenat, li de genolls davant d'ell, davant el jutge que diu: /-“Jo, poc digna de la verga et jutjo, no et pertoca; natura et va fer, segons em sembla, de pell morena/però amb un caràcter fred, noieta, et va formar””.

¹⁶ Op. cit sup., v. 572-574: “I quan va arribar la quarta, a ella també digué: /-“Si es pogués deixar de banda la unió d'aquestes celles/com veig, guanyaries tu la verga, ho saps des d'ara.”

ᾠρισε, λέγε πρὸς αὐτάς·---Ἔχω τοῦ να σὰς κρῖνω
πολλὰ ἔκριβά, πολλὰ ψιλὰ, να μή ἔχω καταδίκη
καὶ πέσω κ' εἰς κατάκρισιν τῆς ἐρωτοκρισίας¹⁷

És interessant observar el fet que Beltandre anomena el concurs de bellesa precisament amb la designació de “judici d’amor” (ἐρωτοκρισίας): Eros és qui el guia i qui li ha donat la possibilitat de ser jutge en aquest procés i en el diàleg amb les noies, i les seves valoracions acompliran la funció d’assenyalar la més bella (que en aquest cas, serà la més perfecta de totes!). Finalment, l’escena del concurs de bellesa acabarà amb la lloança de Beltandre, davant del gran Eros, de la guanyadora, Crisança (v. 677-719). Eros, però, desapareixerà de sobte, i a continuació, els pensaments de Beltandre, tot sol, acabaran per completar tota l’escena.

Aquest diàleg d’amor, per tant, conté elements valoratius que no tenen d’altres diàlegs, fet que, si ve justificat pel costum bizantí en el procés d’elecció de l’emperadriu, ens duu a pensar en la gran importància que en la societat bizantina es podia donar a l’intercanvi dialogat entre pretendents, i fins a com podien valorar aspectes físics de la dona considerada com a ideal per accedir al tron. D’altra banda, però, el relat del judici estètic és un element que funciona literàriament amb força gràcia, i pel rol que té, en la línia del tipus d’“afegits” de les novel·les paleòlogues, o en aquest estil. Probablement, més que trobar-nos amb un element que demostrï la més o menys originalitat grega o occidental del seu ús, ens trobem amb un quadre típicament “bizantí”, en el qual es fa difícil separar o distingir el més pròpiament real (o grec) del més pròpiament literari (o occidental).

¹⁷ Op. cit. supr., v. 602-608: “I aleshores els va dir, Beltandre, a les tres belles:-“Au, vinga, les tres, au vinga, juntes, veniu perquè us jutgi.”/Hi van,i les tres es posen justament al seu davant;/i els dona l’ordre, els diu:-“ Molta cura haig de tenir/per jutjar-vos, molta atenció, per no donar una sentència errònia/i caure així en el retret d’aquest judici d’amor. ” Noteu el subratllat i també la contraposició dels darrers termes compostos de “κρίσις”.

En els següents diàlegs d'amor en la resta de novel·les d'època paleòloga, seguim trobant alguns detalls que cal remarcar.

A *Cal·límac i Crisórrhoe*, deixant de banda l'escena que esmentàvem després de la mort del drac, el diàleg d'amor es desenvolupa fonamentalment en les converses al jardí en la segona part de l'obra. Ara bé, destaquen alguns moments previs, en els quals s'expressa el sentiment de l'amor (v.1262-1269, v. 1275-1278) i l'escena en la qual, tornant a donar relleu a certs elements, Cal·límac dona roses a la noia (v. 1910-1923). D'altra banda, a *Imberi i Margarona* destaca un diàleg en la intimitat (v. 483-504), però al llarg de la novel·la no tornem a trobar cap altre ocasió semblant. De la mateixa manera, a *Flòrios i Platziaflora*, en el moment de diàleg d'amor més destacable, el diàleg abans de separar-se un i altre (v. 269-286), veiem com Platziaflora li dona un anell màgic, el rol del qual esdevindrà important en la trama narrativa en representar i ser, d'alguna manera, símbol dels dos protagonistes i del seu estat. Veiem un fragment d'aquest moment:

“Κατὰ τὴν ἀποχώρησιν τῶν ἀμφοτέρων παίδων
ἀλλήλως ἐθρηνήσασιν, συχνῶς ἐπεριλάβαν
καὶ ὁ εἰς τὸν ἄλλον ἄφηκε στενάγματα καὶ πόνους
καὶ θλίψιν νὰ διχοτομῇ τὴν καθενὸς καρδίαν·
πλὴν **δακτυλίδι ἐρωτικόν** ἢ κόρη τὸν ἔδωκεν.
ἐκείνο τὸ ἐκονόμησεν **ἡ τέχνη τῶν ἐρώτων**
καὶ ἡ χάρις τὸ ἐκόσμησεν κ' ἐποίησεν τοιοῦτον
πῶς νὰ δείχνῃ **ἐνέργειαν ἐρωτοποθοῦντα** .
Τὰ λόγια του τὰ ἔλεγεν ἄκουσον νὰ τὰ μάθῃς:
“**Ἐπαρ' τὸ δακτυλίδι μου** καὶ βάστα το μ' ἐσένα.
Ζάφειρος ἐν' ὁ λίθος του, εὐγενικόν ὑπάρχει,
ἔμορφον ἐνι, ἐξαίρετον, ἔχε το ἀντὶ ἐμένα
κα' ἐάν τι εἰς ἐμὲ συμβῆ, ἐνάντιον νὰ γένη.
αὐτὸ τὸ δακτυλίδι μου νὰ θλίβεται δι' ἐμένα,

ὁ λίθος νὰ θαμπώνεται, νὰ χάνεται ἢ θεωριά του
καὶ ἀπ' αὐτο νὰ ἔχῃς εἶδησιν ὅτι ἐγὼ θλίβοῦμαι".
Ἀκούσας ταῦτα ὁ Φλώριος παίρνει τὸ δακτυλίδιν,
βάνει το **στο δακτύλι του** διὰ παρηγοριάν του. ¹⁸

Ara bé, la qüestió del diàleg com a una forma del *logos* especialment representativa d'una narració cal que la centrem en el desenvolupament que s'observa a una novel·la en concret, la novel·la de *Libistre i Rodamne*.

En aquest cas, però, tot té un altre to en tant que, en aquesta novel·la, principalment, no destaca el diàleg d'amor ni les converses entre els dos protagonistes enamorats, sinó que tot parteix d'una estructura de relats basada en el diàleg entre dos amics, Libistre i Clitobont, i la macroestructura de relat de Clitobont a la seva estimada Mirtani.

Un i altre amic es troben i relaten les seves respectives històries d'amor: la primera part de l'obra l'ocupa el relat de Libistre; mentre que la segona part de l'obra tracta la història de l'amic Clitobont i, en acabar-la, es desenvolupa la recerca conjunta dels dos amics de les seves dues estimades, Rodamne i Mirtani. D'alguna manera, amor és posat en primer pla pels dos narradors intradiegetics, que alhora formen part de la història que relaten. Un relat que en definitiva és *sobre amor*, i que el desenvolupen dos amics.

Com vèiem que també succeïa en alguna de les novel·les comnenes, es tracta d'una altra manera d'enfocar la història principal, tot donant protagonisme, al relat en si i a l'ocasió d'aquest relat, una situació espai-temporal que ubica

¹⁸ Cfr. *Flòrios i Platsiaflora*, v. 269-286, "A l'hora de despedir-se els dos joves lesclataren en laments, es donaren una llarga abraçada/i l'un i l'altre deixaren sospirs, dolor,/i una aflicció que trencava el cor de cadascú./Però la noia li va donar un anell amorós/aquell que havia forjat l'art dels amors/i la gràcia l'havia ornat i de tal manera l'havia fet/ que manifestava el seu poder als enamorats./Escolta i assabenta't de les paraules que li deia:"*Agafa el meu anell i porta'l amb tu./La seva pedra és un zafir, una pedra preciosa/és bell, meravellós, tingues-lo en el meu lloc;/ si alguna cosa em passés, que em trobés en alguna trifulga/aquest anell meu s'afligirà per mi./ La seva pedra s'obscurix, perd la seva vistositat/ i per mitjà d'ell sabràs que jo m'afligeixo."/ Després d'escoltar això Flòrios agafa l'anell/ se'l posa al dit per al seu consol". Noteu el subratllat i la repetició intensiva plena d'efecte.*

ahora personatges i també fets del relat. Ja observàvem especialment a *Hismine i Hismínies* que els relats entre Hismínies i Cratístenes a l'inici de l'aventura se situen a la presó on s'inicien les converses entre els dos amics. L'inici del relat, per tant, ja és un diàleg. I en aquest sentit, el diàleg, com a forma del *logos*, suposa una narració en la qual els protagonistes són narradors al mateix temps, però no ho són els enamorats.

Alhora, quan parlen els amics *sobre amor* i els dos protagonistes ja no són la parella principal, tot té, naturalment, un altre to, la formalitat és una altra i el llenguatge en general és distint ja que, principalment, es refereix als pensaments de cadascun dels dos amics (que esdevenen consells) més que no pas al lirisme de la passió de la conversa entre els qui s'estimen. És com si el propi diàleg esdevingués *relat*. *Relat sobre amor*, com dèiem.

En aquest sentit, en tant que el diàleg pren una funció essencialment narrativa, la temàtica potser no es veu tan clara com s'expressa en les converses amoroses, però, en contrapartida, el diàleg aporta una tal força estructural a l'obra, en ser l'expressió mateixa del relat, que dóna així tota una altra entitat literària excepcional, enormement ben definida, a l'obra.

Des d'aquest punt de vista, pensant en el diàleg com a forma del *logos*, veiem com la novel·la paleòloga *Libistre i Rodamne* té força més semblances i recull més elements de la novel·la comnena del que creiem; així, creiem que es basa en la tècnica incipient (de conversa, si es vol) que comença a posar en marxa Eustaci Macrembolites en la seva prosa, però que l'autor de *Libistre i Rodamne* eleva a extraordinària sofisticació narrativa en la seva novel·la en vers. Aportem un fragment del text, el moment en el qual, a la meitat de l'obra, l'amic Clitobont comença el relat de la seva pròpia història a Libistre:

“Καὶ ὡς εἶδα ὅτι μετὰ ὄρκους μὲ βιάζει **να τὸν εἰπῶ**
εἶτι κακὸν καὶ ἄν ἔπαθα καὶ ἐγὼ εἰς τὸν κόσμον τοῦτον
καὶ **να τὸν ἀφηγήσωμαι** καὶ ἐγὼ τοῦ πικρασμοῦ μου,

ἐρξάμην ἀπὸ πόνου μου τοιαῦτα νὰ τὸν λέγω;
“Ἦτον καλὸν νὰ μὴ ὤμοσα μ’ ἐσὲν νὰ ἀποθάνω,
νὰ μηδὲ εἰς ὄρκου δέσιμον ἐδέθην μετ’ ἐσένα,
νὰ μηδὲ ἐκατεχείρωσε τὸν πόθον σου ἡ ψυχὴ μου,
τὰ θεμέλια τῆς καρδίας μου ἀπέσω ἐσέναν ἔχουν.
Ἐπεὶ δὲ εἰς τοῦτον μὲ ἔφερεν ὁ χρόνος νὰ μὲ ἐμπλέξῃ,
ἄκουσε, ξένε, τί εἰμί καὶ χώρα ἀπὸ ποίας
καὶ τὸ διατί περιπατῶ καὶ κοσμοαναγυρεύω.”¹⁹

Es tracta d'un fragment que des del punt de vista narratiu presenta certes marques d'oralitat molt interessants de destacar; al mateix temps, es tracta d'un moment en la novel·la molt important a raó dels canvis de veus narratives, un intercanvi que s'expressa ben bé amb l'absoluta solemnitat d'un pacte entre els dos narradors amics, un intercanvi que és gairebé fruit d'un jurament, i que, potser picant-nos l'ullet, l'autor ha volgut destacar o incloure com a imatge a la manera d'una anella que uneix les dues parts principals d'aquesta elaborada novel·la.

A més a més, els usos de marques d'oralitat ajuden a entendre i a copsar la importància narrativa d'aquest moment, i la “metanarrativa” que les imatges del llenguatge generen en aquesta novel·la suposen originalitat creativa i ens diuen molt de la voluntat poètica del seu autor.

¹⁹ Cfr. *Libistre i Rodamne*, v. 2743-2753: “I en veure que, per mitjà de jurament, ell em forçava a parlar-li/ a explicar-li allò que de terrible havia hagut de patir en aquest món/ em vaig disposar a contar-li de la meua aflicció/ i amb aquestes paraules vaig començar: / “Hauria fet millor de no haver pas jurat de morir amb tu/ de no haver-me lligat amb tu per jurament/ de no haver pas obert el meu cor al relat de la passió/car els pilars del meu cor els has fet ben teus./ Però, com que el temps m’ha destinat a compartir el relat d’aquesta història, escolta, estranger, qui sóc, de quin país vinc i perquè erro i vagarejo pel món.””. Noteu especialment el subratllat, el vocabulari relatiu al fet de narrar i de dir oralment, així com el d’escoltar dirigit de Clitobont a Libistre, i al seu torn, a un públic versemblant.

2.4. Parlem al jardí.

El rol del jardí en la novel·la bizantina ha estat objecte de múltiples observacions per part de la crítica dedicada al gènere, atesa l'evident i variada presència de les descripcions o *èkfraseis* d'aquest espai en la major part dels relats, i en moments de la trama de força importància argumental.

Especialment destacable ens sembla el treball de Littlewood (1979), en tant que comença a suggerir de manera força clara i contundent com aquestes *èkfraseis* són part integral de les novel·les, i així, tracta de demostrar-ne el seu rol, no obstant, des del punt de vista "psicològic", qüestió que ens sembla potser una mica més subjectiva i que pot arribar, potser, a posar-se en dubte.

*"Such elements (ekfraseis) have always been used by poets, in both prose and verse, either unconsciously as background to their subject matter or consciously as symbols"*²⁰

Evidentment, el fet de justificar antropològicament l'autèntica complexitat que en la ficció suposen i presenten aquest tipus de descripcions no va més enllà d'una intuïció. En l'apèndix, però, que inclou aquest treball, es reuneixen de manera cronològica, tot començant per les novel·les hel·lenístiques que inclouen descripcions de jardins (la d'Aquil·les Taci, *Lèucipe i Clitofont*, i la de Longus, *Dafnis i Cloe*), alguns passatges destacables en aquest sentit, tasca que al nostre parer no acaba però de desenterbolir del tot el maremàgnum que suposa la presència, en tantíssimes novel·les, de l'espai del jardí. Sabem, però, i els testimonis així semblen mostrar-ho, que tals descripcions de jardins havien esdevingut descripcions gairebé "de manual" en època hel·lenística.

El nostre punt de vista, però, lluny de ser psicologitzant, vol intentar demostrar la relació entre la forma del *logos* del diàleg i el jardí, que hem començat a veure en els capítols precedents, i especialment amb l'exemple de *Drosil·la i Cariclés*.

²⁰ Littlewood, A.R. (1979: 97) "Romantic Paradises: The role of the Garden in the Byzantine Romance", *BMGS*, 5.

Reprenent aquesta novel·la, no podem oblidar el diàleg potser més important de tota la història, en el qual els enamorats expressen finalment tot el seu amor (VIII, 1-182). Veiem alguns fragments d'aquesta escena i observem en quina mesura es veu retratat el jardí:

“Ὁ γοῦν Χαρικλῆς χειρὰ δούς τῇ παρθένῳ
εὐθύς μετ’ αὐτῆ ἦλθεν εἰς τὸ κηπίον
ἐγγύθεν ὄν προβάς δὲ μικρὸν ἱστορεῖ
τὰ δένδρα, τὴν ὀπώραν, ἄνθη ποικίλα,
καλόν τι χρῆμα τοῦ ὀρῶντα ἡδύνον.
Καὶ δὴ συνιζήσαντες ὑπὸ μυρρίνην
συνῆλθον ἄμφω πρὸς λόγου κοινωνίαν.
Καὶ ‘τί, φίλον μέλημα’ Χαρικλῆς ἔφη,
’ὄν εἶπε Καλλίδημον ἢ γραῦς ἐν πότη;”²¹

L’escena comença, doncs, donant un gran relleu als elements de l’espai en el qual els dos enamorats van prenent posicions. Es van destacant un a un els elements de la natura, que ens introdueixen en un ambient bell i plaent (καλόν - ἡδυνόν). Ens situem en un espai obert, en el qual pot sorgir plenament la conversa, en el qual els límits són només la bellesa que la natura imposa, i la llibertat del diàleg pot desenvolupar una trobada amorosa.

Així doncs, a continuació de les paraules de la noia, que li expliquen que ella no l’ha traït mai, Cariclés diu aquestes paraules:

“ὄρᾱς, ᾽ λέγων ‘τὰ δένδρα’ - δείξας δακτύλῳ -

²¹ Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, VIII, 1-7. “Cariclés aleshores va donar la mà a la noia/ i de sobte amb ella va anar al jardí/ Allí, avançant-se una mica, observa aleshores els arbres, els fruits, les flors variades:/ un bell espectacle que donava joia a qui el contemplava. I en seure plegats sota una murtra/ i varen encetar tots dos la conversa: qui era, amor meu, aquell Cal·lidemos,-diu Cariclés-/de qui parlava la vella durant el banquet?”. Noteu el subratllat i la perífrasi pel mot “conversa”.

ὄσας νεοπτῶν καλιάς ὑπερφέρει·
 ἐκεῖ τελεῖται στρουθίων πάντως γάμος·
παστὰς τὸ δένδρον ἐστ΄, νυμφῶν ὁ κλαδος,
 κλίνην ἔχει δὲ τὰ ἑαυτοῦ φυλλάδας·
 ναὶ καὶ τὸν ὑμέναιον ἐξάδει μέγα
 τὰ πτηνὰ συρρέοντα **τοῦ κήπου πέριξ.**
 Δός μοι, Δροσίλλα, καὶ σὺ τὸν σαυτῆς γάμον,
 δι΄ ὄν διωπήνεγκα μυρίους πόνους,
 δι΄ ὄν φυγὴν, δούλωσιν, αἰχμαλωσίαν,
 δι΄ ὄν στεναγμοὺς καὶ θάλασσα δακρῶν.
 Ὡ φίλα δεσμὰ καὶ πλοκαὶ τῆς ἀγκάλης
 καὶ δακτύλων ἔλιγμα καὶ ποδῶν στρέβλα.”²²

Bellament, en un entorn idíl·lic, la conversa arriba al seu punt més important amb les esperades paraules de Cariclés, unes paraules que venen acompanyades del gest, també, en assenyalar especialment els elements de la natura i en convertir-los, per mitjà de belles metàfores, en protagonistes també de la conversa. La formalitat del llenguatge es converteix així en lirisme, en poesia. En amor.

El diàleg, doncs, de Drosil·la i Cariclés es produeix al jardí, però el jardí esdevé part activa de l'escena a través, precisament del *logos* dels seus personatges. D'aquesta manera, el *logos* es pot dir que engloba tant la paraula del diàleg com l'escenari, generant així una sensació acostada a certes formes teatrals, fins i tot.

²² Op. cit supr., v. 84-96. “I deia- veus els arbres? –assenyalant amb el dit-/quants nius amb els seus petits tenen suspesos en l’aire?/ allí es celebren les noces dels pardals: el tàlem és l’arbre,/les estances nupcials les branques, que tenen per llit les seves fulles:/ vet aquí, els ocells que arriben volant al voltant del jardí /entonen en veu alta l’himeneu./ Concedeix-me, Drosil·la, el teu amor,/ pel qual he patit infinites sofrances, pel qual he sofert la fuga, l’esclavitut, la presó, pel qual he plorat i vessat mars de llàgrimes. Oh! estimades cadenes, braços abraçats, unió dels dits i lligam dels peus!”. Noteu el subratllat i el vocabulari dedicat als sentits i a la parla.

Potser, aquest tipus de diàleg, en tant que el jardí esdevé part indispensable del moment narratiu, en esdevenir ficció també, obliga a la possibilitat de representació, com sembla ser que és característica original en la majoria d'aquestes novel·les.

D'entre les novel·les d'època comnena, no obstant, tenim altres exemples a destacar, com és el cas d'un passatge entre els fragments d'*Aristandre i Cal·litea*:

“Οὐδὲν γὰρ οὕτω πέφυκε δουλοῦν καὶ θραυσσπλάγχνους
ὡς κῆπος ὠραιότητος , ὡς εὐπρεπείας ἄλλος. (...)”²³

Es tracta d'un passatge en el qual, de fet, no hi ha *èkfrasi* del jardí, però sí l'atenció a Natura, com també passava en la novel·la de Nicetes Eugenianós, i la comparació amb la materialitat-visió del jardí en concret.

Al mateix temps, creiem que la influència d'Aquil·les Taci, com a model, es fa palesa en aquest tipus d'imatges. En la seva novel·la considerem versemblant que s'esdevingui el que podria tractar-se del *primer diàleg* en un *jardí* (Aquiles Taci, I, 15). Es tracta de la descripció del jardí de Clitofont, on passeja Lèucipa amb els criats, Sàtir i Clio, que esdevenen alhora com una segona parella d'enamorats, i Clitofont dirigeix les primeres paraules d'amor a la seva estimada. Recordem que Clitofont ha començat a relatar la seva història davant un quadre del rapte d'Europa que, teòricament és el que ha incitat, al seu torn, al narrador autor de la novel·la, versemblantment l'amic Clínie, a iniciar el seu relat, tenint a Clitofont com a protagonista. En aquesta estructura argumental, en la qual molt probablement es fonamenten els relats de Macrembolites o inclús la novel·la de *Libistre i Rodamne*, l'*èkfrasi* del jardí ens introdueix o ens posa en situació, d'alguna manera, en el discurs del propi Clitofont sobre amor, i també sobre la dona. I és

²³ Cfr. Constantí Manassés, *Aristandre i Cal·litea*, I, fragment 11, v. 1-2: “*Car res no fa així d'esclaus també els enfrontats/ com un jardí de joventut, com un bosc d'harmonia*”. Noteu la figura estilística de creuament, en la repetició, dels noms.

que la retòrica dels diàlegs que s'estableixen en aquest espai és la que veiem a *Drosil·la i Cariclés* i en la qual, dona i jardí es presentaven literàriament en unió. I és en la novel·la hel·lenística d'Aquil·les Taci on trobem l'origen d'aquest tòpic que els bizantins recuperen en els seus relats com a part d'una retòrica amorosa, creiem, i molt versemblantment, de la forma del *logos* del diàleg. La forma del *logos* del diàleg potser ve imposada per l'estructura de base de la novel·la, fet que esdevé model per a les novel·les bizantines, però *el diàleg en el jardí* és una imatge de la representació de la paraula des de la (o des d'una) retòrica de l'amor específica, i en la qual la dona és identificada amb el jardí, amb els elements de la Natura.

En aquest sentit, no estem d'acord amb el fet que aquest tipus d'imatges hagin de ser símbol de res, ni del control masculí sobre l'espai ni sobre la dona, com en alguns treballs s'ha arribat a fer derivar²⁴. Simplement ens sembla que la temàtica de l'amor d'aquest tipus de ficcions, les novel·les, és desenvolupada, ja des dels seus orígens com veiem amb un estil concret, i que en aquest tipus de diàlegs o escenes de diàleg el jardí és l'espai ideal per a la conversa d'amor o sobre amor. D'aquesta manera el jardí no té cap tipus de rol en si, ni psicològic ni eròtic, ens sembla. Simplement, és l'espai perfecte, que cal que sigui, això sí, meravellosament i detalladament descrit. I en aquest espai, la paraula podrà ser eròtica, amorosa, trista o complaent, sempre, per a aquell qui les digui allí. Aquest és, ens sembla, el sentit del jardí. I és un sentit que la temàtica de l'amor i la seva retòrica imposa en la ficció, com veiem, ja des del seu origen en els precedents hel·lenístics, fins arribar als autors bizantins.

És cert que aquestes descripcions poden considerar-se de "rigueur" en les novel·les bizantines; en moltes les trobem, i com veurem, la tècnica de la descripció en si és desenvolupada amb gran detallisme i des de perspectives que

²⁴ Vet aquí la lectura de Barber, Charles, (1992: 1-19), "*Reading the garden in Byzantium: nature and sexuality*", dins *BMGS* 16. Vegeu, no obstant, tot el capítol previ que hem desenvolupat sobre "El temps i l'espai".

ens aportem moltes dades, precisament, sobre la realitat de Bizanci. Però aquestes ἔκφρασεις podem dir que són de “rigueur” en el gènere, precisament, per la importància d’allò que vehiculen i desenvolupen, que són *els diàlegs* més intensos, sobre amor, dels protagonistes més importants del relat; i, en ocasió de les descripcions dels jardins de Castells, en donar-nos una visió dels espais construïts, ens aporten la visió de la modernitat d’aquests autors, des de la més gran originalitat d’allò propi i contemporani.

Aportem a continuació el fragment inicial de la llarga i detallada descripció del jardí de la novel·la d’Aquil·les Taci:

“ἡ δὲ ἦν ἐν τῷ παράδεισῳ τῆς οἰκίας. ὁ δὲ παράδεισος ἄλσος ἦν, μέγα τι χρῆμα πρὸς ὀφθαλμῶν ἡδονήν· καὶ περὶ τὸ ἄλσος τειχίον ἦν αὐταρκές εἰς ὕψος καὶ ἕκαστη πλευρὰ τειχίου (τέσσαρες δὲ ἦσαν πλευραὶ) κατάστεγος ὑπὸ χορῶν κίωνων· ὑπὸ δὲ τοῖς κίοσιν ἔνδον ἦν ἡ τῶν δένδρων πανήγυρις. ἔθαλλον οἱ κλάδοι, συνέπιπτον ἀλλήλοις ἄλλος ἐπ’ἄλλον, αἱ γείτονες τῶν πετάλων περίπλοκαί, τῶν φύλλων περιβολαί, τῶν καρπῶν συμπλοκαί. Τοιαύτη τις ἦν ὁμιλία τῶν φυτῶν.”²⁵

En tot el text del fragment de l’*èkfrasi* (Aquil·les Taci, I, 15) els elements de la natura es van descriuint amb detall, des dels arbres, els fruits, després les flors, una font, els ocells. A continuació, en la següent escena (I, 16), Clitofont narra com, per poder començar a parlar amb la noia, es disposa a fer que es fixi en l’entorn i especialment en els ocells. I així, el paó reial que comença, de sobte, a

²⁵ Cfr. Aquil·les Taci, *Lèucipe i Clitofont*, llibre I, 15, fragment: “Ella es trobava al jardí de la casa. El jardí era un bosc, un gran objecte de bellesa per als ulls; al seu voltant hi havia un mur de suficient alçada, i cadascuna de les seves quatre bandes (car n’eren quatre) formaven un pòrtic amb pilars entorn del qual hi havia una plantació d’arbres. Les seves branques, que estaven en plenitud del seu fullatge, s’enllaçaven una amb l’altre; les seves flors veïnes es mesclaven unes amb les altres, les seves fulles se solapaven, els seus fruits s’unien. Aquest era el conjunt de la vegetació(...)”. Noteu el subratllat, i les diverses perífrasis per a definir i anomenar l’espai del jardí.

envolar-se, esdevé motiu metafòric en les primeres paraules amoroses de Clitofont. Veiem un fragment:

“Βουλόμενος οὖν εὐάγωγον τὴν κόρην εἰς ἔρωτα παρασκευάσαι, λόγων πρὸς τὸν Σάτυρον ἠρχόμεν, ἀπὸ τοῦ ὄρνιθος λαβὼν τὴν εὐκαιρίαν· διαβαδίζουσα γὰρ ἔτυχεν ἅμα τῇ Κλειοῖ καὶ ἐπιστᾶσα τῷ ταῶ κατάντιον. ἔτυχε γὰρ τύχη τινὶ συμβᾶν τότε τὸν ὄρνιν ἀναπτερωῶσαι τὸ κάλλος καὶ τὸ θέατρον ἐπιδεικνύναι τῶν πτερῶν. “ Τοῦτο μέντοι οὐκ ἄνευ τέχνης ὁ ὄρνις “ ἔφην, “ποιεῖ· ἀλλ’ ἔστι γὰρ ἐρωτικός· ὅταν γοῦν ἐπαγαγέσθαι θέλῃ τὴν ἐρωμένην, τότε οὕτως καλλωπίζεται. ὄρας ἐκείνην τὴν τῆς πλατάνου πλησίον;” (δείξας θήλειαν ταῶνα)” ταύτη νῦν οὗτος τὸ κάλλος ἐπιδείκνυται λειμῶνα πτερῶν. (...)”²⁶

Les paraules de Clitofont continuen amb les comparacions entre la bellesa d’un jardí i l’ocell que li està mostrant, en senyal evident de la seva atracció per la jove. L’esclau de la noia, Sàtir, que l’acompanya, se n’adona de les intencions de les paraules de Clitofont, i així parla i intervé en aquest incipient diàleg entre els enamorats:

“Καὶ ὁ Σάτυρος συνεῖς τοῦ λόγου μου τὴν ὑπόθεσιν, ἵνα μοι μᾶλλον εἴη περὶ τούτου λέγειν, “ Ἦ γὰρ ὁ ἔρως, “ ἔφη, “ τοσαύτην ἔχει τὴν ἰσχύν, ὡς καὶ μέχρις ὄρνιθων πέμπειν τὸ πῦρ;” “Οὐ θαυμαστόν, ἐπεὶ καὶ αὐτὸς ἔχει πτερόν, ἀλλὰ καὶ ἐρπετῶν καὶ φυτῶν, ἐγὼ δὲ δοκῶ μοι, καὶ λίθων. ἐρᾷ γοῦν ἢ

²⁶ Op. cit. supr. I, 16. “Desitjant influenciar els pensaments de la noia per tal de preparar-la per a l’amor, vaig començar adreçant-me a Sàtir, prenent els ocells com a excusa del meu discurs. Car s’esqueia que la meua estimada estava passejant amb Clio i s’havia aturat davant el paó reial, que tot de sobte en aquell moment obrí les seves ales en tot el seu esplendor i mostrà tot l’espectacle dels seus membres alats. “Aquest ocell no fa això pas sense una intenció : car és realment una criatura amorosa; almenys quan ell vol atraure l’objecte del seu amor, mostra així la seva bellesa. Veus aquella que es troba vora el plàtan? (indicant amb el dit la femella) és per ella que aquest està mostrant la bellesa del jardí de les seves ales(...)”. Noteu el subratllat, i l’efecte de la descripció de l’ocell en l’ambient del diàleg, així com el vocabulari i els verbs dedicats als sentits.

μαγνησία λίθος τοῦ σιδήρου· κἄν μόνον ἴδη καὶ θίγη, πρὸς αὐτὴν εἴλκυσεν, ὥσπερ ἐρωτικόν τι ἔνδον ἔχουσα. (...)"²⁷

Veiem com Clitofont es fa venir bé la pregunta que li fa Sàtir, i la comparació i descripció de l'ocell per tal d'introduir Eros, alat també, ple de magnetisme. Així doncs, aquest primer diàleg, no només fa servir el jardí com a espai, tal i com és presentat a l'*èkfrasis*, sinó que el jardí és l'expressió de la bellesa mateixa i els elements que conté (el paó reial) s'associen a Eros en persona per mitjà de les paraules metafòriques i metonímiques de Clitofont, que fa de les ales del paó un símbol mateix de les ales d'Eros.

El discurs de Clitofont, amb exemples que dibuixen la mútua atracció a través de les imatges del jardí fins a les imatges dels ocells, condueixen el protagonista, finalment, a la descripció de la bellesa de Lèucipe, comparada, al seu torn, amb el jardí (I, 19).

“Ταῦτα λέγων ἔβλεπον ἅμα τὴν κόρην (...) τὸ δὲ κάλλος ἀστράπτων τοῦ ταῶ ἦπτον ἐδόκει μοι τοῦ Λεικίππῃ εἶναι προσώπου. Τὸ γὰρ τοῦ σώματος κάλλος αὐτῆς πρὸς τὰ τοῦ λειμῶνος ἤριζεν ἄνθη· ναρκίσσου μὲν τὸ πρόσωπον ἔστιλβε χροιάν, ῥόδον δὲ ἀνέτελλεν ἐκ τῆς παρεϊᾶς, ἴον δὲ ἢ τῶν ὀφθαλμῶν ἐμάρμαιρεν ἀγῆ, αἰ δὲ κόμαι βοστρυχούμεναι μᾶλλον εἰλίπτοντο κιττοῦ· τοιοῦτος ἦν Λευκίππῃς ἐπὶ τῶν προσώπων ὁ λειμῶν (...)"²⁸

²⁷ Op. cit. supr. I, 17. “Sàtir, percebent la intenció del meu discurs, per tal que m’anés millor en el que em proposava, va dir: “Car Amor té tal força, que és capaç d’inflamar els ocells?” “No només els ocells- vaig dir- car no ha de meravellar-te saber que ell mateix és alat, i així s’acosta a les serps i les plantes, em sembla, i a les pedres; fins i tot, la pedra imantada s’estima el ferro, i si la veu o la toca, és atret cap a ella, com si tingués dins seu una cosa amorosa.(...)”. Noteu el subratllat.

²⁸ Op. cit. supr. I 19, “Mentre relatava aquestes històries, vaig veure la noia (...) La bellesa resplendent del paó no em va semblar res en comparació amb el rostre de Lèucipe. La bellesa del seu cos era rival de les flors del jardí. La pell del seu rostre brillava com un narcís, de les seves galtes en naixien roses, l’obscura mirada dels seus ulls brillava com una violeta, els rinxols dels seus cabells es rinxolaven més que l’heura; aquest era el jardí del rostre de Lèucipe.” Noteu especialment la darrera metàfora subratllada.

En la tradició de les novel·les hel·lenístiques podem resseguir la imatge del jardí també en d'altres contextos, i també i molt especialment el diàleg que s'estableix en aquest espai; és important que ens fixem en aquests models i precedents per poder entendre millor els usos que d'aquestes imatges fan els autors de les novel·les bizantines.

En concret, en la novel·la de Longus *Dafnis i Cloe*, trobem dues *ékfrasis* molt destacables que ens aporten moltes pistes a propòsit de la influència i la possibilitat de presència d'aquesta tradició en les novel·les bizantines.

La primera descripció del jardí inclou també un diàleg interessantíssim precisament pel protagonista que el genera: es tracta de l'escena en la qual el vell Filetes, el pastor, conversa amb el minyons Dafnis i Cloe per explicar-los el relat del que ha succeït al seu jardí: allí, s'hi ha trobat amb un petit vailet entremaliat que li ha envaït el jardí; aquest vailet és Eros, ni més ni menys, que li proporciona les instruccions que, ara, el vell Filetes compartirà amb els dos joves per tal d'anar-los conduint en l'amor.

Aquesta primera descripció del jardí (Longus, *Dafnis i Cloe*, 2.3-6), al nostre parer, és una *ékfrasis* en la qual s'hi retroben i es poden resseguir especialment aquests elements de la natura que destacaven també en els exemples que vèiem en les nostres novel·les, però alhora també és un *diàleg amb Eros*; Eros, com hem vist, comença a ser una figura present i real com a part del conjunt dels diàlegs d'amor al jardí, i per això creiem que aquesta primera escena de descripció a *Dafnis i Cloe*, de nou, per tots els elements que es veuen descrits, tant per la Natura com pel diàleg que es desenvolupa entre Filetes i Eros, i pel seu sentit narratiu en la trama dels dos vaillets, és la imatge "origen" (probablement juntament amb l'exemple d'Aquil·les Taci) que ha pogut inspirar els autors bizantins. Una imatge que analitzarem en el proper capítol amb Eros com a principal protagonista, en una ocasió molt concreta i creant un context molt especial.

Hi ha una segona descripció a Longus de l'espai del jardí, però es tracta d'una descripció del jardí consagrat a Dionís que pertany a Lamó, el suposat pare

de Dafnis, i que conté una font amb el nom de Dafnis que serà destrossada pel també suposat pretendent de Cloe, Lampis, enemic i rival seu en l'amor (Longus, *Dafnis i Cloe*, 4.2-4). La descripció és del tot detallada, i la vegetació i les flors prenen un protagonisme essencial; ara bé, aquesta *èkfrasis* no conté en si cap diàleg, sinó que la seva funció, en remarcar les formes artístiques del jardí, respon al sentit últim de la novel·la en relació a l'artifici de l'art, la τέχνη, i la seva bellesa.

I de nou, i ben especialment, en relació al diàleg, retornem a les novel·les bizantines i al jardí a *Hismine i Hismínies*. En aquesta novel·la, com hem vist en ocasió del diàleg d'amor, d'estil poètic ple de contrastos en l'escena del naufragi, els diàlegs entre els protagonistes semblen establir-se sempre en certs escenaris narratius de vegades certament complexos: el jardí és un d'ells, i és un espai de meravella, també de refugi, i en aquest cas és l'indret on es troba la noia (com en Aquil·les Taci), on va a buscar-la Hismínies i on es desenvoluparan els primers intents d'apropament per part del jove. Veiem *el diàleg al jardí*:

“Καὶ τὴν Ὑσμίνην **περὶ τὸν κήπον** εἶδον ὄλην σεσοβημένην ἐξ ἔρωτος. Εὐθύς οὖν **ὄλον τὸν κήπον** τοῖς ὀφθαλμοῖς μου συναγαγὼν ἢ μᾶλλον ὄλου **περὶ τὸν κήπον** κατασκοπίσας αὐτοῦ καὶ ὄλον κατασκοπίσας αὐτὸν καὶ μόνην τὴν Ὑσμίνην ἰδὼν, ἐγγύς που ταύτης γενόμενος **καὶ “χαίροις”** εἰπὼν ἐφελκυσάμην τοῦ χιτωνίου· [2] **ἢ δὲ ἐσίγα τὰ πρῶτα** καὶ μόνον ἀντέτεινεν· ὡς δὲ καὶ χειρὸς ἠπτόμην, αἰδέσθητι φησί ‘τὸ κηρύκειον’ ὡς δὲ καὶ φιλεῖν ἤθελον, εἶτ’ οὐκ αἰδῆ τὸν ἐκ δάφνης στέφανον’ εἶπε ‘καὶ τὸ ἱερόν πέδιλον; (...)’”²⁹

²⁹ Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, IV, 3 [1-4]: “*Aleshores vaig veure Hismine al jardí, tota atormentada per l'amor. De sobte, abraçant amb la mirada tot el jardí o més aviat observant-ho tot entorn el jardí i després d'haver mirat tot quant hi havia, vaig veure Hismine sola, em vaig apropar a ella i li vaig dir "hola!" i la vaig estirar cap a mi de la roba. Ella de primer callava i es resistia; però, com que li tocava la mà, digué: "respecta el caduceu" i en el moment que volia besar-la, va exclamar: "i doncs, no sents respecte per la corona de llover i el calze sagrat?"*. Noteu les repeticions subratllades i les reaccions en el diàleg, entre el silenci i l'advertiment.

El subjectivisme i un cert psicologisme ha penetrat tota l'escena de trobada i de diàleg, i l'entorn de l'espai és, narrativament, l'ideal per a la parella. A propòsit d'aquests aspectes, cal

La imatge dels entorns del jardí i la seva amplitut és el que a través de la mirada d'Hismínes copsem. I així, és a ella a qui trobem, al bell mig d'aquest espai que ara són els ulls i la mirada d'Hismínes.

En la novel·la paleòloga de *Beltandre i Crisança* hi ha també un moment en el qual Beltandre es troba mirant per la finestra del Castell cap al jardí, on hi veu sortir Crisança, també afligida per l'amor i lamentant-se de la dissort de no poder tenir ben a prop l'estimat. En aquell moment, i en escoltar-la, ell decideix sortir i entrar en el jardí, on a continuació es produeix la trobada, el reconeixement i la felicitat de tots dos. Com a escena de reconeixement, descriu perfectament el moment i els seus sentiments; però reuneix, a més, la característica de ser una trobada al jardí, amb molts paral·lelismes, com vèiem, amb *Hismine i Hismínes*, i amb el protagonisme en el diàleg de l'element de la verga, senyal infal·lible pel reconeixement. L'escena, del vers 829 al 869, conté el lament de la noia, la sorpresa de la trobada, el diàleg amorós, i la unió final al jardí. Aportem un seguit de fragments:

“Καὶ μίαν πρὸς παράβραδον ὥραν ἡλίου δύσιν
ἐκάθητο ὁ Βέλθανδρος μόνος εἰς τὸ παλάτιν,
μικρὸν καὶ ἐπαρέκυσεν ἐφ’ ἕνα παραθύρι·
βλέπει ὅτι ἐξέβηκε καὶ πάγει εἰς περιβόλιον
Χρυσάντζα κόρη τοῦ ῥηγός, ἡ πολυπόθητή του,
εἰς δένδρον εὐσκιόφυλλον θέτει ἐκεῖ ὑποκάτου,
μεγάλως ἐνεστέναζεν ἐκ βάθου τῆς καρδίας·

citar tant el clàssic article de Margaret Alexίου “A critical reappraisal of Eustathios Makrembolites’ Hysmine and Hysminias”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 3, (1977) pàg. 23-43, en el qual, entre d’altres, destaca com a innovació de l’autor el punt de vista de primera persona (veu d’Hismínes) que suposa una visió subjectiva i molt moderna; així com també cal citar la continuació-resposta d’aquest article, vint anys després, en la veu de Ingela Nilsson a “Spatial time and temporal space: Aspects of narrativity in Makrembolites” (2000) on comenta “The garden is the place where the couple meet, and where Eros appears and makes them fall in love, one might say the “true “setting of the novel” (Nilsson (2000: 99)).

ὡς ποταμός τὰ δάκρυα τῆς ἐτρέχασιν τῆς κόρης,
τίτοιους ἔλεγε με δάκρυα, με στεναγμούς, τὸς λόγους·
--βέβαιον τώρα μάνθανε, Βέλθανδρε, δι' ἔσένα
πάσχω καὶ διατρύχομαι τὸν νοῦν καὶ τὴν καρδίαν (...)"³⁰

I a continuació, Beltandre escolta i va al jardí a buscar-la, allí on tots dos es retroben:

“Ὡ γοῦν ἐστράφησαν οἱ δύο, καὶ εἶδον ἀλλήλους,
εἰς ἀναισθησίαν ἔπεσον ἀμφοτέρα τὰ μέρη,
καὶ ἔκειντο τὰ σώματα μισοαποθαμένα·
καὶ διέβη ὥρα περίσση τὸν νοῦν τῶν νὰ συμφέρουν”³¹

La sorpresa de trobar-se, és, de la mateixa manera, sorpresa per a Beltandre que reconeix la guanyadora del certàmen; i així, un cop han estat dites les paraules de reconeixement:

“Ταῦτα εἰπὼν ἐστράφηκε γελῶντα πρὸς ἐκείνην·
αὐτὸς περιλαμβάνει τὴν καὶ ἔπεσον οἱ δύο,
καὶ ἀπὸ τὰ συχνοφιλήματα καὶ ἀπὸ τὰς περιπλοκὰς τῶν
τὰ δένδρη τὰ ἀναίσθητα καὶ αὐτὰ ἀντιδονοῦσα·
ἀναίσθητοι ἐκείτοντο μέχρι μεσονυχτίου.”³²

³⁰ Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 829-839. “*I un bon dia cap al tard, durant la posta del sol, les trobava assegut sol Beltandre dins el palau; un moment es va abocar des de d’alt d’una finestra/i veié, doncs, que sortia, i es dirigia al jardí/Crisança, filla del rei, la seva molt estimada./Sota d’un arbre de fulles per l’ombra s’asseu allí,/sospirant profundament des del més pregon del cor,/talment com un riu corrien les llàgrimes de la noia./Amb llàgrimes i amb sospirs anava dient tals mots:/-“Sàpigues-ho del cert ara, Beltandre, per causa teva/jo pateixo, i atormento la meua ànima i el cor”.* Noteu el subratllat: la introducció a l’espai del jardí en l’escena a través de la mirada de Beltandre, i les repeticions en el vocabulari del lament de la jove, separada de l’estimat.

³¹ Op. cit. supr., v. 848- 851, “*Tant bon punt tots dos giraren, i es veieren l’un a l’altre,/caigueren sense sentits els membres de cadascun,/i varen jeure llurs cossos tots com si fossin mig morts/i va passar molt de temps fins que es reféu llur sentit.*” - Noteu el subratllat i com la mirada ara es converteix en un diàleg a dos.

Els elements de la natura que semblen destacar de l'entorn veiem que principalment són els arbres, sovint associats als propis sentiments dels protagonistes, al costat, però, d'altre tipus de vegetació.

De la mateixa manera, les designacions d'aquest entorn del jardí són variables; la gran diferència es produeix especialment entre els jardins interiors o "de Palau", aquells que els bizantins anomenen amb el mot *παράδεισος* en tant que associaven l'espai del Palau amb la divinització mateixa de l'emperador, i la designació d'altres tipus de jardins més lligats amb l'aire lliure i la natura diversa: així, la tradició no es queda curta en donar diversos noms als espais naturals com *ἄεδοίς* o *λειμών*, *κήπον* o *περιβόλιον*.

Essencialment, tant "*περιβόλιον*" com "*κήπον*" són les denominacions dels espais del "jardí" més usuals, simplement, de l'entorn a l'aire lliure o com a un espai ajardinat i tocat per la mà de l'home que pot pertànyer o formar part d'una infraestructura o construcció més gran; aquestes són les dues denominacions més freqüents en les novel·les bizantines.

El "*λειμών*", en canvi, que ja trobem en les novel·les hel·lenístiques (*Lèucipe i Clitofont*, nota 28) podria traduir-se potser no tant com un jardí, sinó com el "prat" o la "prada", una terra més humida i fèrtil de la qual ja en parla Homer, mot testimoniats en totes les èpoques i que ha donat lloc a nombrosos derivats i compostos ("*λειμωνιάς*", "*λειμώνιος*", "*εὐλείμων*")³³.

³² Op. cit supr. , v. 861-865, "*Tal dient es va girar somrient cap a la noialla va prendre entre els seus braços, i van caure junts tots dos, li dels besos tant freqüents, de les seves abraçades, els arbres sense sentits també anaren ressonant; sense sentits varen jeure fins ben bé la mitjanit*". Noteu el subratllat i com el vocabulari referit als sentits dels dos queda remarcat també per la repetició d'allò que succeeix al mateix temps en la natura que els envolta. L'escena queda closa, així, i tots dos embolcallats pel seu entorn.

³³ Vegeu, Motte (1973: 6-7): "(...) sa puissance évocatrice (du mot "*λειμών*") en fait un mot favori des poètes et, à l'époque romaine surtout, un foisonnement de sens métaphoriques atteste encore sa faveur. Comme bien d'autres mots désignant les réalités naturelles, -tel "*ἄλσος*" que nous traduisons spontanément par "bois sacré",- "*λειμών*" possède une charge religieuse très nette et sa présence est presque irremplaçable dans certaines évocations mythiques."

En darrer lloc, “ἄλσος” és potser la designació que més s’allunya del terme senzill de jardí en referir-se a un espai natural sagrat, probablement un bosc.

Aquestes dues darreres designacions són les que trobem precisament en el *locus amoenus* descrit al *Digenís Akritas* (VI.15-41) de Grottaferrata. En canvi, a l’*Aquil·leida bizantina* (v. 709-794), de datació posterior, tornem a trobar “περιβόλιν” i “κήπον”. En tots dos casos, en aquestes novel·les la descripció jardí s’associa amb la descripció de la noia, espai versemblantment creat per a ella. Observem com és descrit en el *Digenís*:

“Καὶ δὴ πρὸς τίνα θαυμαστόν λειμῶνα ἀπελθόντες
ἐκεῖ τὴν τένδαν ἔστησα καὶ τὴν ἴδιαν κλίνην,
κύκλωθεν ταύτη τεθεικῶς πάντων φυτῶν τὰ εἶδη.
Κάλαμοι ἀπεφύοντο εἰς ὕψος ἐπηρμένοι,
ὔδωρ ψυχρὸν ἀνέβλυζεν ἐν μέσῳ τοῦ λειμῶνος
καὶ πανταχοῦ διέτρεχεν τῆς γῆς ἐκείνης πάσης.”

A continuació són descrits els tipus d’aus que envolten l’indret i els arbres:

“ὄρνέων γένη ἱκανὰ ἀνέμετο τῷ ἄλσει,
ταῶνες χειρωήθεις τε ψιττακοὶ καὶ οἱ κύκνοι,
οἱ ψιττακοὶ κρεμώμενοι ἐπὶ τοῖς κλώνοις ἦδον,
οἱ κύκνοι ἐν τοῖς ὕδασι τὴν νόμην ἐποιοῦντο·
οἱ ταῶνες τὰς πτέρυγας κυκλοῦντες εἰς τὰ ἄνθη,
ἀντέλαμπον τῇ τῶν ἀνθῶν ἐν ταῖς πτέρυξι χροῶ·
αἱ δὲ λοιπαὶ ἐλεύθερα τὰ πτερὰ κεκτημέναι
ἔπαιζον ἐποχούμεναι εἰς τῶν δένδρων τοὺς κλώνους.”

Les aus més belles, cignes i paons reials, es confonen ben bé amb la naturalesa i la frondositat dels arbres. Tot seguit és descrita la jove, la bellesa de la qual supera

l'entorn meravellós en tal mesura que el poeta acabarà per canviar la designació de l'espai tot anomenant-lo "παράδεισος":

“Καὶ τὸ κάλλος τῆς εὐγενοῦς κόρης ὑπεραστράπτων
κρεῖττον ταῶνος ἔλαμπε καὶ τῶν φυτῶν ἀπάντων·
ναρκίσσου γὰρ τὸ πρόσωπον τὴν χροίαν ἐμιμεῖτο,
αἱ παρειαὶ ὡς εὐθαλλον ἐξανέτελλον ῥόδον·
ἄνθος ῥόδον ἀρτιφυῆς ὑπέφηνη τὰ χεῖλη,
ὀπηνίκα ταῖς κάλυξιν ἄρχεται ἀνατέλλειν·
βόστρυχοι ἀποχοῦμενοι τῶν ὀφρυδίων λίαν
χρυσότερπεις ἀνέπεμπον ἀκτινοβόλους μάλα,
καὶ διὰ πάντων ἄρρητος ὑπῆρχεν εὐφροσύνη.
Περὶ τῆς κλίνης πέμματα ἐκάπνιζον παντοῖα·
μόσχοι, νίτα καὶ ἄμβραρα, καμφοραὶ καὶ κασσίαι·
καὶ ἦν πλείστη ἡ ἡδονὴ καὶ ὁσμὴ εὐφροδύνης·
τοσαύτην ὁ παράδεισος τὴν τερπνότητα εἶχεν.”³⁴

El text reflecteix una visió de la bellesa i de la dona especial; la descripció del seu cos, de cada part que destaca en el conjunt de la seva bellesa, produeix tant de plaer com l'entorn mateix, d'una bellesa esclatant. L'indret que Digenís ha

³⁴ Cfr. *Digenís Akritas*, fragment (VI.15-41): “I havent arribat a un prat delitós/ vaig muntar allí la tenda i el meu propi llit/colocant al voltant tota mena de plantes./Creixien allí canyes que s'elevaven enlaire/ rajava aigua fresca enmig de la prada/ i s'escampava per tot arreu a través d'aquella terra./ Compartien l'arbreda diverses espècies d'aus/ mansos paons reials, papagais i cignes;/ els papagais, penjats a les branques, xerraven,/els cignes trobaven el seu menjar a les aigües/ els paons, en fer la roda entre les flors/reflectien el color de les flors en les seves ales./ la resta d'aus, posseïdores de lliures ales/ jugaven entre les branques dels arbres./ I la bellesa espurnejant de la noble noia/ brillava més que el paó reial i totes les plantes. /Car el seu rostre tenia la lluentor del narcís/ les seves galtes despuntaven com una rosa exuberant,/ els seus llavis s'insinuaven com una rosa que acaba de florir/ quan comença a sortir del seu capoll./ Els seus rínxols, en moure's exactament sobre les celles/ extenien encantadors rajos d'or/ i un goig inenarrable s'extenia per tot./ Al voltant del llit fumejaven diversos aromes, mesc, nard i àmber, càmfora i canyella/ i era gran l'alegria i el plaent olor:/ tal encant tenia el paradís. ” Noteu l'evolució en el vocabulari referit al jardí, els detalls en la descripció de la noia, el detallisme en les comparacions, i com queda tancada l'extensa descripció amb el mot “παράδεισος”.

escollit per tal de fer-hi el seu lloc de repòs és un *locus amoenus* molt especial, tant com la seva estimada. I és que el “λειμών” fèrtil i meravellós és l’espai escollit per a ella, és – o se suposa que serà-, senzillament, ella mateixa. I en aquest procés, l’espai del jardí aconseguirà el seu privilegi, esdevenint així espai sagrat, “ἄλσος” o “παράδεισος”.

A la diègesi del *Digenís Akritas* existeix una altra llarga *èkfrasi* referida a un altre indret ajardinat, una mica més endavant, un indret meravellós proper al riu Eufrates on l’heroi decideix construir el seu palau (v.VII.12-40-108). La descripció del jardí funciona com una introducció a la descripció del palau mateix, i conté tots el seguit d’elements naturals que veiem en el text anterior (les plantes, els arbres, les flors, les aus) però, en aquest cas, l’espai s’acosta més a un espai “sagrat” i no tant salvatge com el primer *locus amoenus*. De primer, és un espai rodejat per murs, i el poeta, tot i que anirà variant les denominacions, l’anomena de bon començament “τερπνόν παράδεισον” i “ἄλσος ξένον” (v. VII.13-14). Una mica més endavant introduirà de nou el terme més ampli “λειμών” (v. 23 i 30).

“ἔξ αὐτοῦ δὲ τοῦ ποταμοῦ ὕδωρ μετοχετεύσας,
ἄλλον **τέρπνον παράδεισον** ἀφύτευσεν ἐκεῖθεν,
ἄλσος ξένον, εὐθέατον τοῖς ὀφθαλμοῖς τῷ ὄντι.
Περὶ τὸ ἄλσος τεῖχος ἦν αὐταρκές μὲν εἰς ὕψος,
πλευρὰς δὲ ἔχον τέσσαρας ὑπὸ ξυστῶν μαρμάρων·
ἔσωθεν δὲ ἡ τῶν φυτῶν πανήγυρις ἐκόμα,
φαιδρῶς οἱ κλάδοι ἔθαλλον προσπίπτοντες ἀλλήλοι,
τοσαύτη τις ἐτύχανε τῶν δένδρων ἀμιλλία·
ἄμπελοι ἐκατερώθεν ἐξήρτηντο ὠραῖοι,
κάλαμοι ἐπεφύοντο εἰς ὕψος ἐπηρμένοι,
οἱ καρποὶ ἐξεκρέμαντο, ἀνθῶν τᾶλλα ἐπ’ ἄλλων,
ὁ λειμών φαιδρῶς ἔθαλλε τῶν δένδρων ὑποκάτω
ποικίλην ἔχων τὴν χροὰν τοῖς ἀνθεσιν ἀστράπτων,

τὰ μὲν εὐώδη νάρκισσα, ῥόδα τε καὶ μυρσίνοι·
 τὰ ῥόδα γῆς ἐτύγχανον πορφυρόβαφος κόσμος,
 γάλακτος ἔστιλβον χροᾶν οἱ νάρκισσοι ἐν μέρει,
 τὰ ἰὰ ἀπαστράπτοντα χροᾶν εἶχον θαλάσσης
 ἐν γαλήνῃ ὑπὸ λεπτῆς σαλευομένης αὔρας·
 ὕδωρ ἀφθόνως πάντοθεν ἔρρεε τῷ λειμῶνι.
 Ὀρνίθων γένη ἱκανὰ ἐνέμοντο ἐκεῖσε,
 Τὰ μὲν κολακευόμενα τροφήν ἐν τοῖς ἀνθρώποις,
 τὰ δὲ λοιπὰ ἐλεύθερων τὸ πτερόν κεκτημένα
 ἔπαιζον ἐποχούμενα πρὸς τῶν δένδρων τὰ ὕψη,
 τὰ μὲν ἄδοντα ἄσμασι λιγυρῶς τὰ ὀρνίθια,
 τὰ δὲ ἀγλαϊζόμενα τῇ στολῇ τῶν πτερύγων,
 χειροήθεις ταῶνες μὲν, ψιττακοὶ καὶ οἱ κύκνοι,
 οἱ μὲν κύκνοι ἐν ὕδασι τὴν νομὴν ἐποιοῦντο,
 ἐν τοῖς κλώνοις οἱ ψιττακοὶ ἠδον περὶ τὰ δένδρα,
 οἱ ταῶνες τὰ πτέρυγα κυκλοῦντες εἰς τὰ ἄνθη,
 ἀντέλαμπεν ἡ τῶν ἀνθῶν ἐν ταῖς πτέρυξι θέα.³⁵

³⁵ Cfr. Digenís Akritas, v.VII.12-40, "I havent canalitzat l'aigua des del mateix riu/ va plantar allí un altre agradable paradís/ un jardí meravellós, agradable visió pels ulls./Entorn el jardí hi havia un mur d'alçada adequada/ que tenia els seus quatre costats de marbres polits!. A dins, hi havia la reunió festiva de les plantes/ les branques florien alegrement caient les unes amb les altres/ de tal esplendor era el combat dels arbres./ De cada costat bells penjolls de raïm/ canyes naixien mirant amunt/ els fruits penjaven, les flors creixien les unes amb les altres/la prada verdejava esplendorosament sota els arbres/ amb colors variats, llampegant amb les flors/ els olorosos narcisos, les roses i murtra;/ les roses eren un adorn de la terra tenyit de porpra/els narcisos brillaven al seu torn, amb el color de la llet/ les espurnejants violetes tenien el color del mar/ en calma, en ser acaronat per una suau brisa/ L'aigua corria abundant per tota la prada./ Moltes espècies d'aus habitaven allí/ unes, criades entre els homes/ les altres, amb ales lliures/ jugaven entre les copes dels arbres;/ alguns ocellets cantaven amb melodies harmonioses/ altres brillaven amb el vestit de les seves ales; /hi havia dòcils paons reals, papagais i cignes./Els cignes s'alimentaven en l'aigua;/ en les branques els papagais cantaven entorn dels arbres;/ els paons reials, en fer la roda entre les flors amb la seva cua/ reflectien en ella la visió meravellosa de les flors". Aquesta és una descripció molt subtil i alhora molt efectista d'un espai en el qual la bellesa és esclatant. Noteu l'ús dels diversos termes al llarg de la descripció, i com tota la bellesa dels elements de la natura esdevé protagonista en cada detall, acostant-nos així a una visió preciosa de tipus panoràmic. Sobre el mot "παράδεισος", vegeu nota al Capítol sobre "el temps i l'espai".

D'altra banda, la descripció d'un jardí rodejat per uns murs a l'*Aquil·leida bizantina*, queda inserida, d'alguna manera, dins de la mateixa descripció sobre la bellesa de la jove, per a la qual el seu pare ha construït aquest espai. El text de l'èkfrasis de l'*Aquil·leida bizantina* és llarguíssim, i en els seus versos, amb la insistent interrupció de la veu poètica tot desenvolupant el topos de la "Unsagbarkeit", va detallant per ordre els murs, els arbres, flors i font d'un estany, també les aus, fins a arribar a la descripció del plàtan d'or que la mare de la noia ha fet plantar per a ella, un plàtan rodejat també d'aus d'or que a manera d'autòmats canten meravellosament. La descripció es completa amb el detall del llit, que curiosament recorda molt la imatge de *Cal·límac i Crisórrhoe* (quan ella es presenta com a reina del seu jardí), i amb el detall del bany construït per a la jove en aquell jardí daurat.

Aportem la referència d'uns fragments d'aquest text, atès que el text complert (v. 709-794) resulta molt llarg, i destaquem especialment la força del primer vers de la descripció, un vers ple de sonoritat per l'al.literació-repetició de la "π" (potser fins i tot recordant la lletra del mot "πατήρ"):

“καὶ διὰ λόγου τῆς ἐποίησεν πάντεροννον περιβόλιν.
 Τὸ περιβόλιν ἐκ παντὸς τίς νὰ τὸ ἀνιστορήσῃ;
 ἦτον ὁ τεῖχος του ὑψηλός, ὅλος μετὰ μουσείου·
 εἶχεν καὶ πόρτας σιδηρὰς τινὰ νὰ μὴ φοβῆται·
 τὰ κάλλη δέ, τὰς χάριτας τὰς τοῦ περιβολίου
 ἔξαπορεῖ μου ὁ λογισμὸς καὶ ὁ νοῦς μου νὰ τὰς γράψω,
 καὶ ἀδυνατεῖ τα ἢ γλώσσα μου πῶς νὰ τὰ ἀφηγῆται·
 δένδρα γὰρ εἶχεν θαυμαστά, πάντερπνα καὶ ὠραῖα·
 ὡς ὑπερβαίνουν ἄνωθεν οἱ κορυφές εἰς τὸν τοῖχον,
 εἰς τὸ καθὲν κλωνάριον Ἔρωτες κατοικοῦσιν. (...)”³⁵

³⁵ Cfr. *Aquil·leida bizantina*, fragment èkfrasis del jardí (v. 709-794): "I, per ella, va construir un jardí dolcíssim./ Qui podria descriure el jardí amb tot detall?! El seu mur era alt, ple del tot de mosaics;/ tenia

Aquest dos exemples de la novel·la del *Digenís Akritas* i de l'*Aquil·leida Bizantina*, amb les seves variants (dues descripcions al *Digenís*, una a l'*Aquil·leida*), els considerem com a *textos models* en referència a la qüestió del jardí, és a dir, pensem que d'alguna manera funcionen modèlicament tot emmarcant el que han de ser els espais de descripcions o *èkfrasi* del jardí en la novel·la bizantina, i especialment en la novel·la del segon període, la d'època paleòloga (pensem en els textos de *Libistre*, *Beltandre* i *Cal·límac*).

Les variants semàntiques de les diferents denominacions també veiem que seran recollides, en diversos casos, malgrat que, com dèiem, els dos primers mots són els més freqüents en les novel·les bizantines, i versemblantment el seu ús desenvolupa i dóna lloc a camps semàntics ben amplis.

En relació amb l'espai que veiem que serveix als enamorats per tal de desenvolupar les seves converses, principalment s'observa el mot "κήπος" i els camps semàntics que van generant els seus derivats: així, en la novel·la de *Cal·límac* i *Crisórroe*, just després de la nit d'amor i de les cançons de *Cal·límac* com ajudant del jardiner, trobem a *Crisórroe* dirigint-se al jardiner oficial (ὁ κηπουρός) tot demanant-li que la deixi sola amb aquest ajudant tan especial i que sembla que concentra tota la seva atenció. D'aquesta manera, *Crisórroe* es dirigeix a ell, i s'enceta un diàleg que, segons ha estat anotat (Hunger, H. 1968), segueix l'ordre retòrica del "λόγος ἐσχηματισμένος", és a dir, un diàleg amb una sèrie d'elements repetitius en la resposta de l'altre.

Així, *Crisórroe* comença a parlar:

"Καὶ μετὰ λόγου γλυκεροῦ, γλώσσης ἐρωτευμένης

*també portes de ferro per tal de no témer ningú./La bellesa, les gràcies del jardí/ no encerten a descriure-les el meu pensament i la meua intel·ligència,/ i la meua llengua és incapaç d'explicar-ho;/ tenia arbres magnífics, molt tendres i formosos;/quant sobresurten les seves copes per sobre del mur/ viuen a cadascuna de les seves branques els Amors", v. 711- 720. Noteu en el fragment el topos de la *Unsagbarkeit* a l'hora de descriure el jardí, i el vocabulari referit al pensament i la ment.*

καὶ μετὰ σχήματος δεινοῦ καὶ τάχα σεμνοτέρου,
κὰν ἦν ἐκεῖ τὸ δεινώμαν παιγνίδιν τῶν Ἑρώτων,
τῆς Ἀφροδίτης παιδεύμα, ζωγράφημα Χαρίτων,
ἢ κόρη λέγει· “**Δέσποιναν ἐμὲν ἢ Τύχη γράφει,**
κὰν τύχην τὴν βασιλικὴν ποσῶς οὐ παρυβρίσω,
ὄλων αὐτοκρατόρισσαν καὶ δέσποιναν **τοῦ κήπου,**
ἀυθέντης ὄλων τῶν φυτῶν, τοῦ μισθαργοῦ δεσποίνης·
βασιλικῶς, δεσποινικῶς εἰς τὴν στρωμνὴν μου πέσω
καὶ πῶς τολμήσει μισθαργός ἐκεῖ τὸ νὰ σιμώσῃ;
Εἰ δὲ τολμήσει, παρευθύς, ὥσαν νὰ μάθῃ, πάθῃ”.³⁶

I Cal·límac, li respon:

“**Εκεῖνο λέγει· “Δέσποιναν ἐσὲν ἢ Τύχη γράφει·**
ἐμὲ δὲ πάλιν ἔδωκεν τὸ νὰ τρύγῳ τὰ ῥόδα.
Αὐθέντης εἶσαι τῶν φυτῶν, ἐγὼ **τοῦ κήπου φύλαξ.**
Ἄν πέσης εἰς τὸ στρωμάν σου βασιλικῶς ἐπάνω,
παραμονὴν τὸν μισθαργὸν καὶ φύλαξιν εὐρήσεις
καὶ τρυγητὴν τῶν ῥόδων σου καὶ τῶν φύτων δραγάτην”.

Οὕτως ἐν μέσῳ τῶν φυτῶν, οὕτως ἐν μέσῳ ῥόδοις
μετὰ σχημάτων παίζοντες καὶ μετὰ λόγων τόσων,
ὅσον λαλήσουν Ἑρωτες καὶ σχηματίση Πόθος,
ἐκείνη μετεστάθηκεν, ἐκίνησεν, ἐπῆγεν
εἰς τὴν καλὴν ἀνάπαυσιν ἐκείνου τοῦ φρεντζάτου,

³⁶ Cfr. Cal·límac i Crisórrhoe, v. 2068-2080: “Amb dolç parlar, amb llengua enamorada/però amb aspecte sever i falsament greu/ -tot i que aquesta severitat era un joc dels amors/ una lliçó d’Afrodita, una pintura de les Gràcies-/ la jove li diu: “per a mi ha escrit Fortuna un destí reial, en tal mesura que no l’hauré de desdenyar; l’jo sóc la senyora de tota cosa, reina del jardí/ senyora de totes les plantes, mestressa de l’assalariat!/ com a reina i com a senyora sobre el meu llit m’estiro/ i com ha de gosar un ajudant d’apropar-se/ Si gosés, de cop ha d’aprendre allò que li ha de tocar patir””.

ὁ μισθαργός ἀπέμεινεν παρὰ τὸν κῆπον πάλιν.”³⁷

El diàleg té, efectivament, una estructura rodona i és ple d'elements que aporten una gran fluïdesa a la comunicació entre els dos personatges principals, i fan, a més, de les paraules repeses d'un i altre, un moment narratiu molt notable en el seu conjunt. A més a més, des del punt de vista del que ens suggereix en la comunicació dialogada tot el seguit de termes referents a l'àmbit del jardí, escollit aquí ben bé com una “imatge” “excusa”, cal destacar com l'element literari provoca un gran efecte i eleva a tons altament metafòrics (i en conseqüència, molt perillosos) tot el diàleg.

La volguda ambigüitat dels termes “δραγάτης”, “τρουγῶ”, “κῆπος”, és conseqüència del seu ús, ja sigui en sentit propi o en sentit eròtic-metafòric, aquí, en relació a la imatge del jardí, i concretament, a la imatge del jardí que prové de la visió de la dona, i del paral·lelisme tant repetit en les novel·les bizantines entre dona i jardí. Per aquest motiu, el λόγος entre Cal·límac i Crisóroo esdevé especialment interessant des del punt de vista, també, de la ficció mateixa: cal tenir en compte que això succeeix després de la nit d'amor, que Cal·límac està enamorat i Crisóroo es troba al jardí, ara, tot esperant-lo.

Aquest diàleg al jardí, ple de metàfores i imatges amb les quals tots dos protagonistes saben jugar, podria considerar-se com un referent dins de les diegesis bizantines, tenint present alhora tota la “tradició” de les imatges que ens aporten com a “models” les diegesis del *Digenís* i de l'*Aquil·leida*.

2.5. El diàleg amb Ἔρωσ

³⁷ Op. cit. supr., v. 2081-2093, “I ell respon: “Per a tu senyora, el destí t’ha escrit un destí reial;/ a mi, però, m’ha concedit de recollir les roses./ Tu ets senyora de les plantes, però jo sóc el guardià del jardí./ Si com a reina t’estires al teu llit/ trobaràs l’ajudant i el vigilant que et guarda/ qui recull les teves roses i qui vetlla per les teves plantes” Així, enmig de les plantes, enmig de les roses, jugaven amb gestos i paraules/ quantes en pronunciaven els Amors i conforma el Desig;/ ella aleshores es va allunyar, es va moure i se n’anà/ al dolç repòs en aquell indret/ mentre l’ajudant va romandre de nou al jardí ”. Noteu especialment el subratllat respecte a les repeticions “intercanviades” que es donen en el diàleg: representen la Fortuna escrita, les paraules i els gestos esdevindran així com jocs d’Amor i Desig entre els dos.

Eros, com hem vist, comença a ser una figura present i real com a part del conjunt dels diàlegs d'amor al jardí en la novel·la bizantina. Els models semblen força clars i els hem resseguit; tenim dos exemples d'escenes en les novel·les hel·lenístiques, a Aquil·les Taci i a Longus, en les quals començem a esbrinar com a important la figura d'Eros en el marc d'una conversa al jardí.

Reprenent l'exemple de Longus, recordem l'escena en la qual Eros comença a esclarir quina ha de ser la seva funció al vell Filetas, qui ha trobat el minyó Eros dins del seu jardí (Longus, *Dafnis i Cloe*, 2.3-6):

“νῦν δὲ Δάφνιν ποιμαίνω καὶ Χλόην, καὶ ἤνικα ἄν αὐτοὺς εἰς ἔν συναγάγω τὸ ἔωθινόν, εἰς τὸν σὸν ἔρχομαι κῆπον καὶ τέρομαι τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς κὰν ταῖς πηγαῖς ταύταις λούομαι”

Així, Filetes pot esclarir també al joves el que ha vist:

“(…) Θεός ἐστιν, ὃ παιῖδες, ὁ Ἔρως, νέος καὶ καλός καὶ πετόμενος. διὰ τοῦτο καὶ νεότητι χαίρει καὶ κάλλος διώκει καὶ τὰς ψυχὰς ἀναπτέροι”³⁸

Eros és un vailet entremeliat i eixerit en les novel·les hel·lenístiques. I recull en part la força primordial que representava antigament com a part d'aquell Caos originari que bé ens esbossen els relats d'Hesíode. No obstant, Eros, com a figura, veurem que no es manté estable al llarg del temps, sinó que va patint algunes transformacions.

De bon començament i en un primer cop d'ull, en la novel·la bizantina Eros resulta una figura més complexa, que va una mica més enllà d'aquests models.

³⁸ Cfr. Longus, *Dafnis i Cloe*, 2. 3-6. “Eros: (...) I ara són Dafnis i Cloe els qui meno com un pastor. Quan, al matí, els tinc reunits, vinc al teu jardí i em diverteixo amb els arbres i les flors, i em banyo en aquestes fonts. (...)”. Filetes: “(...) Amor és un déu, minyons: és jove i bell, i té ales; per això es complau amb la joventut, cerca la bellesa i dona ales a les ànimes.” Noteu la descripció i els adjectius dedicats a Eros.

Tal i com la investigadora Carolina Cupane ens avisa i demostra en el seu important i conegut article “*Eros basileus. La figura di eros nel romanzo bizantino d’amore*”³⁹, centrat fonamentalment en l’anàlisi de la novel·la d’Eustaci Macrembolites, així com també en *Beltandre* i *Libistre*, l’existència de la imatge d’Eros, colpidora i sorprenent, literària, és destacada d’entre la quantitat d’imatgeria diversa que les novel·les bizantines aporten. No és una figura o representació estàtica, sinó que, tal i com Cupane demostra, respon al desenvolupament d’una coherent línia evolutiva en la seva representació i concepció, limitada i determinada, al seu temps, per l’impacte de la tradició occidental en la cultura bizantina.

Eros, com a representació, en la novel·la bizantina, veurem que atrau i suposa una confluència d’elements molt diversos; de la mateixa manera, resulta important el seu discurs, la seva veu, quan es dirigeix als protagonistes de la ficció.

Eros, a més a més, ara no és només present en els diàlegs del jardí, sinó que el trobem en d’altres escenes, ben diferents, i amb unes funcions concretes, especialment, respecte a qui parla amb ell.

A Eros, el trobem tant a les novel·les comnenes, a *Hismine* i *Hismínies* concretament, com també a les paleòlogues, especialment a *Beltandre* i *Crisança* i *Libistre* i *Rodamne*, però també a la novel·la de *Cal·límac* i *Crisórroe*.

Començant per *Hismine* i *Hismínies*, sens dubte el rol narratiu d’aquesta figura és indiscutible en la mesura que es presenta en somnis a *Hismínies* per tal de “condemnar-lo”, per a dir-ho així, i de fer-lo el seu esclau per sempre. Així ho explica el jove:

“Καὶ δὲ με περὶ μέσην νύκτα κατακοιμώμενον ἐνύπνιον ἦλθεν ὄνειρος μάλα φοβερός (...) [4] Ἐγὼ δ’ εἰλκόμεν ἐλεεινῶς, ὅλος ἔντρομος, ὅλος ἄφωνος,

³⁹ Cupane (1973-74: 243-297). El seu estudi és un dels més citats pels especialistes en novel·la bizantina, especialment per Panagiotis Agapitós.

ὄλος νεκρὸς καὶ κατὰ γῆν κείμενος. **Ῥεῖσαι, βασιλεῦ** ἀκούω φωνῆς, καὶ μικρὸν πρὸς ἑαυτὸν γεγωνῶς καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνατείνας ὄρω τὴν Ὑσμίνην ἐστεφανομένην ῥόδῳ τὴν κεφαλὴν, ῥόδον τὴν δεξιὰ φεροῦσαν, τῆ λαιὰ τῶν ποδῶν ἐχομένην τοῦ βασιλέως, καὶ **Ῥεῖσαι** λέγουσαν **Ὑσμινίου, ρεῖσαι, βασιλεῦ, δι' ἐμέ· ἐγὼ σοι τοῦτον δουλογραφήσω.**"⁴⁰

El seu somni desvetlla un moment, potser imaginari, però viscut com a real en el son d'Hisminies: després d'haver estat arrossegat i raptat per Eros Sobirà, que el reté alhora com un vailet entremeliat per no haver-li fet cas, arribarà la seva estimada per pactar amb Eros una solució; gràcies a ella, esdevindrà el seu esclau, però només gràcies a la noia:

Ῥαὶ πρὸς τὴν παρθένον ὁ βασιλεὺς **Ῥιὰ σὲ καὶ ὠργίσθην, διὰ σὲ καὶ διαλλάσσομαι.** Ἡ δ' εὐθύς λαβομένη μου τῆς χειρὸς ἐξανέστησε, θαρρεῖν ἐπιτρέψασα. Καλεῖ με τοίνυν **ὁ βασιλεὺς** τῆ χειρὶ καὶ στεφάνοι μου ῥόδῳ τὴν κεφαλὴν· τὸ δὲ παρεστῶς ἅπαν ἠλάλαζεν, ἐκροτάλιζεν, [6] ὠρχεῖτο **ὀμόδουλος Ὑσμινίας** λέγον **Ῥμῖν** ὁ θρασύς, ὁ πάρθενος, ὁ τῆς δάφνης ἐστεφανωμένος, ὁ τὴν καλὴν **Ὑσμίνην αἰσχύνας** **Ὁ δὲ βασιλεὺς Ἔρωσ πρὸς τὴν καλὴν Ὑσμίνην εἰπὼν ἔχεις ἐραστήν** ἀπέπτῃ μου τῶν ὀφθαλμῶν, ὄλος περὶ μέσην μου τὴν καρδίαν πεσών."⁴¹

⁴⁰ Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, III, 1.3-4, "I a mitja nit, mentre que dormia, vaig tenir un somni, que em va fer molta por; (...) jo era arrossegat miserament, tot tremolós, tot mut, completament mort i estès a terra. Tingues compassió, sobirà escolto que diu una veu, i retornat una mica en mi, girant l'esguard, veig Hismine que tenia el cap coronat de roses: a la dreta portava una rosa, amb l'esquerra retenia els peus del sobirà i deia: Tingues compassió d'Hisminies, compadeix-te, sobirà, per mi! jo el faré esdevenir el teu esclau." Noteu en el subratllat les repeticions intenses i el clam de la veu de la jove Hismine.

⁴¹ Op. cit. supr., III, 1.5, "I el rei a la noia: per causa teva estic enfadat, però per tu canviaré: i ella, de sobte, tot agafant-me de la mà, es va aixecar, exhortant-me que tingués coratge. Aleshores em va cridar el rei amb la mà i em va posar una corona de roses al cap; tots els presents cridaven, feien sonar els platerets, dançaven tot dient: és esclau com nosaltres Hisminies, el valerós, el pur, coronat de llorer, el qui tenia vergonya de la bella Hismine. I Eros sobirà, en dir-li a la bella Hismine tens el teu amant, em va volar

I així s'haurà acomplert un disseny, el destí per a tots dos, un pacte establert gràcies a Hismine i el rei Eros.

Com a personatge, d'alguna manera, o com a presència gairebé omniscient, en moltes escenes, Eros apareix representat com un déu.

En *Hismine i Hismínies* el fragment en el qual és el màxim protagonista és, de fet, la mateixa representació "pictòrica" del déu envoltada de les figures de les quatre virtuts cardinals i dels dotze mesos (II, 7, 1-5), imatge que comentarem una mica més endavant en relació a les imatges "inscrites" al jardí. Però Eros βασιλεύς ja no és la força primordial antiga, sinó que, tot i que segueix insinuant el prototipus clàssic, rep ara un tractament diferent per part dels autors. Com l'emperador, és representat talment com Zeus, sovint assegut en el tron, és capaç d'atorgar un poder concret a l'heroi (la verga a *Beltandre i Crisança*) i pot exercir també com una mena de jutge poderós.

Especialment per aquest darrer motiu, considerem que cal destacar especialment el seu λόγος, sobretot perquè en les novel·les bizantines la seva representació de manera personificada o metafòrica és ben bé constant.

A *Beltandre i Crisança*, com dèiem, Eros parla a Beltandre tot ordenant-li la missió de valorar en el certàmen de bellesa la més bonica de totes les dames; però abans, el diàleg entre Eros rei i Beltandre ha estat de rigor: el jove ha entrat al seu Castell, el meravellós Castell d'Amor, avisat per un amoret alat que l'ha conduït fins al Rei:

“Καὶ σὺν τῷ λόγῳ παρευθὺς ὁ Βέλθανδρος ἀνέστη
ἀκολουθεῖ τὸν Ἔρωτα τὸν φωνήσαντα τοῦτον·
ἀνέβη τοῦ ἡλιακοῦ καὶ πρὸς τὸν θρόνον εἶδε
τὸ πῶς ἀπέσω κάθητο ὁ βασιλεύς Ἐρώτων,

dels ulls, caient tot ell dins el bell mig del meu cor ". Noteu el subratllat i com destaca el mot "βασιλεύς" referit evidentment a Eros en tot aquest procés de "fer esclau" Hismínies.

στέμμα φορῶν βασιλικόν, βαστάζων σκῆπτρον μέγα,
κρατῶν καὶ εἰς τὸ χέρινον του μία χρυσοῦν σαίταν.
Τοῦτον ἰδὼν ὁ Βέλθανδρος πίπτει παρὰ τοὺς πόδας
καὶ παρευθὺς ὁ βασιλεύς ὁ τῶν Ἑρώτων λέγει·
--- Ἀνάστα καὶ τὸ κράτος μου σύντυχε περὶ πάντων
πῶς ἀπὸ γῆς Ῥωμαϊκῆς καὶ γονικῆς σου χώρας
ἐπεξενώθης καὶ ἔφυγες, ἐλήλυθας ἐνταῦθα,
καὶ πῶς εἰς τὸ Ἑρωτόκαστρον ἐσέβηκες ἀπέσω.”⁴²

A continuació Eros explica amb detall allò que Beltandre haurà de fer, escollir entre quaranta donzelles la que més destaqui en bellesa; aquest és un mandat que Beltandre no sembla poder defugir, car el poder d'Eros Rei, acompanyat per la seva tropa d'Amors, és absolut.

“Ὁ δὲ Ἑρως δίδει του βέργιν τρίκλωνον, πεπλεγμένον
ἀπὸ σιδήρου καὶ χρυσοῦ καὶ πελάζου λίθου.
--- Καὶ νὰ καὶ τοῦτο τὸ βεργίν, Βέλθανδρε, ἐσέ τὸ δίδω
καὶ οἶαν κρίνης ἐξ αὐτὰς κάλλιαν παρὰ τὰς ὄλας
ἐκείνην δὸς καὶ τὸ βεργίν ὡς δέσποινα τῶν ὄλων”⁴³

⁴² Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 489-501, “Ben de seguida Beltandre s’aixecà en sentir aquella ordre/i acompanya aquell Amor que a ell l’havia cridat./Va pujar cap a aquell pòrtic, i a sobre del tron veiel/com hi seia al seu damunt el sobirà dels Amors,/duent corona reial, brandant el ceptre més gran,/tot sostenint amb sa mà una sageta daurada./Beltandre, en veure això, cau tot ell de genollons,/i de seguida li diu el rei de tots els amors:/-“Alça’t i a ma majestat explica-li ben bé tot:/com de la terra romana i del teu país d’origen/oas exiliar-te i marxar, com has arribat aquí,/i com has entrat a dins d’aquest Castell de l’Amor./Alça’t ben de pressa, parla’m i explica-m’ho fil per randa.” Noti’s el subratllat: el mot *Lógos* aquí es refereix a una ordre concreta donada pel rei Eros, assegut al seu tron i exercint una autoritat indefugible per Beltandre.

⁴³ Op. cit. supr., v. 537-541, “Eros li dóna una verga de tres branques, ben trenada,/tota de ferro i d’or, de la pedra del robí.(53)/-“Heus aquí que aquesta verga, Beltandre, jo te la dono,/i aquella que jutgis d’elles bella per sobre de totes/dóna-li a aquella la verga, com, de totes, sobirana.” Noteu la repetició.

La veu d'Eros és una ordre, té una força autoritària i concedeix poder: en els següents versos Beltandre repeteix que accepta allò que se li ordena (“ὀρίζεις ἵνα κρίνω”), així com l'autoritat que el sobirà li concedeix amb la verga; en aquest sentit, és destacable com clarament aquest poder, que no és pas tant una força primordial, Eros el pot concedir de la mateixa manera que ho pot fer l'Emperador bizantí. Així, la figura d'Eros Rei es perfila amb una forma i una funció ben concretes, ja que ara no és tant aquella força antiga, com dèiem, que anula precisament la capacitat de jutjar de les persones, sinó que, a través del seu poder, passa a vincular-se a la justícia i a la seva imparició. És a dir, Eros passa de ser un déu nascut del Caos, a ser una figura que connecta amb elements propis de la mentalitat bizantina.

Com una mostra de les transformacions del llegat clàssic en aquesta època, Eros és assimilat pels bizantins com a divinitat, i tal com van fer els llatins amb els seus déus, Eros és assimilat però tot sembla indicar que se li imposa, o li ve imposat, d'alguna manera i contextualment, el “cànon” ortodox.⁴⁴

Això genera una visió d'aquesta figura bastant complexa, d'entrada, i destacable des del punt de vista del seu *Logos*. Un *Logos* que es presenta sempre a través d'aquesta presència omniscient en moments plenament onírics dels protagonistes, així com també rodejat d'Eros petits, voladors, de vegades assemblant-se més a la figura clàssica, audaç i entremeliat, però tot sovint com un emperador, amb molt poder. Des del punt de vista literari, aquest fet aporta una gran artificiositat al relat, tant la seva representació gràfica, com el seu discurs.

⁴⁴ En aquest sentit ens sembla molt interessant la següent afirmació de Carlos García Gual“(…) *El lector o el oyente bizantino no podía tomarse en serio el ambiente espiritual de la novela, que negaba el ambiente cristiano con la evocación de las figuras de los dioses paganos (...)*” a la Introducció a la traducció de *Calímaco y Crisóroo* (García Gual (1982: 44)).

És molt complex verificar quines actituds haurien de tenir els receptors de la novel·la bizantina, però ens sembla que l'afirmació va en la línia del que potser evoca aquesta figura d'Eros Basileus: segueix sent una divinitat, però, al nostre parer, s'allunya de la figura del déu antic, tot integrant-ne no obstant algun element; sense representar del tot l'element més purament cristià, Eros Basileus tampoc nega aquest element totalment per raons de context. O a dit d'una altra manera, inversament el cristianisme de context no nega la presència de la figura d'Eros ni res de la seva essència ideal i romàntica fonamental per a la novel·la.

A *Libistre i Rodamne*, la figura d'Eros és també molt present, constant. Es pot dir que la seva presència, des del començament del relat intern a l'inici, marcarà les pautes de la resta del relat. De primer, el veiem aparèixer misteriosament en els somnis de Libistre, d'una manera molt semblant a la imatge que trobàvem a *Hismine i Hismínies*: en un primer somni, Libistre és conduït al palau del rei Eros: allí, assegut en un gran tron, una mica enrabiad amb el noi, hi ha Eros, de tres cares:

**“Ἔρως τριμορφόσωπος κάθηται εἰς τὸν θρόνον·
Τὸ πρῶτον του τὸ πρόσωπον βρέφος μικροῦ παιδού (...)
Τὸ δεύτερον ἐφαίνετον ὡς μέσης ἡλικίας (...)
Καὶ τὸ ἀπ’ ἐκείνου πρόσωπον γέροντος νὰ εἶδες ὄψιν (...)”⁴⁵**

Libistre queda molt sorprès d'aquesta visió (“Τίς ὁ πλάστης, καὶ τί τὸ ξενοχάραγον τὸ βλέπω, τί ἔναι ἐτοῦτο;”) i, amb l'ajuda de Desig i d'Amor, acabarà per ésser el seu vassall fidel, tal i com demana el jurament (Ποθοορκωμοσία) que llegeix inscrit i que Desig li ensenya. Aquest jurament és un *Logos* escrit, però que presenta i representa directament l'Eros de tres cares, el seu sentit i la seva missió:

**“Ἐγὼ εἶμαι ὁ νόμος τοῦ Ἐρωτος, καὶ τοῦτο ἔνι τὸ πτερόν μου
καὶ τοῦτο ἔναι τὸ δοξάριν μου, καὶ ομνύετε οἱ πάντες
λίτζιοι νὰ εἴστε δοῦλοι του, νὰ μὴ τὸν ἀθετηῆτε.”⁴⁶**

⁴⁵ Cfr. *Libistre i Rodamne*, v. 481 a 488 (la descripció s'allarga fins 492): “Eros de tres cares era assegut al tron/La primera cara d'un nen acabat de néixer (...)/ la segona semblava de mitjana edat (...)/ l'altra cara semblava tenir l'aparença d'un vell (...)”. Noteu el terme compost, especialment difícil i llarg.

⁴⁶ Op. cit. supr. v. 587-589 “jo sóc la llei d'Eros, i aquesta és la meua ala, la meua petita arma, jureu tots que en sereu esclaus, que no ho deixeu de complir.” Vegeu capítol IV sobre *Τὰ γράμματα*.

Sense dubtar-ho un moment, Libistre jura (“Ὀμοσα”) fidelitat i lleialtat a Eros. A continuació, un profeta li mostrarà en un oracle el seu futur: s’enamorarà de la princesa Rodamne, marxarà del seu país, trobarà la princesa, la perdrà, i finalment es tornaran a trobar (vv. 610-627). Un cop despert del seu somni, és animat per Clitobont a cercar la noia, i d’aquesta manera continuarà el relat de la història principal.

Al llarg de la novel·la, aquesta no serà la darrera intervenció d’Eros. És especialment destacable el fet que la seva presència a *Libistre i Rodamne* genera un diàleg molt productiu amb el personatge principal, atès que Eros es presenta per fer-li de guia i de conseller, per tal d’ajudar-lo en tota la seva peripècia.

En un segon somni, Eros li presenta la pròpia Rodamne, i ell decideix així d’anar a cercar-la ajudat per cent soldats companys seus (v.686-765). Aquesta segona escena de somni, després de la visió primera de l’Eros de tres cares, és una escena molt destacable de l’obra i, especialment, pel fet que es produeix precisament en un jardí (en aquest cas, “παράξενον περιβόλιον”). A mesura que Libistre es va endinsant en aquest jardí meravellós, va observant tot l’entorn, il·luminat per la claror de Desig i Amor, acompanyat per les Gràcies i un grup d’Amorets. I així fins a arribar al costat d’Eros (v. 700) descrit d’aquesta manera:

“εἶχεν εἰς ὤμους του πτερά, καὶ εἰς τὸ ἕναν του τὸ χέρι
εἶχεν δοξάριον ἀργυρόν καὶ εἰς τὸ ἄλλον του **τὴν κόρην,**
τὴν κόρην τὴν παράξενην ἐκείνην τὴν Ροδάμνην.
Εἶχεν τὴν κόρην—βάσταζε, πολύπονε **καρδία,**
Μή τώρα πάθης καὶ ραγῆς καὶ νεκρωθῆς ἐκ πόνου·
εἶχεν τὴν κόρην —βάσταζε, **ψυχή,** μή ραθυμῆσης·
εἶχεν τὴν κόρην ---πρόσεχε, **ψυχή,** μή ἀναιστητίσης·
εἶχεν τὴν κόρην --- **λογισμέ,** μή φύγη ἀπὸ ἐμέναν·
εἶχεν τὴν κόρην --- τῆς ἐμῆς ἀνάπαυσιν **καρδία·**
εἶχεν τὴν κόρην --- φίλε μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου·

εἶχεν τὴν κόρην ---πῶς νὰ εἰπῶ, βάστα, ψυχὴ, μὴ ἐξέβης.”⁴⁷

Amb gran lirisme, Libistre descriu la visió de Rodamne conduïda per aquest Eros, i a continuació es produiran les presentacions oficials, que no obstant, i al seu torn, s'estan produint en un somni, en una πλάσις o imatge onírica, com ell mateix explica. El diàleg amb Eros, aquí, és una imatge del pensament del jove, però, rodejada i motivada per Desig i Amor, i en un espai que remet a la realitat propera del protagonista, el jardí, l'indret que es veu i que és entorn, l'indret perfecte per als enamorats.

I així, després de dos anys de voltar, Libistre arriba a l'Argurokastro, a la capital del país del rei Χρυσός (Chrousos). Allí, abans d'entrar, Libistre té un tercer somni, en el qual Eros se li apareix en persona per dir-li que no es preocupi de res, i per aclarir-li que efectivament llançarà el seu dard d'amor a Rodamne:

“Ἐπεσα εἰς τὸ κρεββάτιν μου καὶ εὐθύς ἀπεκοιμήθην
καὶ πάλιν ἐν ὀνείρῳ μου τὸν Ἔρωταν ἐθώρουν·
ἐπέτετον καὶ ἔρχετον μετὰ πολλοῦ τοῦ θράσος
καὶ ἀπέσω εἰς τὴν κατοῦνα μου ἔδραμεν μετὰ θάρρους·
καὶ ἄμα τὸ ἔμπει μὲ τὸ πτερόν δέρνει με εἰς τὸ κεφάλιν,
λέγει: “Κοιμᾶσαι, Λίβιστρε;” καὶ εὐθύς ἐξύπνησέ με.
“Μηδέν λυπῆσαι ἀποτουνῶν, μὴ θλίβεσαι”, μὲ λέγει·
“ἔφθασες, εἶδες ἀπεδὰ τὸ κάστρον τῆς Ροδάμνης,
καὶ ἀποτουνῶν ἐγνώριζε, τῶρα ἀπὸ ἐσέν ὑπάγω

⁴⁷ Op. cit. supr., v. 702-712, “Tenia ales a les espatlles, i a una mà/ tenia una arma platejada, i a l'altra, la noia./ la meravellosa Rodamne./ Tenia la noia —aguanta, cor tan ple de dolor/ no pateixis ara ni et trenquis ni et moris pel dolor/ Tenia la noia —aguanta, ànima, no et despreocupis!/ Tenia la noia —tingues cura, ànima, no et manqui el seny!/ Tenia la noia —seny, no em fugis/ Tenia la noia —del meu cor sense descans!/ Tenia la noia —amic meu, la llum del meus ulls!/ Tenia la noia —com dir-ho, aguanta, ànima, no marxis!”. Noteu no només les repeticions, sinó també tot el vocabulari referit al cor, l'ànima i el pensament que estan implicats en la sorpresa del protagonista. De la mateixa manera, destaca el vers que conté el nom de la noia, per la combinació plena d'harmonia i de matissos entre la suavitat de la “v” i la definició que implica el so “η”. (És un vers, al nostre parer, molt “femení”).

διὰ πόθον τὴν παράξενον τὸν σὸν **νὰ τὴν δοξεύσω**
καὶ εὖξου με ἀπάρτι, Λίβιστρε, τίποτε **μὴ λυπάσαι**”.⁴⁸

Els mots d’Eros semblen voler apaivagar les preocupacions de Libistre, alhora que són “ordres” o consells per tal de guiar-lo en aquest moment de la seva aventura d’amor a punt d’endinsar-se en el Castell.

Aquest tercer somni no serà, però, el darrer, perquè més endavant, ella, Rodamne, també trobarà Eros en els seus somnis (v. 1410). Se li presentarà de nou, provocant una gran por en la jove, un vailet alat que li parlarà de les desventures de Libistre, i li llençarà tot seguit el dard enmig del seu cor. La seva acció i la seva paraula són importants no només pels efectes en els propis protagonistes, sinó per la forma en que venen donades a través de les imatges oníriques (πῶς ἐφαντάσθην) de la noia, que la fan desvetllar-se a la seva cambra plena de pors:

“τοξεύει τὴν ἀγέρωχον στοχὰ κατὰ καρδίαν.

Καὶ ἀπὸ τοῦ φόβου ἐξύπνησε, φωνάζει με, λαλεῖ με:

“Βέτανε, φθάσε, κράτησε, τὸν δήμιον τοξότην,
τὸν σφάκτην τῆς καρδίας μου, τὸν διχοτομητὴν μου”.

Ἄνεσηκώθην, εἶδα τὴν, κρατῶ τὴν ἐκ τὸ χέριν:

“Στά, μὴ φοβῆσαι”, λέγω τὴν, “πάντως οὐκ ἐφαντάσθης ;”

Λέγε με: “Ναί, **παιδόπουλον ἦτον μετὰ πτερὰ ᾧδε.**

καὶ ἀφότου μὲ συνέτυχεν, εἰς τὸ ἀπομισσευτίκιν

τοξεύει τὴν καρδίαν μου καὶ χάνεται ἀπομπρός μου.”⁴⁹

⁴⁸ Op. cit. supr., v.895-905, “Vaig caure en el meu llit i tot seguit em vaig quedar adormit/ i de nou vaig veure Eros en el meu somni./volava i arribava amb molta empenta/ i al meu jaç va córrer amb coratge;/ i alhora en acostar-se em va tocar amb la seva ala el cap/ i diu: “Dorms, Libistre?” i tot seguit em va despertar./ “No t’afligeixis per això ara, no t’angoixis” em diu/” has arribat, has vist aquí el castell de Rodamne, i d’això ara adona’t, sàpigues ara que per tu m’encamino, pel teu desig li llençaré el meu dard a la més bella;/ i així sigui des d’ara, de res no et preocupis”. Noteu en el subratllat com s’inicien i com acaben les paraules d’Eros.

Eros, per tant, es presenta com una figura en alguns aspectes propera al prototipus originari, però, de la mateixa manera que la “Τύχη”, no és una figura estàtica ni concreta. En el cas de Fortuna, podem trobar tant al·lusions a la “Tyche mou” personal, semblant a la Moira clàssica, com a la roda de la Fortuna medieval; en el cas d’Eros, observem com de vegades sembla imaginat com el nen fill d’Afrodita, i d’altres vegades el veiem assegut sobre el tron bizantí, com a Eros rei, Eros basileus. En altres ocasions és tan sols una vaga presència que s’insinua, en el bany o la cambra nupcial acompanyat de les Gràcies i els amoretts, com en els mosaics hel·lenístics. Malgrat tots aquests canvis, però, Eros segueix sent una figura fonamental que va lligada molt probablement a l’essència mateixa de la novel·la des del punt de vista del gènere.

La seva paraula, però, en la novel·la bizantina, el seu *Logos*, sobresurt i és objecte de molts dels canvis que es produeixen en el guió i el conflicte amb els personatges.⁵⁰ Fins a cert punt, la seva funció sembla de tipus retòric, especialment alhora de desenvolupar o donar lloc i pas també als laments i les

⁴⁹ Op. cit. supr. v. 1424-1433, “Li dispara l’insolent amb astúcia enmig del cor/ I de la por es desvetlla, em crida, em diu:/ apresa’t, atrapa l’arquer plebeu/ el qui ha fet bocins del meu cor, qui m’ha partit en dos/”Li faig de suport, la miro, li agafo la mà: “Atura’t, no temis!” li dic, “ no estaves veient del tot una visió?”/ em diu, “Sí, hi havia un vailet amb ales en ella. / I tant bon punt em va trobar/ dispara el meu cor i desapareix de davant meu “.

⁵⁰ A propòsit d’aquesta darrera aparició d’Eros a la cambra de Rodamne, que provocarà l’inici de les respostes escrites a les cartes que li havia enviat Libistre, i en conseqüència, del diàleg epistolar, referim les paraules de Carolina Cupane (2008: 108-109): “L’*apparizione onirica del Dio a Rodamne*, a sua volta, pone fine al monologo ed apre la fase del dialogo, da questo momento la principessa, che era già stata “*ammorbidita*” dalla prima missiva risponderà alle lettere d’amore, aprendosi progressivamente al nuovo sentimento.

L’anonimo autore ha strutturato la breve scena con notevole raffinatezza. Mettendo in bocca ad Eros le stesse parole che Libistro aveva adoperato nella lettera ricevuta e letta da Rodamne durante il giorno, egli aggancia fra loro i due segmenti e sottolinea così, anche a livello di discorso, la dimensione prettamente psicologica del sogno. La rappresentazione plastica e dinamica del dio arciere che s’introduce audacemente nella camera da letto, sfera protetta della verginità della donna, conferisce vita e movimento a quella che era una semplice metafora, una figura del discorso stereotipa, nel romanzo di Macrembolita, cui l’anonimo autore si riferisce esplicitamente”.

Efectivament, Carolina Cupane detecta com aquest episodi de *Libistre i Rodamne* sembla el mateix (o dependre) de *Macrembolites*, *Hism. i Hism.* III, 1, 1-6, 3, 1-2 .

queixes dels protagonistes, com en el cas de la Cançó d'amor i desamor de Cal·límac al jardí (vv.1673 i ss.).

Seguint amb el testimoni de la novel·la de *Cal·límac i Crisórrhoe*, en darrer terme, hi trobem també la presència d'Eros; es tracta d'una presència molt subtil, de nou, representada com un Eros alat que és benvolent amb Cal·límac, però que segueix sent rei; Eros condueix, mana, l'encamina cap a l'estimada, però, un cop sotmès a la seva esclavitud, i un cop iniciat en les delícies de la passió i de l'amor més pur:

“Καὶ συμπεριλαμβάνουσιν, συχνοκαταφιλοῦσι,
τὸ περιβόλι γίνεται παστὰς τῆς Ἀφροδίτης
καὶ τῶν Χαρίτων κατόπτρον καὶ τῶν Ἐρώτων οἶκος .
Μετὰ πολλῆς τῆς ἡδονῆς πληροῦσι τὴν ἡμέραν,
ἢ νύξ μετὰ γλυκύτητος ἔρχεται, φθάνει πάλιν·
καὶ μετὰ τὴν εἰσέλευσιν καὶ τῆς νυκτὸς ἐκείνης
Ἔρωσ καὶ πάλιν πτερωτὸς τὸν μισθωτὸν ἐπαίρει
καὶ φέρει πρὸς τὴν δέσποιναν καὶ πάσαν πόθου χάριν,
παρίσταται τοὺς βασιλεῖς, ὡς δοῦλος παραμένει·
αὐθέντης Ἔρωσ βασιλεὺς δουλογράφεται τότε
εἰς πόθον ἀνυπόκριτον, εἰς καθαρὰν ἀγάπην”⁵¹

⁵¹ Cfr. *Cal·límac i Crisórrhoe*, v. 2157-2169. “I es varen abraçar, es cobriren de petons/ i el jardí esdevingué tàlem d’Afrodita/ mirall de les Gràcies, i llar dels Amors./ Després de de passar el dia en plenitud/ arribà la nit amb la seva dolçor, de bell nou./ Després de l’arribada d’aquella nit/ Eros elevà amb les seves ales de nou l’ajudant/ i el va portar junt amb la reina i totes les delícies de la passió/ per tal de ser al costat dels reis, com pertoca a un servoent;/ qui mana és el rei Eros, que aleshores fa esclau/ d’un desig sincer i d’un amor pur.” Noteu el subratllat, la referència de l’espai del jardí com a casal dels Amors i la representació d’Eros alat com l’Eros antic, però alhora un Eros que presenta el jove als reis, és a dir, que té un poder concret (bò, pur, sincer, ἀνυπόκριτος, καθρός) en un marc concret, en el qual predomina la oposició rei-esclau.

Quan Eros parla, els personatges actuen d'una manera o d'una altra: fins a aquest punt és important el seu *Logos*, un *Logos* que, al seu torn, en fer referència a Eros, esdevé aleshores representatiu de l'estat dels personatges.

I aquest Eros rei: és una excepció pròpia de la novel·la bizantina? De la seva visió de l'amor, d'Eros?

Hi ha quelcom que cal fer notar en aquest sentit, i és que de la mateixa manera que veiem un Eros no estàtic, també veiem un Eros que va canviant de lloc, i que passa del jardí al Castell.

Vet aquí una de les diferències entre les novel·les comnenes i les paleòlogues: una diferència que molt probablement es degui a l'element de tradició afegida que aquest Eros incorpora i que el fa ser, també, únic. Sabem, d'una banda, que l'autor de *Libistre i Rodamne* era coneixedor de les novel·les franceses d'amor, i per aquest via, molt versemblantment, de la imatge del "Chateaux d'amour"⁵². A aquesta novel·la, de fet, se li han volgut buscar diversitat d'influències, entre les quals també la oriental, pel que fa al tema del relat encadenat.

D'altra banda, en el context de creació de *Libistre i Rodamne*, al segle XIII, cal tenir present que les condicions socioculturals de l'entorn eren favorables al desenvolupament de l'interès filològic i a l'impuls de la traducció d'un bon nombre d'autors llatins al grec (des d'Ovidi a Ciceró fins a Boeci) amb objectius pràctics, com l'ensenyament del Llatí a l'escola o per les mateixes necessitats de relacions diplomàtiques de la cort de Nicea.⁵³

Els autors bizantins d'època paleòloga sembla que tenien, doncs, al seu abast, tot un marc de referents que podia anar des de la tradició més antiga i clàssica fins a la més moderna i contemporània a ells mateixos. No ha de resultar

⁵² Sobre els espais i el seu rol en aquesta novel·la, especialment l'article d'Agapitós, (1999: 111-128).

⁵³ Per més informacions a propòsit de context, vegeu Agapitós, (2012: 331 i sg.).

estrany del tot, doncs, que en aquest context, i pensant en la tradició antiga, que la presència d'Eros al Castell pugui evocar-nos una imatge molt concreta, la del Castell i l'Eros del conte d'Apuleu "Psique i Cupido", el conegut relat dins l'obra de les *Metamorfosis* d'aquest autor del s. II d. C, el platònic i sofista de Madaura.

No sabem si l'autor de *Libistre i Rodamne* coneixia directa o indirectament, en versió original o traducció, l'obra d'Apuleu; no en tenim cap testimoni. Però, no obstant, el fet que es tracti d'una obra diegètica com les *Metamorfosis*, i el fet que la imatge en qüestió es trobi precisament en un conte que es troba dins un altre macrorelat en una obra feta d'encadenaments, fa molt versemblant que l'autor de *Libistre i Rodamne* en tingués, almenys, algun record narratiu d'aquesta obra.

Del testimoni d'Apuleu alhora ens interessa la figura i la seva versió del tema de l'amor.

Aquesta figura en el conte d'Apuleu és un Eros fugisser, manat per Venus, l'espòs amagat i secret que és una "veu" dolça i desconeguda, que visita cada nit la cambra de la qui, a desgrat dels mandats de Venus, ha d'acabar sent la seva estimada, i a qui, finalment, més enllà de la maldat, salvarà i protegirà de tots els perills. En aquest sentit, es tracta d'una figura tant canviant com l'Eros en les novel·les bizantines.

Altrament, en el context de crisi en el qual va escriure Apuleu, al segle II d.C, és sabut com n'era de gran la preocupació religiosa (la seva obra se la considera com una mostra d'una possible iniciació en els misteris d'Isis), els interessos anaven en la línia de recerca d'una nova espiritualitat, i com molt bé diu Carles Miralles "*los novelistas, hombres de su tiempo, se hallaron inmersos en este mundo caótico: una de sus posibilidades de reacción era la religiosa, la única- junto con el aprovechamiento literario de una tradición cultural decadente- en Apuleyo*"⁵⁴. Així, la

⁵⁴ Vegeu especialment a Carles Miralles (1968: 89-102, 103-108) el Capítol 6, "La novela de Apuleyo", i el Capítol 7 "La crisis espiritual del siglo II y sus secuelas: Apuleyo y la novela griega de amor y de aventuras".

figura d'aquest Eros misteriós, en certa manera, no fa més que posar de manifest, literàriament, una situació social directa, de decadència i de profunds canvis.

Si creiem versemblant la influència d'Apuleu en l'autor de *Libistre i Rodamne*, trobem una certa lògica en la manera de presentar, també, l'Eros rei: ara al Castell, Eros representa molt més i millor una societat com la bizantina, amb tot el seu aparat "monàrquic" de cort, i en la qual Eros seguirà sent rei en tant que guia de sentiments, senyor amb vassalls i veu orientadora pel seu *logos*, un *logos* que mana, guia i encamina els personatges, i que en definitiva, és la llei per als seus cors.

2.6. La paraula secreta

Seguint amb aquesta visió de l'amor, observem que no és estranya tampoc als autors bizantins una certa tendència a fer que els seus personatges principals busquin i cerquin mil-i-una maneres de posar-se en contacte, per tal de seguir i poder acomplir les ordres d'Eros, tot trobant-se en situacions i contextos que els allunyen de tot l'entorn, d'amagat i en secret.

Són destacables, des del punt de vista del *Logos* dialogat, les escenes en les quals els enamorats recorren, com a darrera possibilitat per a poder-se trobar, a les escapades secretes, sense que ningú pugui saber el que està succeïnt: així, les trobades, nocturnes, en espais diversos (també al jardí, com a Cal·límac i Crisórrhoe), provoquen moments narratius d'alta tensió eròtica i força importants pel discurs d'amor.

Volem, aquí, destacar en concret la novel·la d'*Hismine i Hismínies* pel fet que, precisament al centre d'aquesta novel·la, les trobades secretes s'acumulen i destaquen en el complex narratiu (*Hismine i Hismínies*, V, 15 [2-4], 17[1-4], 18[1-2], 19[1-2], 20 [1-2]) com un seguit d'escenes que alhora creen situacions molt especials en la manera d'expressar tot l'amor.

Sabem que Hismínies, havent arribat com a herald de nou a Aulikomis, i havent trobat els seus pares Temisteu i Dianteia i la família d'Hismine, a la meitat de la seva aventura, torna a celebrar banquet i no podrà contenir les ànsies de trobar-se amb l'estimada a la nit. Així comencen un seguit de trobades secretes, mentre que els pares es troben fent una libació a Zeus Xènios.

En una primera temptativa amorosa, Hismine es resisteix com una fortalesa per preservar la seva puresa: “Εγώ σοι φύλαξ ἀκοίμητος, ἀπαρεγχείρετος αίμασιὰ καὶ φραγμός ἀνεπίβατος”⁵⁵

I ell, així li parla: “ἐπὶ σοὶ βιβλίῳ κατεμυήθην τὸν Ἔρωτα· διὰ σὲ δούλος ἐξ ἐλευθέρους γεγένημαι, διὰ σὲ Φιλίου Διὸς ἀντηλλαξάμην Ἔρωτα τύραννον.”⁵⁶

De bell nou, trobem la figura d'Eros rei, però, titllat amb l'adjectiu, en aquest cas, de “τύραννος”, ple de connotacions de poder i fortalesa, i a l'"esclavatge" del qual es troba sotmès el jove.

Al dia següent, és sabuda la notícia que Hismine ha estat promesa pels pares, sense que ella ho sabés, amb un noi originari d'Aulikomis i que les noces seran celebrades en l'època de les noves Diasies; per aquest fet els dos amants se senten desesperats, pensant i somniant l'un amb l'altre.

A meitat de l'obra, precisament (VI, 5 [3], i de 6 fins a 9), Hismínies corre a la cambra d'ella i es troben en secret per parlar de la situació (“Ἵσμίνη, τί πάσχεις ; ἢ δ' ἢ γλῶσσαι φησὶ τοῦ πατρὸς μ'ἀπόλλυσιν”) i així, el diàleg entre tots dos, va expressant tota la seva impotència davant els fets del pacte que

⁵⁵ Cfr. *Hism. i Hism.*, V, 17 [3] “Sóc per a tu un guardià insomne, un mur inatacable, un baluard inaccessible

⁵⁶ Op. cit. supr. , V, 18, [1] “Tu ets el llibre en el qual vaig ser iniciat en Eros; per tu de llibert vaig esdevenir esclau; per tu, vaig bescanviar Zeus, protector de l'amistat, per Eros sobirà”.

els amenaça. L'escena és colpidora, tot que acaba amb un certs tocs d'humor per part del dos personatges, que no volen separar-se.

Hismínes, per la seva banda, sent que perd la jove, que marxarà a Aulikomís per casar-se; tanmateix, no pot deixar de recordar-li que ell ha estat el seu amant, que els seus cossos s'han unit en va i que allò que a ell li esperen són les portes obertes de l'Hades :

“Ἐγὼ δ’ ὁ σὸς ἐραστής (οὐδὲ γὰρ αἰσχύνομαί σου τὸν ἔρωτα) παρθενικῶ στεφάνῳ τὴν κεφαλὴν ἀναδήσομαι καὶ παρὰ Περσεφόνῃ καὶ τοῖς ἐν Ἄϊδου φιλοτίμως καὶ πολυτελῶς νυμφαγωγήσομαι λαμπρὰν μοι παστάδα πηξαμένοι παρθενικὴν· σὺ δ’ ἀφιλία ἐρωτικὴ κριθήσῃ (...).”⁵⁷

Hismínes va descrivint la terrible situació, fins a tal punt d'angoixa que en fer-li un petó, exclama i crida reprenent uns versos eurípedeus de la tragèdia d'Hècuba (“ὄντως σοι τοῦτο λοίσθιον φίλημα/ τέλος δέχει δὴ τῶν ἔμῳν προσφθεγμάτων”⁵⁸).

La veu d'Hisminé, però, contesta impetuosa, i decidida, alhora, a romandre al seu costat:

“ἢ δ’ ὄλεσα μέφῃσιν “ Ὑσμινία γλυκύτατε. Σὺ μοι πατρὶς καὶ πατὴρ καὶ μήτηρ καὶ παστὰς καὶ νυμφίος καὶ δεσπότης ἔξ Ἑρωτος· (...) Ὑσμινία, σὺ τὴν ἐμὴν ταύτην Ὑσμίνην ἐρωτικῶς κατεκῆπευσας· σὺ μοι καὶ φραγμὸν **περίθου τῷ κήπῳ**, μὴ χεῖρ ὀδοιποροῦντος τρυγήσῃ με. Θανεῖν ἐθέλεις, ἀλλὰ

⁵⁷ Op. cit. supr. 6 [4-5] “ Quant a mi, el teu amant- no m'avergonyeixo d'estimar-te-, cenyiré el cap amb una corona virginal, i seré acompanyat amb riquesa i fast al costat de Persèfone i d'aquells que per mi han disposat a l'Hades un esplèndid tàlem; tu, per contra, seràs acusada d'infidelitat (...)” Tot el fragment del discurs amorós d'Hisminés és un seguit d'oposicions entre el que ell sent i la situació d'Hisminé, tot fent destacar, d'aquesta manera, la crueltat de la situació que els vol separar a tots dos, i augmentant així tot el realisme i també el suspens sobre el que ha de passar.

⁵⁸ Cfr. Eurípides, *Hècuba*, “Aquest és realment el meu últim petó. Rep a la fi les meves darreres paraules” v. 413.

συναποτίθημι τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν. Συνθανοῦμαί σοι, ὥσπερ καὶ ζῶντι συζήσομαι".⁵⁹

Així, finalment, Hismínies proposarà una fuga secreta, a una altra ciutat, lluny, una fuga que més endavant es durà a terme en una nau cap a Síria, acompanyats de l'amic Cratistenes, però que els precipitarà a un naufragi que els tornarà a separar de nou.

2.8. Del diàleg de tema no amorós

Com hem anotat a l'inici d'aquest capítol, en el conjunt de les novel·les també són destacables tota la resta de *diàlegs de tema no amorós*, especialment pel fet que posen en relleu el rol dels *personatges secundaris* entorn de la història d'amor principal.

En aquests diàlegs secundaris poden intervenir també molt sovint les veus dels protagonistes, però en ells es dona sovint la paraula a les veus *antagonistes* del relat, això és, a personatges també tant importants com la bruixa, els pirates, el rei i comandants, etc. Els personatges bizantins tornen a viatjar en un marc d'acció en el qual són acompanyats també de figures secundàries, en la lluita pel seu amor. Dos perfils de joves, models, símbols estàtics representant la lluita per l'amor i la superació dels obstacles per a aconseguir no ser separats, com en les novel·les hel·lenístiques, però envoltats no obstant per un seguit de personatges molt sovint

⁵⁹ Cfr. Eustaci Macrembolites, *His. i Hism.*, 8 [1-4], "I ella diu 'm'has destrossat, Hismínies dolcíssim. Tu ets per mi patria, pare, mare tàlem nupcial, espòs i amo per l'amor; (...) Hismínies, tu has conreat amorosament a aquesta Hismine, que tu deies la meua Hismine; tu has estès entorn del jardí un recinte per tal que no em toqués la mà de vianant. Tu vols morir, però amb les paraules, depono també la meua ànima. Moriré amb tu, com també viuré si romans amb vida.". A banda de l'al·lusió implícita a l'episodi homèric del col·loqui d'Hèctor i Andròmaca al cant VI de la *Il·líada* (*Il.*, VI, 425), noteu el subratllat en les paraules d'Hismine, plenes de sentiments. Més enllà del realisme que expressaven les paraules d'Hismínies, Hismine concreta els seus sentiments per mitjà de la metàfora del jardí, i en una darrera frase que ens xiuxiueja (per l'abundància del so suau sigma i dseta) el seu més intens desig i la seva voluntat d'amor.

sorprenents i alhora extraordinàriament poderosos, que també dialoguen entre sí, jutgen, conversen en secret o preparen plans per tal d'intervenir, per a bé o per a mal, en el desenvolupament dels fets la història de la parella.

La parella és el nucli fonamental de la ficció en la novel·la grega. La seva història o peripècia sentimental aglutina les accions d'aquests i dels altres personatges secundaris, però no sempre copsem les seves actuacions de la mateixa manera, ni la descripció general que ens fa la novel·la bizantina d'ells dos resulta, potser, d'entrada, tan clara o parcial, com passava en les narracions hel·lenístiques. Creiem que en aquest sentit el seu *Logos* dialogat és essencial, com hem vist fins ara, en l'expressió dels seus estats d'amor.

Així, la visió que per exemple obtenim d'un personatge com Hismínies, entre narrador conscient i inconscient de la seva pròpia història amb Hismine, o del mateix Libistre, que en la conversa amb l'amic troba la seva força per buscar a l'estimada, fa que els dos personatges principals ja no siguin presentats en un inici de la ficció sense raó. Aquí el diàleg secundari té una funció específica.

Dit d'un altra manera, la parella bizantina parteix d'una caracterologia o especificitat, lligada a la mateixa naturalesa de la ficció presentada, que no trobem en els dos joves models de Longus, per exemple, o d'Aquil·les Taci, però que ve acompanyada ara, o es presenta indissolublement lligada, creiem, a l'acció o rol també dels personatges secundaris i del seu discurs.

En aquest sentit, també trobem algunes diferències destacables entre les novel·les comnenes i les novel·les paleòlogues: especialment pel que fa al desenvolupament més modern o més limitat d'aquests discursos secundaris, trobem diferències entre les veus del rei Briaxes, per exemple, a *Rodante i Dosiclés*, que dialoga amb els seus soldats i també amb els seus presoners, i el rei a *Cal·límac i Crisórroe*, on, per la seva banda, és caracteritzat com un rival ple de qualitats extraordinàries, més pròpies d'un cavaller de la cort que no pas d'un heroi malvat i temible. Ell és un gran rei, però “ἄζυξ, ἄγαμος, ἐλεύθερος καθόλου, μόνον πρὸς κυνηγεσία καὶ πρὸς ἀνδραγαθία / καὶ πρὸς πολέμων συμπλοκάς

ἀκρόατος ὑπῆρχεν”, “*escàpol, sense esposa, del tot lliure. S’estimava només la caça, les proeses, les gestes d’armes*”, així com visitar indrets nous i contrades, muntanyes, rius i fonts, coves i monuments dels antics grecs (v. 852 i sg.). Tal i com apunta també Carolina Cupane⁶⁰, és interessant notar com aquest personatge s’apassiona precisament per la narració d’històries sobre les meravelles dels països visitats i les aventures viscudes, fins que cau perdudament enamorat de Crisórooe a qui voldrà salvar i acabarà raptant.

La bruixa, al seu torn, en aquesta novel·la, per exemple, és un personatge controvertit que vol ajudar el rei però sempre en benefici propi. És presentada amb les característiques més pròpies de les fetilleres, com una “*Τυνή γὰρ τις πολύπειρος καὶ δαιμονώδης φύσις, στοιχειοκρατούσα μαγικῶς, ἀστρολογοσκοποῦσα*”, “*una dona experta, de naturalesa demoníaca, que dominava els elements amb les seves arts màgiques i estudiava el curs dels estels*”, (v. 1066 i sg.), i el seu rol és essencialment el d’enganyadora terrible de Cal·límac, a qui intentarà matar amb la poma maleïda.

En les novel·les comnenes són destacables, per la freqüència en la trama narrativa, els diàlegs i les converses entre els amics. En canvi, hi ha algunes diferències respecte a les novel·les paleòlogues, en les quals són potser més freqüents els diàlegs i converses dels reis amb els seus subdits, i especialment destacables, per la novetat i la seva gran modernitat, al nostre parer, els discursos i els diàlegs dels pares, ja sigui amb els seus fills o entre ells.

Les novel·les d’*Imberi i Margarona* i de *Flòrios i Platziaflora* són dos exemples en els quals aquest tipus de diàlegs, *els diàlegs dels pares*, destaquen especialment i tenen un pes narratiu indubtable.

⁶⁰ Cupane, nota 69 als *Romanzi*, “*Il rivale di Cal·límaco viene presentato in una luce positiva del tutto inconsueta alla tradizione romanzesca classica e dotato di qualità sia fisiche che intellettuali fuori del comune, addicentisi più ad un cavaliere della corte di Artù che all’eroe negativo di un romanzo greco. Particolarmente interessante il suo appassionato interesse per storie esotiche e di avventura (come appunto quella che si narra), un interesse che inventa, in modo del tutto analogo a quello dipinto nel romanzo Libistro e Rodamne, 1-20, la performance di una storia avventurosa di fronte ad un pubblico aristocratico*”.

A la primera, les paraules dels pares estan plenes d'una gran tendresa al llarg de gairebé totes les seves intervencions, com succeeix per exemple a l'inici de les aventures d'Imberi, quan és capaç de vèncer un enemic inesperat d'amagat del seu pare, que el felicita, no obstant, en adonar-se que ha combatut com correspon a un cavaller i que ha vençut l'enemic tot sol:

“Λέγει τὸν ὁ πατέρα του μετὰ πολλῆ ἀγάπης:
Ἰμπέριε, ὄμμάτια μου, ψυχὴ μου καὶ ζωὴ μου
ἐλπίδα μου εἰς τὸ γηράς μου ἄλλον τινὰν οὐκ ἔχω
εἴμη ἐσέν' ἀπαντοχὴ ὀπίσω μου ν' ἀφήσω.
Εἶπέ με πῶς τὸ ἐτόλμησας δίχως τὸ θέλημά μου;
Τώρα τῆς νίκης ἢ χαρὰ ἐπάνω μάς ἐστάθην.”⁶¹

A *Imberi i Margarona*, al mateix temps, hi ha un detall molt curiós respecte a la manera com són presentats els mateixos discursos dels dos personatges principals quan dialoguen, quan es dirigeixen als seus pares, o quan els contesten, un detall que creiem molt destacable, sobretot pel que es refereix a la pròpia caracterització en la ficció dels personatges: tant Imberi com Margarona, dos protagonistes que han rebut formació i educació (recordem que Imberi és fill d'un cavaller de Provença i una noble dama, educat en les lletres i les armes; Margarona és princesa de Nàpols), responen als seus pares amb un discurs que ve anunciat, gairebé sempre, pel narrador extern a través d'un seguit d'adjectius, posats en sèrie, que el qualifiquen: sovint les seves paraules són sempre educades, respectuoses i delicades. Per exemple, a l'inici del relat, Imberi respon als nobles amb educació, seny i encert: “τοὺς φιλοσόφους ἄρχοντας τοιαύτα ἀπιλογήθην/

⁶¹ Cfr. *Imberi i Margarona*, “*Diu el seu pare amb amor: Imberi! Els meus ulls, la meua ànima i la meua vida! jo que no tinc altra esperança que tu en la vellesa/si vull deixar rera meu alguna esperança./ Digues-me, com has pogut cometre aquesta gosadia sense el meu consentiment./Ara l'alegria de la victòria per damunt nostre s'alça*” v. 135-140.

μὲ παιδείουσιν, καὶ φρόνεσιν καὶ ταπεινὸν τὸ ἦθος ”, v. 168-169; mentre que Margarona, un cop ha conegut el cavaller Imberi i se n’ha enamorat, parlarà amb el seu pare, per tal que celebri el combat en el qual el cavaller més destacable haurà de ser el seu espòs, i ho fa també amb paraules “educades” i “assenyades”; així, doncs, ella li respon al seu pare amb noblesa, dignitat i saviesa: “Ἡ Μαργαρώνα ὡς ἔκουσεν τὰ λόγια τοῦ πατρὸς τῆς/ εὐγενικά, πανεύμορφα, φρόνιμα ἐπιλογήθεν”, v. 304-305.

Aquestes respostes dels protagonistes als seus pares, descrites pel narrador de l’obra amb tres adjectius explicatius seguits, assenyalen i concreten precisament totes les seves paraules i els seus discursos, tot fent-los destacar de manera ben especial i subratllant tot el valor dels seus mots, precisament, a través de com es presenten. El valor del *Logos*, per tant, a través d’aquest detall i en aquesta novel·la, aflora per si mateix i per la mateixa tècnica d’escriptura del seu autor, amb una certa concreció retòrica. En *Imberi i Margarona*, en aquest sentit, és com si les formes del *Logos* haguéssin assolit el seu punt culminant d’elaboració literària, i aquests discursos dels protagonistes tinguéssin efectivament el valor comunicatiu dins la narració que els seus personatges reclamen i alhora imposen a través de la mà d’un escriptor/compositor.

En la segona obra, per contra, a *Flòrios i Platsiaflora*, les veus dels pares actuen d’una manera distinta, i es presenten en els seus diàlegs tot influint sovint les voluntats dels fills i manipulant-los, sobretot en el moment en el qual el rei Philipos, pare de Flòrios, no accepta el seu amor amb Platziaflora, i decideix, junt amb la reina, enviar lluny Flòrios i separar-los. En aquest punt, la resposta i la reacció de Flòrios és ben interessant:

“Ἐμὲν, πατέρα βασιλεῦ, τὰ συντυχῆς ἄς λέγεις
ἤξευρε οὐκ ἔνι δίκαιον, πλὴν ἀπ’ ἐμένα μάθε:
ἐὰν οὐκ ἔλθ’ ἡ εὐγενική μ’ ἐμὲν ἢ Πλάτζια Φλώρε,
μόνος ἐγὼ οὐκ ἀπέρχομαι ἴς τόπον οὐδὲ εἰς σκολεῖον,

νὰ ξενωθῶ ἀπὸ τὴν ἐμὴν ἐρωτικὴν ὥραϊαν”⁶²

Tanmateix, la tendresa també és present en altres ocasions, i especialment ben expressada en veu de la mare de Flòrios, que quan veu marxar el seu fill per anar finalment a cercar Platsiaflora que ha estat venuda, l’omplirà de consells, com també ha fet el seu pare abans en un altre discurs, i li donarà l’anell que allunya d’ell els perills i la mort:

“Παίρνει τὸ δακτυλίδιον, φοραίνει το εἰς δακτύλιν
καὶ λέγει του ἢ μήτηρ του ‘:’ Ἐξακριβῶς τὸ κράτιε
καὶ ὡς ὅτου νὰ ἔχῃς μετὰ σὲν τοῦτο τὸ δακτυλίδιν
ποτέ θανάτου συμφορὰν, ποτέ μηδὲν φοβάσαι”⁶³

D’aquesta manera, es va generant una línia de diàleg secundari en les novel·les, sovint ple de matissos necessaris també per a la caracterització dels propis personatges, que malgrat no tenir com a tema principal l’amor eròtic dels protagonistes, resulten indispensables per al desenvolupament de la trama, i en els quals, tot l’amor que s’hi expressa, talment com el de l’Eros rei, representa una evolució en el tema, un enfocament modern des del punt de vista del gènere en si mateix, tot aportant, alhora, un lirisme difícil de definir però al mateix temps absolutament colpidor i sorprenent.

⁶² Cfr. Flòrios i Platsiaflora, “Pare meu, el meu rei, el que em dius/ sàpigues que no és just, doncs vull que sàpigues/ que si no ve amb mi la gentil Platsiaflora/ jo tot sol no vaig enlloc, tampoc a l’escola/ per no apartar-me de la meua estimada.” v. 236-241.

⁶³ Op. cit. supr., “Agafa l’anell per posar-li al dit/ i la seva mare li diu: Porta’l amb cura/ quan tinguis amb tu aquest anell/ mai la desgràcia de la mort, mai temis res”, v. 1197-1200. El discurs del pare al fill és del v. 1111 a 1169; el discurs de la mare al fill és del v. 1177 a 1192.

2.9. Camins de tradició. Breu *excursus* a propòsit del jardí: “Lo Jardí de Amor” de Roís de Corella.

Breument. Fer notar que la imatge del jardí sembla tenir una gran repercusió en la tradició posterior, tant des del punt de vista literari com també d’altres arts⁶⁴. Volem destacar, des d’aquestes línies una via de tradició, en un text potser no molt conegut, el text de Roís de Corella titolat “Lo Jardí de Amor”.

Es tracta d’un text en el qual l’autor narrador es presenta a sí mateix, com una mena de nou heroi, havent davallat “en los trists e tenebrosos palaus de Pluto, per aquell camí que al desterrat de Troya mostra la ínclita Sibil.la” i arribat a un “verger”, com l’anomena, “adolorit”, on els devots de Venus hi van a plànyer els seu desconsòl d’amor. El text, així, es converteix en la narració dels laments que l’autor va veient succeir-se en aquell espai preciós: el lament terrible de Mirra (“Lamentació de Mirra”) promesa a desgrat, amb un intent de suïcidi, frustrat gràcies a la dida, i l’incest final amb el pare; el lament de Narcís (“Lamentació de Narciso”), que explica les seves cuites amb la nimfa Eco i com de malaurat se sentia en enamorar-la fins a enamorar-se d’ell mateix en el seu reflex a la font d’aigua; el lament de Tisbe (“Lamentació de Tisbe”), planyent el seu amor secret amb Piram, la mort final d’ell, per voler-la defensar de l’atac d’una lleona, i la mort final d’ella, sobre el seu mateix cadàver i amb la seva espasa. Aquests laments tenen lloc en un jardí, presentat com a un espai de l’altre món, on parlen els morts i ploren, i que al final del text veiem descrit per concloure. Així acaba la narració:

⁶⁴ Per posar un exemple concret, coneixem la imatge del jardí i aquest espai en un madrigal del Renaixement del compositor franc-flamenc Jacques Arcadelt (v. 1500-1568), peça que aportem i hem trobat amb el text següent (probablement un text, però, confegit a través de versions):

*“La pastorella mia/ senz’altra compagnia/
Solett’al suo giardino/ per coglier petrosino/
Se n’andava/La non parlava, ma si sforzava/
Di monstrarmi con la mano/ fuor de la villa/
O bel villano/ ch’io me ne vada poco lontano/
Venirai pian pian/ O bel villan! O bel villano!”*

“Entrant en lo “Jardí de Amor”, viu los arbres grans, pero espinosos, que qui fort los estreny, sent infinida dolor. Los fruyts, de sabor dolça, semblança tenen. Mes en aquells hi havia tantes doloroses passions, que lo delit que de ell rebia, a la summa de les penes no bastava.

Aquell jardí, de una natural voluntat e inclinació se concep, per afectat desig que dels ulls al principi ve; los quals representen la delitosa cosa a la ociosa pensa. E tant fort desperta la voluntat, que, no podent seroar dret ni orde, passa los termes de la raó; e, per la via de la pensa, a la memoria recomane los dolorosos pensaments de son natural costum.

E es de tal condició qui en aquell vol entrar, que tant quant de sos delits mes vol sentir, viu ab major dolor.”⁶⁵

Amb un estil entre ascètic i elegant, mossèn Roís de Corella escriu un text molt curiós i interessant, amb un títol suggerent i que ens ha semblat que lliga amb el reclam literari del jardí com a espai perfecte per al desenvolupament de tot tipus de *Logos* sobre amor.

⁶⁵ Roíç de Corella, fragment final de *“Lo Jardí de Amor”*, text editat per Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Generalitat Valenciana), 1922.

Capítol III

.Ὠδαί. LA CANÇÓ EN LES NOVEL·LES.

La cançó grega, o les anomenades Τραγούδια (*Tà tragóúdia*) en general, i amb més concreció Τὰ δημοτικά τραγούδια (*Tà dimotiká tragóúdia*), és a dir, les cançons “populars” (del poble, del demos), de la mateixa manera que la música grega, tractada, si es vol, des d’un punt de vista historicista, es pot dir que responen a una tradició tan antiga com la mateixa història cultural dels grecs.

La tendència del pensament cultural, de fet, i l’expressió mateixa d’estudiosos i compiladors de les cançons, és i ha estat de manera generalitzada la de refermar el *continuum* indiscutible amb el passat arcaic, que fa derivar tota la música grega i, especialment, la música grega popular, de l’antiguitat.

Principalment, en la música grega són conegudes dues línies de tradició bàsiques: la música bizantina, que fou i encara és la música sacra de l’església ortodoxa grega, de tipus vocal amb un sistema de notació que té les seves arrels, efectivament, en la notació de la música grega antiga, i la tradició popular o *Dimotiká*, la de la música popular intrumental i les seves cançons.

Centrant la nostra atenció en aquesta segona línia, cal pensar, fonamentalment, en l’àmbit cultural mediterrani. La música grega “dimotikí” és la música del poble grec, d’arrel antiga però creada principalment en les zones rurals; així, es tracta d’una música de tipus tant instrumental com vocal, principalment monofònica, com la música litúrgica, però capaç d’abastar una gran multiplicitat de temes de la vida i la quotidianitat de les seves emocions.¹

L’èmfasi cal posar-lo especialment en la gran diversitat de peces, concretades en la música per mitjà d’instruments que els grecs crearen antigament (Bouzouki, tambors, flautes, cimbals,...), sempre de braçet de la gran quantitat de danses panhel·lèniques (Khasapiko, Podaraki, Kalamatianós) que en una combinació de vitalitat i tradició encara avui dia perviuen en moltes contrades de Grècia, amb especial força a les seves illes. Bona part de la música que hom pot

¹ Vegeu, per exemple, Baud-Bovy (1984).

sentir, avui, a Creta, per exemple, amb molta probabilitat no difereix molt d'allò que els antics grecs crearen i gaudiren, amb una gran influència, no obstant, essencialment turca i italiana. Els orígens, doncs, de la música grega popular, segons és opinió general, els trobem en l'antiguitat (Kapsomenos 1990), però el seu desenvolupament es concreta, no obstant, a través d'una gran quantitat d'influències d'altres cultures.

Música, cant i dansa són els tres elements fonamentals de la tradició popular, que sense que poguem considerar-los separadament, reflecteixen un desenvolupament de base local, amb les seves característiques més pròpies, sovint expressat en formes lingüístiques dialectals diverses.

En aquest context de tradició musical, emmarquem les cançons gregues populars, composicions per a veu, acompanyada d'instruments i amb una lletra escrita; unes cançons fonamentalment de temàtica molt variada, basada en diferents tòpics de la vida diària dels grecs, així com de la tradició del mite, de la rondalla que es conta i que també es canta.

Tradicionalment i com a idea global, la crítica i els recopiladors han dividit i classificat les “τραγούδια” gairebé sempre a partir de la tipologia seguint els seus elements temàtics més destacables, tot i que al llarg de la tradició, les recopilacions s'han anat fent i refent de maneres molt diverses, donant lloc a diferents classificacions. Aquestes distincions cal tractar-les, no obstant, amb certa distància, per bé que foren classificacions resultat de la feina laogràfica, més aviat “romàntica” i abrandada, de recopilació d'estudiosos i folkloristes tot al llarg del s. XIX, i sovint succeeix que, en apropar-se als materials dels cançoners, es fa molt difícil distingir un i altre tipus de cançons. Les resseguirem per tal de veure'n els desenvolupaments.

Fonamentalment, es poden distingir dos grans blocs en els tipus de cançons populars: aquelles en les quals *un sentiment* esdevé l'essència o el nucli de la cançó (alegria, tristor, amor, odi, sorpresa, etc...) i aquelles que, almenys aparentment, tenen com a principal objectiu explicar-nos, de manera més o menys

poètica, una història, algun fet important, una tradició, una rondalla, o un mite.² Per a aquestes darreres, el nucli essencial és la història o el relat, és a dir, *la diègesi*. Tanmateix, no poden ser considerades com a material èpic o relacionades amb l'èpica, per exemple, només per aquesta raó; es podria dir que d'alguna manera es tracta de *cançons narratives*, que la crítica tradicional també ha dividit, atesos els seus desenvolupaments, en dos grans blocs: *les cançons del cicle acrític o dels Akrites*, i *les balades*.

Les cançons del cicle acrític es refereixen principalment a la vida, peripècies, bregues i combats dels Akrites. Els Akrites foren els guardians de les fronteres (ἄκραι) orientals de l'Imperi bizantí i combatien els Apelates (ἀπελάτης) o bandolers de les regions rurals així com també els àrabs.³ És conegut el cicle de les cançons en les que fan de protagonistes i que varen tenir esplendor durant els segles X i XI, la data que es considera tradicionalment la del possible "naixement" del cançoner de les *Dimotiká*.

L'existència d'aquestes cançons dels Akrites sembla que fou paral·lela a la gestació del poema del *Digenís* (tot i que també s'ha plantejat la possibilitat que sorgissin del poema èpic en popularitzar-se alguns dels seus passatges), on hom pot retrobar constantment autèntiques imatges i representacions dels Akrites, i en la seva gestació foren probablement cançons que s'escamparen des de Capadòcia fins a Corfú i des de Trebizonda a Creta, fins a arribar a les ribes de la Mar Negra. En aquestes cançons, les presentacions dels Akrites com a joves bells, soldats, valerosos cavallers, caçadors i bons arquers, sembla una constant o un motiu que no desapareix en l'evocació que podem retrobar en les novel·les, com per exemple

² Vegeu introducció a Παραλογές. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι, Επιμέλεια Γιώργος Ιωάννου, Εστία, Αθήνα, 1996.

³ Per a una aproximació sobre els orígens històrics dels Akrites i el seu món, vegeu Ayensa (2004: 11-53), estudi preliminar al *Cancionero griego de frontera*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. Nueva Roma, 23, Madrid.

en el cas del *Beltandre i Crisança*, en la qual tot sovint el protagonista és presentat de manera anàloga a un Akrita (*Belth.* v. 98-100)⁴.

Pel que fa a les *balades*, es componen de les narracions i peripècies referides a la vida diària en general i a llurs aspectes més cotidians sense deixar de banda i tot destacant especialment el seu caràcter més dramàtic; en efecte, el dramatismes és una de les característiques essencials d'aquestes cançons, que molt sovint es relaciona amb el caràcter fins a cert punt entre màgic i meravellós de les cançons del cicle acrític, és a dir, amb el component de tipus mític. Sovint, com dèiem, és fa molt difícil fer-ne una classificació clara, i de fet, la classificació per cicles d'aquests cants és difícil pel fet que a moltes balades hom hi pot trobar sovint noms d'Akrites, així com també versos sencers de les cançons del cicle acrític. En aquest sentit, per tant, el dramatismes es relaciona directament amb la contalla o contalles dels bandolers; i és que, si no es postulessin uns altres elements, com per exemple, una presència més gran d'expressió dels sentiments i temàtiques diverses, basades o no basades directament en el mite històric o la llegenda, amb força probabilitat les cançons que anomenem "balades" quedarien també incloses entre les cançons pròpies dels Akrites.

3.1. Estudis i debat crític.

La crítica més tradicional ha anat entenent, al llarg del temps, de maneres molt diverses, els diferents elements que caracteritzen les cançons, fet que ha condicionat sempre que es generessin un tipus de classificacions en els reculls de cançons diferents d'altres, i que no hi hagués un criteri del tot homogeni a l'hora d'agrupar-les; especialment complicat és el fet d'abordar les cançons en la seva

⁴ Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 98-100 "καὶ ἴδη ἄνδρα εὐμορφον, στρατιώτην ὠραιομένον/ πανεπιτήδειον καὶ καλόν, πάνυ ἀνδρειωμένον/ καὶ κυνηγόν πανάριστον, πανευτυχὴν δεξιώτην", "i es veuria un home bell, soldat ben meravellós/molt traçut i ben formós, sens dubte molt valerós/com a caçador, excel·lent, ben afortunat amb l'arc".

totalitat des del punt de vista precisament de les diverses recopilacions que existeixen, ateses també totes les diverses classificacions que s'han anat fent de les cançons, sovint diferents i canvians d'un autor a altre.

Podem aportar alguns dels testimonis dels estudiosos i teòrics, en aquest sentit, testimonis que no han estat exempts d'altres crítiques i postures del tot contràries, però que són sempre interessants de referir: especialment, destaquen els treballs tradicionals de Claude Fauriel i del filòleg Nikolaos G. Politis. Entre els estudis més moderns sobre la cançó popular, citem els treballs de Kapsomenos i també d'Eusebi Ayensa.

Per començar amb el testimoni de Fauriel, podem destacar algunes notícies que ens dóna en el pròleg introductori a la seva coneguda antologia, "Δημοτικά Τραγούδια της Σύγχρονης Ελλάδας", publicada com anotàvem per primer cop el 1824 a França (citem per l'edició grega de 1956).

Precisament, a propòsit de les diègesis bizantines, Fauriel les distingeix i les classifica, d'alguna manera, a partir del model de llengua, una visió si més no molt pròpia de la lingüística del s. XIX.⁵ Val a dir que, en aquest sentit, els primers treballs sobre les cançons populars responen a una sèrie de criteris una mica

⁵ Fauriel (2002 [1era ed. 1824]: 44-45) Del pròleg introductori a l'antologia, capítol II "Η νεοελληνική γλώσσα και ποίηση- Οι αρχαιότερες ποιητικές συνθήσεις": "Πριν νά εμφανιστούν έργα γραμμένα στή γλώσσα που μιλάνε σήμερα οι Έλληνες, υπήρχαν έργα στα οποία η αρχαία τους γλώσσα είχε υποστεί αξιοσημείωτες μεταβολές, με τις οποίες έτεινε ήδη σε τύπους απλουστερούς και σε μορφή λιγότερο τολμηρή, αλλά πιο ομαλή από το σύγχρονο ιδίωμα. Σ' αυτό τό είδος κατά μεγάλο μέρος ανήκουν τα έργα που προορίζονταν για τη θρησκευτική διαπαιδαγώγηση του λαού: οι ιεροί ύμνοι, οι διδαχές, ο βίοι των αγίων και των μαρτύρων. Μπορούμε επίσης να συμπεριλάβουμε και τα μη θρησκευτικά κείμενα, τα οποία γράφτηκαν για την ψυχαγωγία στις ελεύθερες ώρες, και κυρίως τις **βυζαντινές ερωτικές μυθιστορίες**, από τις οποίες πολλές περισώθηκαν μέχρι τις μέρες μάς", "Abans que fossin presentades obres escrites en la llengua que parlen avui els grecs, existien treballs en els quals llur llengua antiga havia suportat notables canvis amb el quals ara es desenvolupava en tipus més senzills i forma una mica menys atrevida, però més lineal que la llengua actual. A aquest tipus i en la seva major part pertanyen les obres que eren predestinades per l'educació religiosa del poble: els himnes sagrats, els sermons, les vides de sants i de màrtirs. Podem també incloure els textos no religiosos, els quals eren escrits per l'esbarjo en les hores de lleure, i principalment les novel·les bizantines d'amor, moltes de les quals s'han conservat fins arribar als nostres dies".

arcaïtzants, en un intent també de trobar les arrels nacionals del poble grec en el seu folklore, tot exaltant alhora la idea del passat i l'antiguitat clàssica.

D'altra banda, en concret i a propòsit del terme “τραγούδια”, Fauriel s'hi refereix tot intentant repassar-ne elements etimològics i determinant (no sabem si amb molt encert) que el mot “τραγούδια”, referit a aquestes cançons, cal fixar-lo com a terme a partir de la data real de l'aparició i existència d'aquestes cançons, és a dir, a partir del segle XI en endavant. En aquest sentit, introdueix alhora també la marca de datació precisament de les novel·les bizantines, en un exercici d'ubicació temporal a partir dels textos. Així, a l'hora d'intentar posar en clar la cronologia de les cançons seleccionades per al seu recull, fa destacar també les diegesis bizantines com a mostra d'obres que, segons ell, contenen les “cançons”.⁶

La classificació que fa Claude Fauriel de les cançons que recopila, en la seva antologia, és la següent: Τραγούδια Ιστορικά (cançons històriques), Τραγούδια Πλαστά (cançons fictícies), Τραγούδια του Ιδιωτικού Βίου (cançons

⁶ Op. cit. supr., pàg. 115. Del pròleg introductori a l'antologia, capítol VII “Η αρχή της δημοτικής ποίησης”: “Πολλές από αυτές τις μυθιστορίες παρουσιάζουν ανεξάρτητα μέρη – η μέρη που μπορούν να θεωρηθούν ανεξάρτητα – των οποίων ο τίτλος, το θέμα και ο χαρακτήρας δείχνουν ότι κάποιος τα συνέθεσε μιμούμενος τραγούδια του ίδιου είδους και ονόματος που ευδοκίμουσαν από τότε μεταξύ του λαού. Έτσι, η μυθιστορία του Βελθάνδρου περιέχει, με τον τίτλο *μοιρολόγι*, έναν επιτάφιο θρήνο της Χρυσάντζας πάνω στο σώμα του νεκρού συζύγου της. Η μυθιστορία του Λιβίστρου περιλαμβάνει με την καθορισμένη ονομασία των τραγουδιών πολλά μικρά ερωτικά ποιήματα, στα οποία η ονομασία αυτή ταίριαζε ωραιότατα και η οποία αποδεικνύει ότι ασφαλώς τότε υπήρχαν, τουλάχιστον στις πόλεις και στά νησιά, τα τραγούδια αυτού του είδους. Η χρονολογία λοιπόν των μυθιστοριών μας βοηθάει να τοποθετήσουμε την ύπαρξη τραγουδιών στη νεοελληνική γλώσσα το λιγότερο δύο αιώνες πριν το 17ο αι. (...)”, “Moltes d'aquestes novel·les presenten parts independents -les parts que podem considerar com independents- de les quals el títol, el tema i el caràcter indiquen que algú les recollí imitant cançons del mateix estil i nom que tinguéren èxit des d'aleshores entre la gent. Així, la novel·la de *Beltandre* conté, amb el títol de *moirológos*, un epitafi trenòdic de Crisança sobre el cos del seu estimat mort. La novel·la de *Libistre* conté amb el nom corrent de *cançons*, molts petits poemes d'amor, en els quals aquesta denominació s'adequa millor i que demostren que amb seguretat aleshores existien, almenys en les ciutats i les illes, les cançons d'aquest estil. La cronologia, doncs, de les nostres novel·les ens ajuda a que situem l'inici de les cançons en llengua grega moderna almenys dos segles abans del segle XVII”.

de la vida privada) i Δίστιχα Τραγουδάκια (cançonetes en díctics). Observem com el seu punt de vista és més aviat temàtic, i especialment historicista, però trobant, finalment, el criteri formal del vers mateix.

Del filòleg Nikolaos G. Politis, al seu torn, és conegut el treball de recopilació de les cançons que aparegué el 1914, les *Εκλογαί από τὰ τραγούδια του ελληνικού λαού*, que són una altra selecció, classificada per temàtica, d'una gran quantitat de cançons populars. N. G. Politis, a més de “τραγούδια”, també anomena les cançons en global “Παραλογές”, terme que fa servir basant-se en testimonis més antics de recerca (D. Kamboúoglous, Kiriakidis) que anomenaven així també el conjunt de totes les cançons, tant les del cicle akritic com les de tipus eròtic. En dialecte xipriota es troba també la variant del terme περιλοή (περιλογή) o ἐπιλογή.⁷ Παραλογές, no obstant, és un mot que sembla prou acceptat en principi per la crítica o el que dóna menys problemes per tal d'anomenar les cançons narratives, tot i que a partir d'aquests usos es produeixi una evident inconcreció, indestriable de la impossibilitat d'una clara definició i fixació de l'essència del què són les cançons.

Dos són els termes que en aquest marc d'indefinició són els més utilitzats, i els que fonamentalment es pot dir que també fan servir més els grecs: els termes τραγούδια i παραλογές.

Del terme potser més comú, com hem vist, “τραγούδια”, se n'accepta també la relació descendent del terme antic “τραγωδία”, just quan, en fases posteriors als segles de la tragèdia clàssica, havia prè el significat de cançó, bàsicament.⁸

Quant a les “παραλογές”, l'etimologia porta fins al terme “παρακαταλογή”, amb un procés intermedi d'apologia. Aquest mot en

⁷ Hi ha un interessant testimoni, *La cançó del pintor (Τὸ τραγούδι της Ζωγράφου)* que reporta aquest terme: “Tots els qui sou cristians i esteu batejats/aneu a picotejar la composició escrita (περιλογή γραμμμένη)/ la narració de les baixeses del pintor (...)”. Vegeu introducció de les Παραλογές, op. cit. supr., pàg. 9 (Politis (2002 [1era ed. 1914]: 9).

⁸ Politis (2002 [1era ed. 1914]: 11, nota 1).

concret destaca en tant que terme teatral en el seus orígens més remots, un tipus de recitació melodramàtica de les parts de la tragèdia clàssica més dramàtiques, que versemblantment suposava un canvi de to i ritme en el recitatiu (Aristòtil, *Problemata*, 19,6.; Plutarc, *Moralia*, 1140, com una mena d'enumeració o exposició en detall) que sembla que s'acompanyava del Clepsíambe (Κλεψιάμβο), un instrument musical de nou cordes que s'usava per alterar o variar els iambs quan era necessari. La “παρακαταλογή” era, per tant, quelcom intermedi entre la “Καταλογή”, o recitació acostumada de cançons, i la que era la cançó principal de la tragèdia, l’ “ὠδή”. I així sembla, per tant, que amb molta probabilitat ens condueix dirèctament -o almenys a pensar amb versemblança- en una forma del *logos* molt concreta, perfilada i determinada, del gènere teatral, que incloïa, per tant, el que podríem anomenar “declamació”, és a dir, una variant entre el cant i el recitat.

Aquest fet, alhora, ens suggereix de nou el dubte i la pregunta essencial de si, en les novel·les bizantines, les cançons que hi trobem eren realment formes que es cantaven o, si només es recitaven, o totes dues coses a la vegada. I si, al seu torn, com també sembla que succeïa amb els cants que esdevenien populars en gèneres tant antics com el del “mim” d'època romana, aquestes podien ser cançons interpretades de manera independent, acompanyades o no d'altres tipus de performances, tot generant així multiplicitat de versions.

Altres variants del terme com “καταλόγι” i “καταλόγιασμα” reporten d'altres significats, que tenen el seu desenvolupament específic en determinats indrets de Grècia: a voltes signifiquen dístics, enigmes o refranys, o també cants de dol, i es troben tant en època antiga com bizantina.

Quant al terme *παραλογές*, al costat dels usos que comenta Politis, cal destacar el fet que són anomenades com a “παραλλαγές” precisament les variants –ja siguin fonètiques, morfològiques, sintàctiques, lèxiques o estil·lístiques- que es troben a les noves adaptacions d'obres teatrals com la tragèdia “*Erofili*”, de Iorgos Khortatsis; així les anomena Walter Puchner, crític

del teatre cretenc. Val a dir que Puchner parla de les “variants” de l’*Erofilí* (en són conegudes fins a set de la tradició cretenca) en el context d’allò que vol dir una nova adaptació d’un text teatral, que donarà lloc a una nova versió. Són “παραλλαγές” escrites en els acostumats decapentasil·labs, amb parelles de versos d’acabament igual- com també es troba en les composicions titllades com a “mantinades”, cançons d’acabament idèntic i de contingut principalment eròtic. La major part de les “παραλλαγές” són escrites en forma dialògica, amb *loci* addicionals narratius, que sovint es componen de versos sencers de les cançons populars. És segurament en aquest sentit que hom es refereix també a aquestes “variants cretenques” amb la denominació de “balades”.

Al seu torn, el terme “balades” (μπαλλάτες, μπαλλάντες) és usat fonamentalment en el seu sentit més estricte per tal de designar les cançons populars de dansa europees o per a cançons cultes d’una concreta i estricta forma estròfica. No obstant, sembla que també ha servit per a designar les cançons narratives, o almenys algunes d’elles. Etimològicament, en destaquen dos orígens: d’una banda, el clàssic, del verb “βαλλίζω”, que vol dir “dansar amb els moviments vius senzills de les cançons”, un verb viu a l’illa de Sicília; i d’altra banda, el més modern, del terme provençal “ballada”⁹, que relaciona les balades gregues amb la poesia popular romànica.

Per tant, de nou, un terme que tampoc no aporta cap nova llum al fet de si les cançons eren cantades o recitades. Formes estròfiques que, sembla però, es podien “ballar”.

En aquest sentit, la crítica ha tendit a pensar més en la possibilitat de la recitació únicament atesos també els testimonis contemporanis de recitació amb acompanyament musical d’aquest tipus de cançons narratives a Creta i Xipre; la qüestió de la música de les cançons ha resultat històricament problemàtica per a la recerca, i hom és força reticent a la comparació amb les diverses maneres com són cantades actualment.

⁹ Segons el *Lèxic Etimològic* d’Andriotis

D'altra banda, ens cal anotar també la classificació mateixa que va fer N. G. Politis en la seva recopilació de cançons. Com veiem, els seus criteris a les *Εκλογαί από τὰ τραγούδια του ελληνικού λαού* tornen a ser temàtics, i és probable que en part s'inspirassin en el treball de C. Fauriel, tot i que la classificació i el resultat final de l'ordenació del seu recull és diferent. Heus aquí, la de N. G. Politis, una classificació més extensa i amplificada: Ιστορικά Τραγούδια, Κλέφτικα Τραγούδια, Ακριτικά Τραγούδια, Παραλογαί, Τραγούδια της Αγάπης, Νυφιατικά Τραγούδια, Ναναρίσματα, Κάλανδα Βαϊτικά, Τραγούδια της Ξενιτειάς, Μοιρολόγια, Μοιρολόγια του κάτω κόσμου και του Χάρου, Γνομικά Τραγούδια, Εργατικά και Βλαχικά, Περιγελάστικα. I amb un apèndix de Δημοτικά Τραγούδια τῶν Μέσων Χρόνων i Τραγούδια εἰς Ἑλληνικὰς Διαλέκτους.

Observem algunes diferències com, per exemple, el fet que Claude Fauriel feia incloure els Μοιρολόγια entre les cançons que etiquetava com a referides a la vida privada, mentre que N. G. Politis els dóna especial importància com a tals, separant fins i tot les qui tenen Caront (Charos o Caros, la figura sorgida de la fusió entre Thànatos i Caront) com a figura protagonista, de la mateixa manera que destaca les cançons de bressol (Ναναρίσματα) o les cançons dedicades a les noces d'una parella (Νυφιατικά).

La importància de les cançons de tema "històric", o que presenten un fet o personatge rellevant en la història de Grècia, sembla evident i de manera força semblant també per a aquests recopiladors: tot sembla indicar que, segons els seus criteris, posaven en primer lloc, en les seves antologies, aquelles cançons que podien confirmar més senyals d'identitat pròpies així com confirmar també el *continuum* amb el passat històric, tant anhelat per aquests esperits de recerca. Tanmateix, val a dir que les seleccions posteriors i els diversos editors (Giorgos Giannou, Alexis Politis), s'han dedicat a recopilacions de tipus més específic,

però, també a partir d'aquestes primeres classificacions temàtiques de Fauriel i N. G. Politis.¹⁰

Existeixen, d'altra banda, també, reculls de cançons populars de datacions posteriors al cançoner tradicional de les *dimotiká*, aquell que es considera nascut a partir del s. X i en paral·lel a la gestació del poema èpic del Digenís (per bé que, cal que tinguem en compte que la cançó popular neix a Grècia *per darrer cop* en les cançons del segle XVIII aproximadament, i que no és versemblant la seva pervivència "creativament" en l'actualitat), con són les "*Chansons Populaires Grecques des XV et XVI siècles*" publicades i traduïdes en francès pel professor Hubert Pernot. Es tracta d'un recull basat en l'edició d'Émile Legrand "*Recueil de chansons populaires grecques*" del 1874.

Quant als estudis més moderns sobre la cançó, els enfocaments han anat avançant i es fa palès que la investigació ha abandonat algunes de les idees més tradicionals, l'abrandament folklorista i la recerca de senyals d'identitat grega en les cançons, de manera que s'ha començat a fixar en la importància d'alguns elements interns i estètics, tot valorant les cançons des de la seva complexitat literària, a més de la seva temàtica.

Cal que citem els treballs de l'expert Eusebi Ayensa, qui ha dedicat la major part de les seves investigacions a la recerca en el camp del folklore: d'una banda, el seu recull de les cançons dels Akrites, "*Cancionero griego de frontera*", destacat també per l'anàlisi i la descripció del món dels akrites així com, des d'un punt de vista literari, per les diverses i possibles relacions que planteja

¹⁰ Classificacions temàtiques que els títols diversos dels diferents volums de la Νέα Έλληνική Βιβλιοθήκη conserven: així, tenim les *Παραλογές* de Giannou, les *Κλέφτικá* de Politis, *Ληστρικά Τραγούδια* de Dimitris Chr. Chalatsás, *Τό δημοτικό τραγούδι τῆ ξενιτιᾶς* de G. Saunier, etc. Molt destacable és també el recull de P. Arabantinós, les *Ηπειρωτικá* (cançons de l'Èpir), amb data d'una primera edició del 1880. De la mateixa manera, cal destacar el testimoni dels comentaris que K. P. Kavafis va fer en una publicació a "Νέα Ζωή" el 1914 dedicada a l'antologia de N.G. Politis, i tot resseguint el seu recull segons la classificació donada. Aquesta publicació és ara inclosa com a introducció crítica a les edicions modernes de les Έκλογαί.

d'aquestes cançons amb el poema del *Digenís*; i, d'altra banda, els seus estudis i l'antologia sobre les balades, amb notes i traducció, les "*Balades gregues*"¹¹.

Alhora també són destacables d'altres treballs i enfocaments del debat crític sobre les *dimotiká*, com els de Kapsoméno, "*Το δημοτικό τραγούδι: μια διαφορετική προσέγγιση*", que alhora ens ajuden, de manera transversal, a introduir-nos en l'estudi i la definició mateixa de la naturalesa de les cançons que contenen les novel·les bizantines¹².

3.2. Mite i cant

En general, els criteris més formals o "formalistes" a l'hora de formular distincions pràctiques en l'estudi de grans corpus -que no és precisament el cas-, acostumen a esdevenir "més segurs"; així, en el cas de les *dimotiká*, el que anomenaríem "dramatisme" de les narracions d'aquestes cançons, encara que sigui un element molt important, no esdevé decisiu en vistes a distinguir, per exemple, les balades de la resta de cançons narratives, una diferència, al cap i a la fi, segurament d'utilitat relativa.

No obstant això, ens cal parar també atenció, de la mateixa manera que als temes mateixos, a allò que d'alguna manera complementa les cançons, a allò que també és "dramàtic", als elements que, presents i variables en les cançons, anomenaríem "paramítics": és a dir, es tracta d'aquells elements més poètics o d'allò més susceptible de ser "poetizable", fet que, alhora, fa que esdevinguin també aquells elements més subjectius en qualsevol percepció o valoració de les cançons.

Els elements "paramítics", per tant, són aquelles "formes" que precisament en les cançons *no* venen donades, sinó que són creades per la combinació concreta del mite i el cant en correspondència amb la situació que es

¹¹ Ayensa (1999).

¹² Kapsomenos (1996).

vol narrar, és a dir, amb el que realment es vol comunicar per mitjà d'aquella peça. En aquest sentit es pot dir que els elements "paramítics" són únics en cada cas, i alhora, per aquest motiu també molt variables. És a dir, i molt especialment en les cançons, depenen de l'ocasió.

Dit en altres mots, i com sovint s'explica: cada peça o cançó narrativa té sempre el seu tema i el seu to. I a l'hora de ser estudiades cal tenir-los en compte, potser no tant per a fer-ne classificacions, com per a valorar literària o artísticament la peça. Per exemple, el fet que un tema o un to concret sigui més utilitzat o objecte de la composició pot aportar pistes contundents sobre els interessos reals dels autors, i en conseqüència, ajudar en la comprensió global del procés i l'entorn creatiu. I en un pas més enllà, aquests elements poden aclarir quina ha estat o és l'ocasió concreta d'una *performance* o d'una composició.¹³

Claude Fauriel, en el seu recull de les "Δημοτικά Τραγούδια της Σύγχρονης Ελλάδας", titlla les cançons de "μυθιστοριματικά" i "πλαστά", en referència a les balades, i a més de dividir-les i classificar-les, com anotàvem, en tres categories principals (cançons de la vida quotidiana, històriques i amoroses) comenta que són composicions d'argument fantàstic o imaginat, creat, alhora que són cançons expresades en ritmes diversos, i en general, aquelles que la fantasia popular mostra amb la més gran "ποικιλία, ἐλευθερία και δύναμη"¹⁴, elements, tots tres, que responen a una percepció potser una mica simple d'allò que més ràpidament pot copsar-se de les balades, però que

¹³ Per exemple, la *performance* d'un cant tant espontani com les "saetes".

¹⁴ Fauriel (2002 [1era ed. 1824]: 57, 80): "Λόγω της ποικιλίας των θεμάτων τους, όλα τα δημοτικά τραγούδια των Ελλήνων μπορούν, κατά τη γνώμη μου, να διακριθούν σε τρεις κύριες κατηγορίες: σε τραγούδια της ιδιωτικής ζωής (domestiques), σε ιστορικά (historiques) και σε ερωτικά ή βουκολικά (romanesques ή ideales)", "Τὰ ἔθνικὰ ἐκεῖνα ἄσματα τῶν Ἑλλήνων, ὅσα ἔχουν ὑπόθεση ἰδεώδη ἢ πλασματική εἶναι πολλά· καί γενικῶς εἶναι πολλά ἐκεῖνα ὅπου ἡ φαντασία τοῦ λαοῦ ἐκδηλώνεται μὲ περισσὴ ποικιλία, ἐλευθερία καὶ δύναμη".

efectivament identifiquen alguns dels elements de tipus expressiu més certament “copsables” i/o “perceptibles”, subjectius i variables, els més “paramítics”, importants sempre en la comprensió global del gènere o del que s’entén com a cançons narratives. El dramatisme, l’expressió dels sentiments i la presència de temes específics i molt variats, no lligats exclusivament a la presència històrica dels Akrites, marca ben bé automàticament un camí de trets i característiques ben específiques.

Les raons de l’existència dels elements “paramítics” segurament que van molt més enllà d’aspectes merament formals. El més probable és que responguin versemblantment a una lògica, en la gènesi de les cançons, com a factors que ens acosten, adés més, adés menys, a l’essència del cant com a entitat d’expressió –forma del *Logos*- directament lligada amb una necessitat d’expressió popular, d’expressió d’allò que sorgeix de la persona en relació amb els altres (allò més essencialment mític) i que gràcies al cant pot tenir una forma determinada de ser fins a arribar a obtenir l’aplec d’elements suficients - els “paramítics”- com per a donar prou validesa a l’entitat d’allò mític, al “mite”, tal i com hom el pot entendre en una visió global, externament parlant, i que pot acabar lligat, alhora, com succeeix en molts casos, al fet històric.

Mite i cant, en relacionar-se en la gènesi de l’expressió humana, es concreten en casos literaris tant distints com una senzilla narració, una rondalla, una llegenda, un acudit, una cançó. En aquest estadi, els trets oralitat/escriptura costen de ser pensats com a elements “paramítics” en sí i/o únicament distintius –caracterològicament- de la forma d’expressió que s’està generant; és a dir, un cant pot ser escrit, i generar-se en primer lloc com a quelcom escrit en qualsevol fase compositiva per a acabar essent únicament una forma oral, cantada: la problemàtica es genera en les formes de conservació i transmissió de les composicions, que partint de qualsevol tipus de situació oral -el cant- en la seva primera execució, poden acabar éssent conservades tant per escrit com per mitjà del record i de la memòria de qualsevol col·lectiu.

En l'acostament a les cançons, doncs, i especialment en les novel·les bizantines, és interessant distingir, en tot aquest magma temàtic i mític, què hi pot haver-hi de més oral o què d'escriptura, perquè són qüestions que atenyen a aspectes compositius de primera instància -relativament evidents només de vegades-. Ara bé, es podria dir en termes teòrics que els elements oralitat/escriptura en les cançons populars, en tant que generades de braçat del mite, és a dir, en un context compositiu d'expressió popular, tot i que són elements que s'oposen, no es diferencien ni fan diferència en tant que formes donades. El que interessa de debò realment són els elements "paramítics" (o poètics) en aquest cas; en acostar, per tant, les cançons al mite, ho fem, versemblantment, en tant que narracions- això és, *cançons narratives*- i, en darrer terme, ho farem en tant que *diegesis* en si mateixes, de tal manera que així s'acaba per autodefinir el seu propi ventall caracterològic: és a dir, escrites o cantades i amb la possibilitat de ser cantades i/o escrites, però sempre narratives. I en dir narratives, ens referim a uns materials que parteixen de la paraula del poble i de la seva vida quotidiana, en la qual també s'hi inclou la paraula de l'èpica, però que no esdevé ni és el tema principal en l'expressió, diguem-ne, "mítica" d'aquestes composicions. Les traces de l'èpica que hom pugui intuir en aquestes cançons no són gens elaborades, probablement atesa l'evident manca d'una -sola- veu poètica creadora que aportí i perfili un estil determinat i personal.

I heus aquí que, en aquests termes de relació entre mite i cant popular grec, com si d'una mena de *Mise en abyme* es tractés, hom pot arribar a entendre o a copsar, d'alguna manera, tant la gènesi de les cançons que contenen les novel·les bizantines, com la gènesi de les novel·les bizantines- també anomenades *diegesis*- en sí mateixes.

3.3.-Sobre la presència de la cançó en les novel·les

A la problemàtica de les influències diverses en les diègesis, doncs, cal que hi afegim el de l'aparició de composicions formalment presentades com a cançons. És cert que en la major part d'aquesta narrativa hom hi troba en molts passatges i fragments allò que s'ha definit genèricament com a "cançó popular", les *dimotiká tragoúdia*, o quelcom amb aquesta forma. Però, en primer lloc, i com a valoració inicial, caldria fer-se la pregunta següent: *de quina manera hem d'abordar la seva presència en les novel·les bizantines? I quin és el seu paper?*

Segons comenten algunes fonts crítiques¹⁵, les cançons populars o *dimotiká* foren desenvolupades precisament al marge de la cultura oficial bizantina, i com vèiem, començaren a ser recollides més endavant, versemblantment cap al s. XV, fins arribar a la primera col·lecció publicada per Claude Fauriel, en data del 1824.

D'altra banda, però, la tendència a repensar aquestes presumptes cançons que hom troba a les diegesis és reveladora. Linos Politis les anomena en concret amb el terme de "Καταλόγια", tot afirmant que es tracta d' "apparently independent demotic songs of the time", referint-se a les cançons que es troben dins les diegesis.¹⁶ L'aparició, doncs, d'aquest tipus de material poètic en les diegesis ha generat opinions, i sobretot ha generat debat a l'hora de definir el caràcter més a menys "popularitzant" de les novel·les. El problema, però, es complica en la mateixa direcció atès que s'ha fet èmfasi en el fet que són diegesis en vers, en el vers polític tradicional també de les cançons (πολιτικός στίχος), del qual s'ha postulat un origen fonamentalment popular.¹⁷

¹⁵ Romilly (2001: 37) *Dictionnaire de littérature grecque ancienne et moderne*, "La chanson populaire".

¹⁶ Politis (1975: 30)(Cap. I., "Literature before the fall of Constantinople (eleventh to fifteenth centuries)").

¹⁷ Beaton (1989: 94-97).

D'aquí s'hi ha derivat la idea també del suposat origen "popular" de les diegesis.

Per tant, la problemàtica es desdobla, de nou, pel fet que s'ha plantejat la necessitat de definir si aquest tipus de materials poètics són realment independents o no en relació a les novel·les, si es tracta efectivament de materials tradicionals superposats, o si per contra es generen a partir tan sols d'una suposada (i intencionada) "inspiració" dels seus autors. És a dir, s'ha arribat a plantejar la pregunta de si les cançons populars com a tals formen part o no formen part de la gènesi i de la constitució de les diegesis.

Arribats a aquesta "aporia", allò que és clar és el fet que la utilització d'un tipus de vers "popularitzant" no té perquè condicionar el caràcter plenament oral d'una obra literària en la seva totalitat, com tampoc ho condiona tan sols el fet que apareguin les típiques repeticions o la parataxi. Es pot tractar simplement de qüestions d'estil. I la pregunta sobre la gènesi de les diegesis potser té poc sentit si es planteja només des d'un punt de vista comparatiu, i caldria estudiar-lo també des de l'observació de la diversitat de formes expressives, d'estils, per a dir-ho així, que presenten les diegesis mateixes.

La qüestió és que en moltes diegesis es diu expressament que el personatge agafa el llaüt i es posa a cantar, i efectivament això és un tret repetitiu en les narracions de l'època: a *Beltandre i Crisança*, per exemple, el protagonista canta el seu desterrament (v. 129-133) i a l'*Aquil·leida* la donzella enamorada canta les excel·lències del seu jardí (v. 970) o bé la joia de la festa amb l'enamorat (v. 1540).

En tots aquests casos resulta molt interessant constatar que s'introdueixen aquest tipus de cants tot mencionant expressament el fet que el personatge s'ha de posar a cantar quelcom que té nom propi, és a dir, o bé un cant de dol (μοιρολόγιον), o bé una cançó (τραγούδι), o senzillament un cant (καταλόγι).

Aquest senzill fet ja ens pot donar una pista, o si més no ens pot avisar, que el que sí que és cert que existeix és una valoració de les cançons com a material i sobretot també una valoració del “fet oral” en sí mateix, del “fet de cantar” com una activitat possible i plausible en la quotidianitat de les vicissituds dels personatges literaris, i això tampoc no sembla quelcom que relacionar-se directament amb el caràcter suposadament popular del gènere.

Sembla, doncs, que hi podem trobar, per part dels escriptors de les novel·les, en incloure i desenvolupar aquest tipus de composicions, una mena de voluntat de fer sociologia del “fet de cantar”, si ens atenim a la gran quantitat d’ocasions en les quals la cançó és important i va apareixent en el relat; i precisament, apareix una voluntat de ressaltar el fet de “cantar” en una societat on hi predominava l’escriptura, en la qual també hi havia certament manifestacions orals, però que, tal i com es veu, podien ser considerades en si mateixes com un tipus “d’activitats poetitzables”, que suposen i aporten en sí mateixes un component de materials diferents segons l’ocasió i considerats valuosos per a l’activitat poètica en general; és a dir, que respecte al fet de “cantar”, hi ha un ús instrumental del fet oral, en tant que té una funció rellevant i lògica, fins a cert punt retòrica, en la trama.

A més, no ens ha d’estranyar que en un ambient de cort, amb poetes i escriptors que s’hi dedicaven, existís també una capacitat, més o menys explotada, de “literaturitzar” certs materials poètics, de manera que fins i tot les manifestacions orals podien ser versemblantment objecte de manipulació literària. Si això és així, doncs, allò que s’ha anomenat cançó popular, en les diegesis, però, ja no es pot anomenar tant “popular”.

Les mateixes *formes del Logos* també parteixen de la intuïció que la oposició oralitat/ escriptura imposa: monòleg, diàleg i cançons són formes d’expressió de la oralitat, tot i que el lirisme poètic quedi acotat a les cançons; les cartes i les inscripcions representen una altra forma en les narracions,

expressió de l'escriptura, però per l'alt grau d'elaboració, intuïm que són de la mateixa manera líriques.

Així, entenem que l'ús de les cançons populars com a tals per part dels autors d'aquestes novel·les no es justifica només pel sol fet de ser part de la tradició pròpia a la qual es remeten, sinó que respon molt versemblantment a una manera de fer literària, potser fins i tot a una moda; les cançons són un material certament popular, són les “δημοτικά τραγούδια” les que els bizantins recullen, efectivament, són les històries dels seus herois, dels akrites, dels bandolers, les històries d'amor de la gent senzilla, del camp i dels pastors, són les balades dedicades als nous esposos, a la família, a la vida al mar i als mariners, a les relacions humanes, cançons dedicades també a la tradició de Sant Jordi, o a la figura mítica de Caros, capaç d'endur-se lluny la persona estimada...

Però, no obstant, les cançons a les novel·les, deixen de ser-ho (dimotiká), per passar a ser tota una altra cosa: les considerem *formes del logos* en tant que tenen un rol narratiu en relació amb les situacions dels personatges i els seus sentiments, deixant enrere o oblidant d'alguna manera el relat tradicional que vehiculaven antigament però responent igualment a les condicions d'una ocasió determinada en la qual són cantades. En analitzar bé les temàtiques i el seu desenvolupament, intentem veure en quina mesura les cançons de les novel·les s'apropen o s'allunyen d'aquests materials populars, i inclouen, de la mateixa manera, materials occidentals.

És cert que hi ha un material tradicional de base, però potser el més important és observar precisament en quina mesura això era interessant per als poetes de la cort, i com és que els podia semblar l'activitat del cant i tot el que comporta, en valorar-la en la seva globalitat, una activitat tan suggeridora com per a descriure-la i recórrer a ella tan sovint en les diegesis.

Perquè, en definitiva, ja no es tracta només d'un canvi en el registre lingüístic de la diègesis, sinó que hi ha una especial atenció al fet del cant entès

com a part de la vida, per dir-ho així, dels personatges de les diegesis; és a dir, que com dèiem, probablement hi ha una voluntat de destacar aquesta activitat i una identificació “sociològica” entre allò que es considerava com a cançó i certs perfils bizantins: o sigui, que un individu que va a cavall, que lluita i que pot cantar, a Bizanci, no pot ser res més que un akrita, és a dir, un defensor de les fronteres. I aquest akrita canta, canta les cançons conegudes que només canten i aprenen els akrites.

El que fins a cert punt ens pot sorprendre és el fet que, en una societat tan estratificada com la bizantina, fos possible que alts funcionaris de la cort poguessin conèixer tant bé les cançons dels akrites, posem per cas; i és més, com és que podien arribar a valorar-les i a tenir-les tant presents com per a fer-les seves d’aquesta manera i plasmar-ne molts detalls en les seves obres.

L’element “popularitzant”, d’altra banda, és ben present també, i característic en aquestes cançons. Probablement calgui entendre-hi, alhora, en la gènesi de les diegesis, una mena de procés per a “escollir” certes “temàtiques” determinades (ja no només en relació als personatges), aquelles temàtiques que el “background” de les cançons ja podia aportar d’entrada i així anar facilitant certs processos d’escriptura: per exemple, en general en les diegesis i especialment en la de Beltandre, a grans trets sovinteja més el cant de dol i la cançó eròtico-amorosa.

En aquest sentit, probablement ens hàgim de refiar més de l’índex de freqüència d’aquestes temàtiques (per tal de considerar el grau més o menys “popular” de les diegesis, posem per cas), que no pas del fet “poc oral”, en definitiva, de l’aparició i la presència de les cançons en les novel·les. Una presència que adquireix el to d’una sofisticada expressió essencialment lligada al procés de creació i a l’escriptura de les diegesis.

3.4- Τὰ τραγούδια. Les cançons.

En primer lloc, i per tal de poder entrar en més detall, un cop constatada l'existència complexa de les "cançons" en les novel·les bizantines, i repassades algunes de les vies crítiques sobre els estudis de les "τραγούδια" populars, hem de precisar algunes diferències entre el grup de les novel·les d'època comnena, amb molt poques traces de cançons, i el grup de les novel·les paleòlogues, en les quals la presència de les cançons, sovint al costat de les cartes, genera una gran complexitat a nivell narratiu.

Anotem per començar les ubicacions generals d'aquestes cançons, a les quals anirem apropant-nos de manera més concreta.¹⁸

Particularment interessant resulta també el fet que en els textos del *Digenís Akritas*, i també el més tardà de l'*Aquil·leida bizantina*, versemblantment entesos com a textos influents o, al mateix temps influïts per les diègesis, obrint i tancant d'alguna manera el nostre corpus, la presència de les cançons (com també de les cartes) és també del tot destacable.¹⁹ Caldrà tenir-los en compte, com a textos importants i referents en tot moment.

Quant al testimoni concret de les cançons, observem que en les novel·les comnenes només trobem cançons en l'obra de Prodrom i en la d'Eugenianós; no en trobem ni en l'obra fragmentària d'*Aristandre i Cal·litea*, ni en l'obra en prosa d'*Hismine i Hismínies*.

¹⁸ A les novel·les d'època comnena: Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, IV, v. 243-308, en ocasió de festa i banquet, Cant de Satirió en honor a Hèlios; Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, III, Cant de Barbitó, vv. 263-288; Segon cant de Barbitó, vv.297-322; IV, Cant de Clínies, vv. 156-219; IV i V, cants d'amor a l'estimada. Ni a *Aristandre i Cal·litea* ni a *Hismine i Hismínies*, no hi ha cançons.

¹⁹ .Cançons al *Digenís Akritas*: Lògos II, v. 25; Logos IV, v. 400-404, i v. 870; Logos VI, v. 105-108 (cant d'ella); Logos VII, v. 160 (es descriu com ella canta i dansa, mentre Digenís toca la cítara).

.Cançons a l'*Aquil·leida*: vv. 970-985 (Cançó de l'estimada); v. 1055; vv. 1221-1230 (Cançó d'Aquil·les); vv. 1540-1548 (Cançó feliç de la noia).

En canvi, en les novel·les d'època paleòloga, llevat de les dues obres més tardanes d'*Imberi* i *Flòrios*, les cançons són molt més freqüents, fet que també ens fa pensar en la via d'influència de la literatura occidental, sobretot en la via del corpus de les *Chansons* de principis del segle XII a França. La tradició més coneguda és la de les Chansons de geste (*La chanson de Roland*), però sabem que al llarg del segle XII al sud de França es produeix també l'esclat en general del que s'anomena la lírica provençal i trobadoresca, amb múltiples formes poètiques, començant per les de registre més culte, formes com el *sirventés*, la *cansó*, el *planh*; fins a les més populars, i les que més ens interessin aquí, com són la *chanson d'ami*, de l'*alba* o la *pastorela*.

Sembla doncs que aquestes cançons de gesta occidentals, tant les de gesta com les líriques provençals, podrien haver influenciat ja els bizantins durant el segle XII, període durant el qual els canvis entre Orient i Occident començaren a intensificar-se probablement arran de la segona Croada (1147-1149) i en l'ocasió versemblant de la visita d'Elionor d'Aquitània a Constantinoble.³¹²⁰

L'impacte de l'adveniment de formes occidentals i la influència d'aquesta lírica romànica, però, sí que sembla força versemblant en les novel·les paleòlogues; no obstant, això no suposa que hàgim de considerar les novel·les bizantines en el seu conjunt talment com "híbrids" francohel·lènics: és cert que els fets històrics a partir del s. XIII (adveniment de la quarta Croada, la presa de Constantinoble, l'instal·lació sobre territori bizantí de llatins, francs i pobles itàlics-venecians) són un marc especialment propici per a la rebuda d'aquestes influències, però notem que el producte literari final ha estat elaborat de tal manera que les influències deixaran de ser-ho per a integrar-se en un tot

²⁰ Jeffreys (1980: 455-486). Jeffreys sosté que el gènere de la novel·la suscità especial interès en l'esposa del rei anglès Enric II Plantagenet, gènere que sembla que apadrinà (p. 484). A través d'aquest contacte es proposa una primera influència de les cançons de gesta occidentals, també en novel·les com la de *Macrembolites*. Vegeu també les opinions de Corinne Jouanno (2006b: 340). Respecte a la presentació i evolució del personatge d'*Hismine*, la investigadora conclou que "*Macrembolites* doive quelque chose a l'influence des chansons de geste occidentales".

original. I així ens sembla que succeeix amb les cançons, i la tradició que prové de França.

Hom pot dir que les novel·les d'època paleòloga constitueixen, en la seva originalitat, una mena d'empelt de la cultura occidental sobre un gènere que el grecs havien practicat a l'antiguitat, tot donant-li un especial èmfasi a trets particularment occidentals, i tot integrant-los, com per exemple succeeix amb la figura del cavaller, realitat incontestablement occidental, però que acaba per remetre'ns al mateix temps a la figura de l'heroi grec Digenís; i ara, en les cançons, se'ns remet a la línia temàtica popularitzant i romànica de *la cançó de l'amic*, en llavis de la noia que, en to naïf, canta la joia de ser estimada o la tristesa de la solitud. Heus aquí un tema que també es retroba en les *dimotikà* tradicionals, en certa manera gairebé tema universal, però que al nostre parer sembla transformat o versionat, si més no, en les cançons de les novel·les bizantines, i que potser cal observar si realment respon a un origen del tot occidental o no. En aquest sentit, testimonis com el de la cançó femenina que es troba en el *Digenís Akritas* (*Lógos* VI, v. 104-115), són realment interessants de destacar.

És sobretot en el dolor de la separació i en els sentiments més íntims que les *chansons* es fonamenten; en les novel·les paleòlogues, veiem altres tractaments (incloent una important variació, creiem, com és l'expressió del l'amor i el dolor tant per part de la veu del noi com per part de la noia) d'aquest mateix tema.

Com hem dit: en analitzar i apropar-nos de manera concreta a les temàtiques de les cançons bizantines i el seu desenvolupament en les novel·les, intentem veure en quina mesura aquestes cançons de les novel·les s'apropen o s'allunyen d'aquests materials populars, de les *dimotiká* pròpiament, i, de la mateixa manera, en quina mesura inclouen i desenvolupen imatges i materials occidentals.

3.5. Desenvolupament i temàtica

3.5.1. En ocasió de festa i banquet:

El cant de Satirió dedicat a Hèlios en la novel·la de Teodor Prodrom *Rodante i Dosiclés* és una peça que destaca tant per la seva posició argumental en la novel·la, com pels elements que des del punt de vista sociocultural i en relació directa amb la realitat de la cort bizantina ens deixa entreveure.

Satirió és un malabarista de Místil, el pirata temut que té presoners Dosiclés i el seu amic Cratandre. El bufó Satirió es presenta en un banquet preparat per Místil i el seu sàtrapa Gòbries en honor de l'emissari del gran rei Briaxes. Aquest sobirà està assetjant els pirates i, per això, el volen convèncer per tal que la guerra no esclati.

Al llarg del llibre IVart, doncs, assistirem al sopar en honor del rei, un àpat de luxe amb un xai farcit d'orenetes i els alegres cants de Satirió dedicats a Hèlios, el sol, un déu que des de l'inici ha estat present en el desenvolupament de tots els fets (versos 1-7):

“Ἦδη τὸ τετράπωλον Ἥλιου δίφρον
τὴν γῆν διελθὸν εὐδρομῶ περιδρομῶ,
ταύτην ὑπελθὸν ἐγνόφου τὴν ἐσπέραν,
λιπὸν σκοτεινὸν τὸν καθ’ ἡμᾶς ἀέρα,
καὶ ναῦς τριήρης ληστικῆς ναυαρχίας
πρώτη προπηδήσασα παντὸς τοῦ στόλου
ἐλλιμενίζει τῆς Ῥόδου τῶ λιμένι.
Καὶ τοῖς ἐπ’ ἀκτῆς ἐμβαλοῦσα χωρίοις
ἐβόσκετο ξύμπαντα τὸν πέριξ τόπον.”²¹

²¹ Cfr. Teodor Prodrom, *Rodante i Dosiclés*, IV, v. 1-7, “*El carro d’Hèlios, endut per quatre cavalls/ anava atravessant amb ràpida cursa la terra/ deixant-se anar aquella tarda sota les ombres/ quan una trirreme de la flota pirata/ que avançava al cap de tota l’esquadra, va ancorar en el port de Rodes/ i precipitant-se pels pobles de la costa, es va anar apoderant-se dels entorns.*”.

Aquest inici “in medias res” de la novel·la ens presenta la flota pirata i en la menció al carro del sol hi trobem la referència temporal d’inici, alhora que la metàfora del carro acompanya al mateix temps la trirreme.

Hèlios torna a ser el protagonista del cant simposíac de Satirió més endavant, en un cant d’estructura molt simple i repetitiva, en el qual es fa l’esperada lloança de Místil i de Gòbries. No és un cant de gran entonació poètica ni lírica, acumula moltes referències volgudament clàssiques, però en l’escena fa un efecte contundent, il·lustrant l’alegria del banquet, i al mateix temps caracteritzant molt bé la funció del malabarista Satirió.

“Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου,
ὦ χαῖρε, χαῖρε, παμμέγιστε Μιστύλε,
ἄναξ κραταίε, δυσμενῶν καθαιρέτα·
σοὶ Ζεὺ ὀμίλει καὶ θεῶν γερουσία,
σὺ τῆ μεγίστη Παλλάδι ξυνεσθίει.”²²

En aquest sentit, destaquen les referències musicals que es fan en l’escena: sabem que Satirió canta acompanyat d’una lira, ben bé a la manera dels grans banquets antics, i en acabar el seu cant, es fa el mig mort, en una actuació molt irònica i còmica, per a passar a beure’s una copa de vi d’un sol glop. D’entre totes les novel·les, aquesta és la única que fa introduir en una escena de banquet, un bufó d’aquest estil. A *Beltandre i Crisança*, en ocasió de les noces finals, es fa una referència a τὰ παιγνίδια (v.1335)²³, que són els instruments musicals.

²² Vegeu tot el cant als annexos.

²³ Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 1333-1337, “Fou, doncs, proclamat alhora l’espòs i l’emperador/amb el senat i amb el poble s’investí l’emperador/Beltandre, i la donzella Crisança, l’emperadriu. /Feren sonar els instruments segons tenien previst/i posada la vianda, s’assegueren i menjaren.”

Sembla que en els simposis, els bizantins, doncs, podien llogar els serveis de grups de músics, dansaires i mims, alhora que existia també la figura d'un autòmat. I quant als instruments, destacaven els instruments de cordes, fregades (lires, violes) i pinçades (salteris, panderetes).²⁴

La tradició dels mims com Satirió sembla una forma teatral tan antiga com el mateix teatre; ara bé, cal tenir present que en època hel·lenísticoromana existia el gènere en si amb unes característiques concretes, de manera que la tradició es pot dir que es manté de forma ininterrompuda, que certes declamacions teatrals per part de personatges específics de manera repetitiva en certes ocasions especials, podien donar lloc a peces líriques fàcilment difoses entre el públic, fins a tal punt que, sorgides com a formes teatrals, podien arribar a esdevenir senzills cants populars a través d'aquest tipus de gènere.

L'exemple de cant que trobem a *Rodante i Dosiclés*, no ens sembla una peça allunyada d'aquest tipus de context; al mateix temps, creiem que els autors bizantins es delecten en presentar una realitat cultural com la que ens aporta el personatge de Satirió, que entreté amablement els sàtrapes en el banquet “καὶ τὴν συνήθη ταῖν χεροῖν ἄρας λύραν/ τοὺς σάτραπας ἔτερε τῆ λυρωδία/ τοιαῦτα πολλὰ μουσικώτερον λέγων”, “i tot aguantant la lira acostumada amb les dues mans, delectava els sàtrapes amb una melodia, acompanyant aquest cant amb la música” (vv. 240-242).²⁵

²⁴ Hom pot trobar versions de cants simposials populars bizantins entre el s. IV-s. XV. Vegeu, *Symptomika, Secular music of Byzantine banquets*, by Christodoulos Halaris, vol.I-II, Orata, Greece.

²⁵ A propòsit precisament d'aquesta escena del banquet a Teodor Prodrom, destaquem les apreciacions de Panagiotis Roilos (Roilos (2005: 113)): “In the description of this banquet Theodoros Prodromos demonstrates a unique dexterity in combining indirect references to contemporary Byzantine reality with subtle allusions to literary tradition. As a result of this, the whole passage has been invested with an ἀμφοτερογλωσσία that functions on several levels at the same time. Parody- possibly accompanied by satire- is the main device that Prodromos employs here in order to achieve this effect. The scene of this banquet should be viewed as an indirect glorification of the power of art in general, and Prodromos' own literary art in particular. Culinary art, rhetoric, court poetry, religious poetry, mime, and ceremonial rituals are all put together here and subordinated to the author's orchestrating and parodying creative art, in order to construct a complex literary artifact of a comic character, which only a special audience

D'altra banda, des del punt de vista literari, creiem important anotar el fet que la figura d'Hèlios es retroba en un altre moment líric en les imatges d'un cor de l'obra de Giorgos Khortatsis "*Erofilí*", en un cant del cor de noies dels "intermezzos" de la tragèdia, i d'una manera molt semblant a com es presenta en la novel·la de Prodrom. En certa manera, el cant de Satirió podria considerar-se una mena d'entreteniment dels novel·listes, un adorn en el desenvolupament de l'acció de *Rodante i Dosiclés*, però no deixa de ser una referència a tenir en compte, especialment per les imatges que aporta del déu, i la clara estructura de cançó que presenta, amb la repetició del vers "Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου", "*Oh! Sol, conductor del carro de rodes de foc*" (243 i sg.), i tot separant de manera estròfica les parts o, en aquest cas, les seccions musicals.

Especialment, les imatges de la natura en relació amb el sol es despleguen amb una força molt semblant tant en el cant de *Rodante i Dosiclés* de Prodrom com en el cor tràgic de Khortatsis²⁶; la benvolença del sol és lloada i posada en parangó amb la benvolença del cabdill i alhora invocada per tal que estengui la pau i allunyi els núvols de foscor en la tragèdia; aquest fet, sense aturar-nos en una anàlisi detallada ni exhaustiva, podria arribar-se a valorar, també, com un possible fenomen de tradició i influència literària.

De la mateixa manera, creiem trobar una influència literària evident en els cants que presenta Nicetes Eugenianós a *Drosil·la i Cariclés*: en ocasió també de festa i banquet destaca el cant d'un nou personatge anomenat Barbitó. Es tracta d'un amic de Cariclés que, presoner dels perses, explica la seva història

such as the one frequenting the twelfth century Byzantine rhetorical *theatra* could have adequately appreciated".

²⁶ Recordem alguns dels versos del cor IVart de l'"*Erofilí*" de Khortatsis, v. 711-716: "Χόρος Κορασίδω. Ἀκτίνα τ'οὐρανοῦ χαριτομένη/ ἀπού μέ την φωτιά σου τη μεγάλη/ σ'ὄλη χαρίζεις φῶς τήν οικουμένη/ τὸν οὐρανὸ στολίζει σ'μιὰ κ'εἰς ἄλλη/ μερὰ κι ὅλη τη γῆ ἢ πορπατηξά σου/ δίχως ποτέ τη στράτα τση νὰ σφάλει.", "*Raig amable del cel/ que amb la teva forta flama/ a tota la terra habitada regales llum; el teu camí adorna el cel d'un costat/ fins a l'altre, i tota la terra,/ sense equivocar mai la ruta.*".

d' amor i com es van conèixer a un altre company captiu, Cleandre. Barbitó, havia conduït amb ell un cor de noies dansaires per a la festa de Dionís, entre les quals destacà la bella Drosil·la.

En el primer dels cants, l'amic Barbitó explica la història mítica d'una parella, Ròdope i Eutinic, que també Aquil·les Taci havia referit i reprès en la seva novel·la (*Lèucipe i Clitofont*, VIII, 12). Amb aquest cant Barbitó es presenta enamorat de Mirtó (“Φίλεε Βαρβιτιώνα, ἐύχροε πότνια Μυρτώ”, “*Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora*”) i sembla alegrar els personatges presents a la festa, que l'acaben per convidar a menjar i beure; un cop tip, Barbitó entonarà un altre cant acompanyat de la lira. En aquest cas, es tracta d'una recreació de la història de Pan i Sírinx, en la qual és creada la flauta de canyes que tant caracteritza Pan. En tot dos casos, el mite, la història narrada, és el nucli expressiu del cant desenvolupat en una festa, i el tema de l' amor és una constant. En el primer cant el vailet Eros, fill de Cipris, és una figura principal descrita i influent en l' amor de Ròdope i Eutinic; en el segon, destaca l' expressió lírica de l' amor expressat per Pan (“Ἦν ποθέω τίς ἔδορακεν; Ἄειδε μοι, ὦ φίλ' ἐταῖρε, “*Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, company*”), que cerca sense ser correspost a Sírinx. Així, un cant feliç i un de dissorts²⁷, anuncien el que a continuació succeirà en l' acció: que Cariclés veurà en el cor de noies dansaires la seva estimada Drosil·la, i en un fugaç pensament, com oracular, sabrà que haurà encara de passar moltes aventures i perills abans de poder-se trobar amb ella.

En els cants de Barbitó, trobem similitud amb l'escena que presenta Teodor Prodrom a través dels cants del personatge de Satirió: totes dues són escenes de context festiu, i els cants són presentats com a composicions cantades especialment per a l'ocasió. En el procés d'influència literària, creiem

²⁷ Vegeu els cants als annexos.

que la imitació per part de Nicetes Eugenianós de l'escena de Prodrom es fa palesa no només amb la inclusió i presentació dels cants, sinó també amb la del personatge que canta les cançons. Eugenianós, no obstant, adapta aquest context o escenari donant un to potser més elegant i classicitzant: els mites relatats i el lirisme d'alguns versos així ho semblen demostrar.

Ens situem, per tant, amb un seguit de composicions molt especials, que destaquen particularment tant pel fet de ser presentades com a cançons independents amb unes formes versificades concretes, amb repeticions d'un vers concret en forma de "tornada", com per les temàtiques mítiques que descriuen, adaptades al tema de la trama novel·lesca, en un clar intent, per part dels autors, de produir uns efectes literaris d'un alt grau de refinament narratiu, tot fent ús alhora de la metàfora per a dir "més coses" i lligar amb aspectes específics de l'argument del relat.

Tant en el cas del cant de Satirió a Prodrom com en el cas dels cants de Barbitó a Eugenianós, no trobem, per tant, prous elements com per tractar de classificar o titllar de "δημοτικά τραγούδια", és a dir, de cants populars, aquestes composicions, composicions líriques que volen ser, en la ficció narrativa, precisament això, cançons.

Tant la forma com el contingut expressat en aquests cants revela un alt grau d'elaboració per part dels autors que els allunya de les *dimotiká*, i en valorar també els procediments de "transmissió" comunicativa en aquestes obres, és a dir, de quina manera eren rebuts aquests cants pels destinataris de les novel·les a través d'un escenari creat en la ficció i en un context de "volguda" o "pretesa" oralitat versemblant.

3.5.2. Cantar l'estimada:

Aquest és un tema que podem retrobar en algunes composicions del cançoner grec popular, de les *dimotiká*; composicions com "Τῆς

απολησμονημένης” (*La noia oblidada*) dediquen alguns fragments a la lloança de la bellesa de la dona, i a l’expressió lírica de l’amor²⁸. Però, com veiem que s’expressa en les composicions que trobem a les novel·les bizantines?

En certa manera, es pot dir que es tracta d’un tema popular, un tema essencial, que es retroba al cançoner grec tradicional però que alhora també el retrobem ben sovint en la lírica romànica. La lírica provençal dels segles XII i XIII donà a la “dama” un lloc privilegiat en el seu debat poètic, i el ritual i l’ideal “cortès” és cantat, expressat i transmès per trobadors arreu.

No obstant, aquest és un tema que pot canviar en funció de l’ocasió: el cant dedicat específicament a la persona estimada (i en aquest cas, sigui ell o ella) és un cant que pot ser íntim, però també pot ser un cant obert i dit per a que sigui escoltat pel públic. D’aquí potser també el testimoni poètic, de registre també popular, de les “*Chansons de femme*”, cants femenins de la lírica francesa que inclouen la lloança a l’amic (*Chansons d’ami*), i que presenten el tema del cant dedicat a l’estimat en l’enfocament de gènere contrari.

Aquesta temàtica del cant dedicat a l’estimat, de fet, amaga una temàtica de base que és una variant en l’expressió amorosa, aquesta sí, probablement d’origen solament occidental, com és el fet que són les dames ara qui reclamen i prenen la iniciativa en matèria amorosa, i no pas l’heroi.²⁹

²⁸ Cfr. “-Επαίνεσές μ’, ἀγάπη μου, πριχού νά σε παινέσω./ Θάλασσα με τά κατέργα, μπαξέ με τα λουλούδια/ βρύση με το κρύο νερό, μ’ολόχρυσα σουλούνια.”, “- Amor meu, tu m’has lloat abans que et lloés jo a tu./ Ets un mar ple de vaixells, un jardí curull de roses/ ets una font d’aigua fresca, ets una font amb brocs d’or ”, vv. 41-43. Vegeu balada núm. IX. dins el recull de les “Balades Gregues” traduïdes per Eusebi Ayensa (1999: 63-65).

²⁹ Sobre aquest tema, Corinne Jouanno creu veure una certa influència d’aquesta nova modalitat de dama que pren la iniciativa en la presentació de la protagonista de l’obra de Macrembolites, Hismine; així a l’article sobre “Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle”, (2006b: 340), comenta el següent: “Les jeunes filles des chansons de geste obéissent, en effet, à une typologie tout autre que celles du roman gréco-byzantine; ce sont toujours elles qui prennent l’initiative en matière amoureuse, et non le héros, dont l’éveil à l’amour est plus lent: non seulement elles lui déclarent leurs sentiments, mais elles lui réclament aussi des satisfactions sensuelles- en toute honnêteté d’ailleurs, puisqu’elles demandent le mariage en même temps qu’elles avouent leur amour. Il est possible que Macrembolites, intéressé par ce nouveau type d’héroïne, ait prétendu l’adopter dans son propre roman, sans renoncer toutefois au motif

Tenint present, per tant, aquestes vies poètiques, tant la del cançoner grec tradicional, com la de la lírica provençal i francesa, veiem que el tema específic dedicat a l'amor per la noia és un tema destacable en les diègesis i que trobem expressat en forma de cançó a algunes de les novel·les bizantines: a *Drosil·la i Cariclés*, *Cal·límac i Crisórroe*, i a *Libistre i Rodamne* trobem el tema desenvolupat essencialment en la veu del protagonista, que no troba una altra manera d'expressar el seu amor sinó a través de la cançó.

Del cant de Cal·límac al jardí, dedicat a Crisórroe, n'hem anotat ja algunes particularitats³⁰; es tractava d'un cant trist, com un "μοιρολόγι" que patia, no obstant, una evolució, que ens feia veure l'estat dels sentiments de l'heroi Cal·límac que pregava a la lluna en veu alta que aturés el seu patiment i que enviés bones noves a l'estimada ("la lluna" que ell ha perdut), amb tot un seguit d'imatges que, a més a més, semblaven remetre per molts detalls a la tradició hel·lenística dels *Idil·lis* de Teòcrit (*Idil·li II*) com a possible model literari.

Recordem que l'*Idil·li II* de Teòcrit, "Φαρμακεύτρια", "Les fetilleres", és una descripció d'un encanteri màgic, un prec en el qual també hi participa la lluna; en l'*idil·li*, es descriu un ritual dut a terme per una dona, Simetes, per tal de recuperar l'amor del seu estimat Delfis, dotze anys allunyat d'ella i en destí incert ("Ἰνυξ, ἔλκε σὺ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα", "*Roda màgica, porta tu el meu home cap a casa*").

En aquest ritual, la lluna és invocada mentre es desenvolupa un conjur pseudomàgic, que probablement en l'antiguitat aniria acompanyat d'objectes com el de la "Iunx" o "roda màgica", molt probablement una filadora o teler, i

proprement byzantin de la virginité préservée- d'où la dualité d'un personnage qui résulterait de la combinaison de deux modèles hétérogènes".

³⁰ Vegeu capítol sobre "El monòleg" i citacions, nota 16, pàg. 137.

de gestos com el de cremar cibada, llorer, fer libacions, desfer cera, etc, i que era dit en veu alta. Així, a l'inici de la peça, Simetes està demanant a la seva servent Thestilis que li porti el llorer i els filtres màgics per a l'encanteri. Selene, Hècate i també Àrtemis són invocades seguidament, com a divinitats representatives i benvolents respecte a temes amorosos de manera indistinta, i l'encanteri dóna a la lluna prioritat amb un seguit de repeticions formals (“φράζέο μεν τὸν ἔρωθ’ ὄθεν ἵκετο, πότνα Σελάννα”, “*explica'm on ha marxat l'amor, senyora lluna*”) tot acabant de nou acomiadant-se amb la lluna i la nit com a protagonistes (“χαῖρε Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε, κάλλοι ἰαστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί”, “*Salut, Lluna de color de pell brillant, salut també els altres estels/companys per la bella òrbita de la Nit*”).

Al llarg d'aquest *Idil·li II* també es poden copsar els sentiments de Simetes, com d'alguna manera també succeeix en el cas del cant de Cal·límac. En Teòcrit trobem un prec a l'amor que s'ha allunyat, un prec de vegades confòs o ple d'esperança, i en el cas del cant de Cal·límac, també observem certes evolucions i fluctuacions respecte a l'expressió dels sentiments en un tipus de cançó molt singular, com una explosió necessària en el monòleg de Cal·límac en la qual es van deslliurant totes les emocions. D'altra banda, cal observar que l'encanteri de Teòcrit, a més, formalment, respon a unes pautes de tipus retòric (que ja li funcionen al propi Teòcrit), com a “conjur”, que fan que la peça sigui alhora poètica i amb una certa funció “performativa”. La cançó de Cal·límac, alhora, en ser presentada com a tal dins del relat, adquireix una funció i un efecte molt semblant al que Teòcrit vol presentar en el seu *Idil·li*. La complexitat literària s'uneixen al to popular d'un encanteri que és dit en veu alta, com és i succeeix també en el mateix prec de Cal·límac. Per tots aquests motius, ens sembla detectar una molt possible font d'imitació per part de l'autor de la novel·la de *Cal·límac i Crisórroe*.

Passant a la diègesi comnena de *Drosil·la i Cariclés*, observem com la temàtica del cant dedicat a l'estimada es resol en aquest cas de manera molt

complexa: no només perquè gairebé tots els cants lloen i fan destacar la figura d'una dona estimada, bé sigui a través del mite que es relata (Ròdope-Eutinic, Barbitó-Mirtó), o senzillament pel mateix cant dedicat (Clínies-Drosil·la), sinó perquè la diversitat de contextos i ocasions dels cants fa sorgir de maneres ben diverses la temàtica principal de l'amor, que lliga directament amb la línia argumental bàsica de la novel·la.

El primer cant de Barbitó formalment és un cant de petició d'amor a Mirtó i al mateix temps és explicatiu: el relat del cant explica la història de Ròdope, i és molt destacable per la bellesa de la contalla i el protagonisme d'Eros, que fereix amb el seu dard la noia, i també fereix l'estimat, Eutinic, amb un acabament feliç per la unió de tots dos.

En aquest cant, se li canta a l'estimada al·legòricament, a través del mite i la contalla. Amb el protagonisme d'una figura clàssica com Eros, el tema popular de la lloança en si mateixa queda ocult en aquest cant en el desplegament "erudit" o culte, per dir-ho així, del desenvolupament del relat i la seva història.

La cançó bizantina, en aquest cas, sembla presentar-se tot depassant possibles models en les *dimotiká* tradicionals, apareixent com una composició que està sent alhora cantada, probablement amb una intenció de fer que sembli un cant popular, o al més semblant possible a allò cantat popularment, però també amb una gran complexitat literària de fons.

Però, realment, en aquest tipus de cants, els autors bizantins atenien a una temàtica popular, als models de les *dimotiká*? O també s'adequen o adequaven les seves cançons a la temàtica del gènere de les novel·les?

Encara que el seu tema ens remeti a una tradició folklòrica popular, aquests textos se'ns presenten sota una forma culta i organitzada estròficament, cosa que no succeeix en les cançons populars gregues, en els quals les repeticions que tant sovintegen i les caracteritzen no marquen estròfes concretes, les acumulacions d'adjectius i expressions marquen més aviat un

caràcter d'expressió natural i lliure de la veu que representen, incorporant sovint el diàleg en directe entre els personatges. En les cançons bizantines (com és el cant de Barbitó) les repeticions, tanmateix, marquen estrofes ben dissenyades per a crear una composició que no sembla incorporar ni desenvolupar cap diàleg.

A més a més, cal destacar allò que li succeeix al vers en aquests cants. El vers és una marca d'oralitat, però el vers de caràcter popularitzant de les novel·les bizantines, el decapentasil·lab, que trobem en les cançons populars, resulta que en les composicions de tipus "cançó" de les diegesis es "converteix" en quelcom de formal en ser "organitzat" en les estrofes, organitzat com a vers d'una cançó.

Potser per aquest motiu, peces com la del cant de Barbitó ens donen certament una sensació de "presto" o "vivace" cantat en tenir una visió global de la composició, en la que cada estrofa compta i cada vers es canta dins d'aquestes estrofes. La organització crea la "cançó", que forma part d'una macroficció que no deixa d'influir-la i que enllaça temàticament amb tot el seu contingut.

En el següent cant, en el qual Barbitó torna a contar-nos un mite, la història de Pan i Sírinx, trobem una presentació formal similar a l'anterior, amb estrofes emmarcades per un vers introductor i final que es va repetint de manera molt suggeridora ("Ὡς ποθέω τις ἔδρακεν; Ἀειδέ μοι, ὦ φίλ' ἑταῖρε", "Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!") i que va posant petites pauses a la contalla de la història d'amor i desamor, un relat mític que el cantant sembla posar com a exemple en les tres primeres estrofes, per passar a continuació a l'expressió més intensa dels propis sentiments, posant-los en comparació a la situació i la història de Pan; així, en les dues últimes estrofes, la temàtica referida a l'amor per l'estimada torna a prendre protagonisme, i destaca la metàfora de la canya de Pan que l'interpret de la cançó, ara, voldria que fos seva com la seva estimada. En la cançó, doncs, hi ha l'expressió d'un

desig íntim d'unió amb l'estimada que és vehiculat a través de la contalla del mite posat com a exemple, en un joc literari molt propi dels antics poetes lírics arcaics, com Píndar o Safo.

A l'últim, el cant que Clínies dedica a Drosil·la torna a ser un prec contundent pel seu amor, amb una tècnica expositiva semblant a l'anterior cant: tot i que en aquest cas, el màxim protagonisme a l'inici és el d'Eros en la veu inquietant de la seva mare que conta la seva història i el descriu, a viva veu (ἐξεφώνει), el tema del cant i l'amor dedicat a l'estimada s'imposa en els primers versos i els versos coda repetitius de cada estrofa: "ὦ πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν", "Oh, Drosil·la! Com encens d'amor Clínies!". El cant de Clínies, el fill del sàtrapa Cràtil, és un cant a l'amor més intens, i a la ferida d'Eros que, com a guia, ara vesteix l'estimada d'altres tons, més bella que la mateixa Atenea, sense armes, sense arc ni fletxes, només amb les sagetes dels ulls de l'amor. Així, la recerca del seu fill que demana Cipris es descobreix per la mateixa fiblada del dard d'Eros en Clínies: el prec a Drosil·la és aleshores l'esperat, perquè ella ha de ser la llum brillant que a partir d'ara l'il·luminarà ("καὶ φαίδρυνόν μοι τὴν παροῦσαν ἐσπέραν/καὶ λάμπρυνόν μοι τὸ κατατρύχον σκότος", "fes brillar la tarda present/il·lumina'm l'obscuritat que esgota"). El relat que fa de context, i en el qual Eros és el protagonista, marca un grau de narrativitat a la peça que enllaça amb la mateixa història de l'amor de Clínies presentat en aquell moment i que és part de la història global de la diègesi, en la qual s'ha produït el creuament amorós dels dos personatges secundaris, d'una banda, Crisil·la, dona que s'ha enamorat de Cariclés, i Clínies, enamorat a primera vista de Drosil·la; la narrativitat de la cançó que li dona la presentació de la figura d'Eros remet al marc global narratiu i fa que la cançó tingui un cert sentit dins de la trama amorosa, malgrat que la funció principal de la peça sigui la de presentar la intensitat dels sentiments de Clínies, i de fer-ho, segons sembla versemblant, de manera oral.

En aquest sentit, cal remarcar especialment el fet que al llarg de la novel·la són freqüents certes marques o imatges d'oralitat, associades a l'expressió de l'amor i també a la lloança de l'estimada. És destacable com en el llibre IVart, un cop Clínie ha cantat, i Cariclés li ha respost amb el seu relat (el flashback d'un antic diàleg amb "una" jove al jardí), sabem que Clínie allibera l'amic pensant que no es tracta pas de Drosil·la, sinó d'una altra; aleshores Cariclés trobarà Drosil·la en un prat adormida, i li farà un llarg i intens prec en silenci (v. 345-413) per a no despertar-la. Aquest és un moment molt especial, en el qual les imatges i precisament els verbs del cant i del silenci es van entrelaçant en un lament d'amor o prec per part de Cariclés molt íntim i ple de comparacions amb la natura que embolcalla Drosil·la: "Σιγῶσι πάντα σοῦ σιγῶσης, παρθένε·/οὐ στρουθὸς ἄδων, οὐχ ὄδοιπορος τρέχων,/οὐδεὶς ὀμίλων, οὐ παρερπύζων ὄφις·" ("Tot calla, quan tu estàs en silenci, Oh! Donzella!! no canta l'estruç, no corre el viuant, ningú parla, la serp no s'arrossega."). I com en una cadència final pròpia d'una ària operística, Cariclés desvetlla tots els seus sentiments incorporant la història de Polifem i Galatea a través d'alusions, com s'ha observat, a l'*Idil·li* de Teòcrit sobre el "Ciclop", versemblantment imitat per Nicetes Eugenianós en aquest prec:

“Ἔρωτος οὐδὲν ἄλλο φάρμακον ξένον·
 ᾠδὴ δὲ τις καὶ μοῦσα παῦλα τῶν πόνων.
 Βεβλημένος γὰρ καὶ Πολύφημος πάλαι
 τὸ στέρον ἐξ Ἑρωτος ἀνδροτοξότου
 πλατύ τρέφων τὸ φίλτρον εἰς Νηρηίδα
 ἐφεῦρεν οὐδὲν ἄλλο φάρμακον νόσου
 ᾠδὴν δὲ καὶ σύριγγα καὶ θέλγον μέλος
 καὶ πέτραν ἔδραν, τῇ θαλάττῃ προσβλέπων.”³¹

³¹ Teòcrit, *El Cíclor*, 17-18: “Οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο/ Νικία οὐτ’ ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐδ’ ἐπίπαστον/ ἢ ταὶ Πιερίδες.” 1-3; “ἀλλὰ τὸ φάρμακον εὔρε, καθεζόμενος δ’ ἐπὶ πέτρας/ὕψηλᾶς ἐς πόντον ὀρῶν ἄειδε τοιαυτα.”

Com Cariclés, com Clínies, Polifem també fou ferit per Eros, de nou protagonista, i a qui a continuació en el prec se seguirà descrivint i titllant d'“ésser molest” (Ἀνιαρόν τι χρῆμα), presentat talment com també era presentat en les novel·les antigues (Longus), un vailet entremeliat i bon arquer, però no obstant també un tirador alat.

“Ὡς ἐξανάπτεις οὐς λάβης Ἔρωσ, Ἔρωσ,
καίεις, φλογίζεις, πυρπολεῖς, καταφλέγεις· (...)
Δοκεῖ δέ μοί τις, ἄν παρέλθοι καὶ φύγοι
Ἔρωτα τὸν τύραννον ἐπτερωμένον,
καὶ τοὺς ἐφ’ ὕψους ἐκμετροῦσσι ἀστέρας.”³²

D'aquesta manera conclou el llibre IVart de la diègesi, amb el lament i la lloança de l'estimada Drosil·la que sembla la resposta a la cançó de Clínies, ara, per part de Cariclés.

El tema de l'estimada protagonista del cant sembla desenvolupar-se en termes de lloança i en un tipus de recitatiu monològic; així també en la novel·la de *Libistre i Rodamne*, les cançons que d'entrada més destaquen, tot i que trobem unes primeres peces cantades per les serventes de Rodamne (v. 1641-1646, v. 1846-1854), són les cançons que ells es canten, l'un i l'altre, quan els dos enamorats estan separats, i de la mateixa manera, també introdueixen el tema de l'amor mutu, tot fent lloança l'un de l'altre. Tant ella li canta al jove desitjat com ell li canta a ella.

³² Cfr. Op. cit. supr., IV, 402-413 “Com cremes aquell a qui atrapes, Oh Eros, Eros,/cremes, encens, inflames, destrueixes amb el foc (...) Em sembla que qui evités i defugís Eros, alat tirador, podria comptar, també, les estrelles del cel”. Noteu el subratllat, com tornem a retrobar la imatge de l'Eros indefugible i sobirà.

És destacable, però, la cançó que ell li dedica a la noia (v. 2045-2065) quan, havent arribat a l'Argurocastro Libistre i els seus, i un cop admirades les meravelles de l'entorn, l'auca dels mesos i les virtuts, s' inicia un diàleg epistolar intens a través d'un primer missatge que Libistre envia en una sageta, i a partir del qual, gràcies a la intervenció de l'eunuc i les serventes de la princesa, continuaran fent-li arribar cartes; mentre la princesa roman a la seva cambra, i en un moment en el qual Libistre es troba entre els seus companys, esperant el vespre a la tenda, entona aleshores una cançó dedicada.

Tot comparant-la de nou amb el sol i la lluna, amb elements de la natura que ja sobresortien i destacaven en la lloança de la dona al jardí, aquesta és una cançó presentada formalment com a cantada pels escuders amics de Libistre que es troben a la seva tenda, i per ell mateix, mentre estan acampats a les afores del castell, i quan Libistre ja ha iniciat el diàleg escrit per mitjà de la correspondència que li està fent arribar a Rodamne a través d'un eunuc i les mateixes serventes. La cançó és la primera que el protagonista canta, tot i que acompanyat (o Libistre els acompanya amb la seva veu, atès que tots es posen a cantar), i es presenta en un vers diferent del de la diègesi, clarament com una cançó:

“Κοράσιον ἡλιογέννητον

στρατιώτης ἀσχολεῖται·

καὶ εἰς λιβάδιν εὐνοστον

ἔναι κατουνεμένος.

Μὲ τὸ φέγγος τὴν ἰσάζει

καὶ νικᾷ τὸν ἠώραία·

τὸ κάλλος τῆς τὸν ἔποικεν

ξένον ἀπὸ τὰ ἔδικά του.

Καὶ ἔπαθεν πολλὰς ὀδύνας

ἕως νᾶ ἴβρη **τὴν ὠραίαν,**

ἠϋρεν την καὶ ἀκόμη πάσχει
ὁ λαμπρὸς ὁ στρατιώτης.
Τὴν ἐξαίρετον τὴν κόρην
βλέπει την καὶ ἀναστενάζει,
ἀνανοεῖται τὰ ἐπικράνθη
καὶ ἐκ τοῦ πόνου ὀδυνᾶται.
[Τὸν ἥλιον ἐβλέπει
καὶ ἐγκαλεῖ τὰ πάσχει.]
Καὶ ὅταν λάμψη τὸ φεγγάριον
μὲ τὰ δάκρυά του τὸ λέγει
νὰ τὰ εἶπη τὴν ὠραίαν,
νὰ μὴ τυραννῆται ἀδίκως.”³³

Les imatges d'aquest cant, a través dels elements destacats, especialment la lluna, ens condueixen de nou a l'ambient de la màgia i l'encanteri que vèiem en els cants anteriors; tot i que el de Libistre sigui un tipus d'epitalami o cant dedicat a l'amor del nuvi per part dels soldats, fet que potser faria acostar aquesta peça al model popular de les *dimotiká*, d'alguna manera, és també, a través del prec a la lluna que el mateix Libistre fa i canta, una petició personal d'amor, com un conjur, i un cant de lloança total a l'estimada. Si destaca especialment en el seu conjunt és precisament per la temàtica dedicada a la noia, més bella que la lluna, que no obstant li fa patir, també, la por del desamor i del desdeny d'un eros tirà. De bell nou, torna a sorgir la idea de l'Eros tirà, en

³³ Cfr. *Libistre i Rodamne*, v. 2045-2065. “D’una bella noia nascuda com del sol/ un cavaller ha estat pres; i en un prat la tenda/ tenia plantada./ Amb la lluna la compara / i li guanya, la bella./ Per aconseguir la seva bellesa, ell s’exilia ben lluny./ Ell sofrí molts mals, fins que la trobà, a ella; / la trobà, i encara pateix, el lluent soldat./ Veu la noia esclatant i sospira,/ li recorda els patiments/ i és pres pel dolor. / (Mirà al sol / i li confià el seu dolor)/ I quan la lluna llueix/ amb llàgrimes li diu/ que li digui a la noia/ que no el tracti injustament”.

aquest cas, però, molt subtilment i delicada, lligada a la part negativa de l'amor que vol defugir. Els continguts, per tant, demostren la introducció de certes idees noves (potser per la via de les influències).

I, de la mateixa manera, cal destacar que es tracta d'un cant inclòs, narrativament, en tota una llarga escena de diàleg que s'ha generat a través de les cartes enviades, i en un moment donat, a través d'aquesta mateixa cançó, com a expressió lírica dels sentiments del protagonista. Elements com aquest fan del cant quelcom més proper a la resta de cançons vistes que inclouen les diègesis, lligades a la ficció i amb una elaboració tant ideològica com formal i estètica que fa superar el model de les *dimotikà*.

En aquest cant s'aprecia també com s'integren els rols tant de la noia i el noi, fet potser una mica extraordinari en un tipus de cançó popular, en les quals sovint les veus d'uns i altres personatges actuen en "directe", normalment, i no pas en estil indirecte, i tot presentant diàlegs i intercanvis verbals: en aquest cas, la cançó bizantina engloba d'altres veus, però tot expressant-les literàriament, i a través de la metàfora senzilla, la cançó presenta la temàtica en qüestió.

Per aquests motius, ens fixarem i analitzarem més endavant, concretament, una escena molt especial en la qual podrem trobar, precisament com a part de la narració, la combinació d'aquest mateix motiu temàtic en boca dels tres personatges principals de la narració (Clitobont, Libistre i Rodamne), ara units, i tot generant tres tipus de cants en correspondència amb tres tipus d'efectes i veus narratives en la diègesi de *Libistre i Rodamne*.

3.5.3. Pregar el cant:

Observem com a *Drosil·la i Cariclés* els cants van embolcallats del relat d'un mite que ens posa en situació. De la mateixa manera, sembla que en aquests cants el prec o la pregària s'expressa com una forma d'oralitat, i s'integra per ser part mateixa de l'expressió del cant. Així, l'efecte que es crea és

una imatge colpidora, la d'una *declamació cantada*, que és un *prec d'amor*. De vegades ve vehiculat pel mateix mite explicat; de vegades senzillament és el resultat mateix del fet de "composar" i posar en ordre "oral" l'expressió del sentiment amorós.

Heus aquí, doncs, com els elements que descriuen la naturalesa de la cançó bizantina, les veus que s'integren, van generant un estil, allò que es podria titllar de pròpiament original. Aquest fet pot donar també una pista d'allò que els bizantins podien valorar com a propi, de com valoraven ells aquest tipus de cançons i, més encara, perquè les incloïen en les seves novel·les. Es tractava d'una moda? Copiaven les maneres de fer literatura occidentals?

És clar que certes temàtiques no canvien molt i que molt probablement sí que parteixen d'una arrel popular i tradicional: la lloança de l'estimada, l'ideal de bellesa, el cant a l'amor, el cant al patiment per amor... Aquests són temes que trobem ben expressats també en d'altres moments en les nostres diegesis: per exemple, a l'inici de *Flòrios i Platsiaflora* és referida tota la bellesa de l'esposa del qui serà el pare de Flòrios en una lloança tant de la bellesa, com de la noia mateixa (vv. 5-8):

“Υπήρχε γὰρ εὐγενική, τὸ εἶδος κρυσταλλόχροια,
ἑξαίρετος εἰς ἡλικίαν, πλὴν ἦτον ὠραιωμένη.
Εἰς ἡλικιὰν κυπάρισσος, σελήνη εἰς τὴν ὄψιν,
ὁ κύκλος τοῦ προσώπου της τὸν ἥλιον ἀντηύγει.”³⁴

Són molt destacables les comparacions, repetides, de nou, de la dona amb la natura, en un tema recurrent, que es torna a retrobar més endavant en la

³⁴ Cfr. *Flòrios i Platsiaflora*, vv. 5-8: “Ella era gentil, cristal·lí el seu rostre/ d'excel·lencial alçada, a més de formosa/ de l'alçada d'un xiprer, la lluna al seu semblant/ el cercle del seu rostre rivalitzava amb el sol”

mateixa novel·la (vv. 943-945), així com també en d'altres diegesis, com és el cas de la descripció que fa Beltandre de la mateixa Crisança (vv. 710-720).

Aquest tipus d'elements, les repeticions i comparacions, i la temàtica s'han destacat i han estat fets notar (Ortolà Salas) tot valorant-ne el seu caràcter popular o popularitzant, en el cas de *Flòrios*, per exemple; uns versos el caràcter oral dels quals, segons s'ha comentat, per les seves reminiscències de la poesia popular, resulta "fàcil" de defensar amb versemblança.

A propòsit d'aquestes apreciacions, però, només fem destacar el fet que la temàtica és una constant probable d'arrel popular, però creiem que els autors de les novel·les fan servir aquest *background* més enllà del pur caràcter oral, o, dit d'una altra manera, que tot reprenent temàtiques i certes formes d'oralitat intenten aportar i donar un to a les seves obres que sigui *el més semblant possible* a allò "popular", tot fent però de la oralitat, un pont en el camí de creació i composició de les seves diègesis. Perquè el problema sorgeix precisament en el moment que es troben paral·lels en les obres occidentals i es fa aleshores molt complicat defensar el caràcter oral d'aquest tipus de passatges en les novel·les, i de retruc, de les cançons que s'hi troben.

D'altra banda, succeeix quelcom molt curiós: i és que, de fet, es pot defensar la presència de les *dimotiká tragoúdia* més populars en les diegesis a través dels detalls lingüístics, les expressions fetes ("καρδιά μου, φῶς τῶν ὀφθαλμῶν, ψυχή μου") certament, però, molt sovint, fins i tot en les mateixes cançons, observem com el tema només és important en tant que lliga i connecta amb la línia argumental general de la novel·la, que també, no obstant, el limita, i allò que sobresurt especialment és, d'una banda, la manera com queden presentades, però, de l'altra, el seus rols narratius finals, que són fruit de la valoració dels seus escriptors a través de les veus que vehiculen en la ficció.

D'aquesta manera, creiem que els autors bizantins integren el gènere de la cançó popular en el gènere de la novel·la, aportant en alguns casos tons popularitzants i un estil general de tipus popularitzant a les seves diegesis, però

en d'altres, com succeeix en les novel·les comnenes, aportant un grau de sofisticació literària molt allunyat de la oralitat en si i en el qual allò oral és valorat precisament com a part d'un procés de creació poètic molt més complex que una simple cançó popular. Ortolà Salas (1998) titlla amb intuïció, al nostre parer, de "cançons semipopulars" aquelles que semblen ser intercalades pels autors bizantins en les novel·les tot "modificant-les", com comenta, determinades en aquest cas per l'erudició de l'escriptor.

En aquest sentit, creiem que en certa manera hi ha *una fusió de gèneres*, en la mateixa recerca per part dels autors de les diègesis de compondre una literatura amb imatges successives d'oralitat que, no obstant, deixen de ser-ho en formar part de la mateixa novel·la; i al mateix temps, aquesta inclusió de "cançons", provoca que la sensació d'oralitat s'accentuï a través de la "manipulació" de paràmetres lingüístics (recurrència a expressions fetes, comparacions, etc) i literaris.

En les composicions repassades hem observat que el *prec d'amor* és potser el tipus de cant que més sovint trobem en les diegesis: tot lligant amb el tema essencial de cada novel·la, i alhora exposant una opció d'oralitat que només es pot "declamar" o "cantar" com és una pregària, l'expressió del desig més íntim que és la unió amb qui es representa als versos del cant, com en una nova "τέχνη", així els escriptors bizantins concedeixen el protagonisme al cant o a l'acció de cantar.

Per aquest motiu, creiem important destacar alhora similituds i diferències en veure de prop dos exemples més, concrets, de cançons desenvolupades en les diegesis: d'una banda, observem què succeeix amb la cançó de l'oreneta a la novel·la de Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, en època comnena i, d'altra banda, especialment també, què succeeix i quin és el rol narratiu de la cançó a la novel·la paleòloga de *Libistre i Rodamne*.

3.6. El cant de l'oreneta a *Drosil·la* i *Cariclés*.

Les “χελιδονίσματα” (“*xelidonísmata*”) són un grup de cançons que els teòrics han classificat en els seus reculls com un tipus amb unes característiques pròpies, i les han incloses sovint entre les cançons més senzilles o “ἄσματα”, com les cançons de treball (aquelles que mantenen el ritme del treball) o bé totes aquelles que troben la seva expressió en les diverses festivitats i costums populars.

Aquest és un corpus conservat a través d'escolis de tradició indirecta encara més antic que les *Dimotiká*, i que ens remet a l'antiguitat i a formes de cançó anònima i popular lligades a ocasions rituals i, al mateix temps, a la mateixa poesia lírica i el seu esplendor: es tracta de cançons que probablement eren molt improvisades, amb variants, i dedicades a l'arribada de les orenetes, una arribada que simbolitza el bon temps i avisa de la vinguda de la primavera. Així, encara avui els nens les canten el dia 1 de març, tot anant de casa a casa, segons el costum i el ritual, i amb una joguina semblant a l'oreneta a les seves mans.

Una de les cançons més boniques i potser també més conegudes és la següent composició:

“ἦλθε ἦλθε χελιδῶν
καλὰς ὥρας ἀγοῦσα
καλοῦς ἐνιαυτούς
ἐπὶ γάστρα λευκὰ
ἐπὶ νῶτα μέλαινα”³⁵

³⁵ Conservada a través del testimoni d'Ateneu, VIII, 60. “*Ha arribat, ha arribat l'oreneta/ que porta el bon temps/ la bona anyada/pel ventre, blanca/ per l'espatlla, negra.*” *Carmina Popularia*. Sobre les “χελιδονίσματα”, vegeu L. Politis (1994: 95), *Historia de la literatura griega moderna*, Cap. V, “La canción popular”, i també especialment Beaton (2004), *Folk Poetry of Modern Greece*.

Estretament lligada al context de la *performance* del ritual, aquesta cançó, i les “χελιδονίσματα” en general, suggereixen d’entrada fets simbòlics, importants socialment; la llarga continuïtat dels rituals als quals pertanyen aquestes cançons esdevé al mateix temps signe d’evidència d’una llarga transmissió conservadora de les cançons i la seva funció específica. Així, es pot afirmar que, en un procés lògic d’adaptació d’una funció concreta, el tema i la imatge mateixa de l’oreneta, esdevé un símbol cultural de la prosperitat i el bon temps.

El fet que en la novel·la de *Drosil·la i Cariclés* retrobem, per tant, el tema i la imatge de l’oreneta treballat amb la línia argumental de la novel·la ens avisa, d’entrada, molt probablement, d’un “*background popular*” en els materials de base.

En la primera escena que trobem una referència a l’oreneta, a l’inici del llibre *Vè*, els protagonistes *Drosil·la i Cariclés* es troben dialogant després d’haver-se retrobat al prat i d’haver patit les conxorxes de la reina Crisil·la, enamorada de Cariclés, i de Clínie, fill del malvat Cràtil, enamorat de Drosil·la. Tant l’un com l’altre es lamenten del temps de separació mentre han estat presoners del rei i la reina, els seus planys i precés són declamats en veu alta i en ocasions dirigits expressament a l’oreneta. Escoltem la veu desperta de Drosil·la tot desvetllant les terribles intencions de Crisil·la que vol matar el rei, alhora que la sentim encomanar-se a Zeus en un intens plany compartit amb l’estimat, Cariclés, que al seu torn es dirigeix suplicant a les orenetes (Χελιδών, vv. 130-165).

En un primer moment, Cariclés, que plora pels patiments de la noia, de sobte gira l’esguard envers un niu d’orenetes real (φωλεοῦς χελιδόνων) que generarà, en l’emoció del moment, el prec directe a l’ocell:

“σὺ μὲν μολοῦσα ταῖς ἕαρος ἡμέραις ,

καλὴ χελιδῶν, εἰς ἐπίτροχον μέλος
διττοῖς νεοττοῖς συντιθεῖς χειὰν μίαν·
ὅταν δὲ χειμῶν ἀντεπέλθῃ, φυγγάνεις·
ἀλλ' ὁ πτερωτός, ἀλλ' ὁ τοξότης Ἔρως
ἀεὶ καλιὰν εἰς ἐμὴν ψυχὴν πλέκει.”³⁶

En aquest prec Cariclés d'alguna manera s'excusa d'haver promès Drosil·la tot enganyant Clínies per tal de guanyar temps en els seus plans; ho fa, però, dibuixant un somriure a l'oreneta i a Drosil·la, i picant l'ullet amb una descripció del niu ple de vides que omplen, ara també, el seu cor (“τῆ καρδίᾳ τίς μηχανὴ γένοιτό μοι;”, “*quin remei pot haver-hi per al meu cor?*”). El seu prec és vacil·lant, ple d'images d'allò que la natura és capaç de donar als éssers vius, però lamentant-se alhora dels desdenys del fet d'estimar, i encara molt pitjor, dels de no estimar (“Δεινὸν φιλῆσαι, μὴ φιλῆσαι δὲ πλέον”). Però, en tant que material simbòlic, i estretament lligat a un ritual que es conserva des de l'antiguitat, la presència de l'oreneta va representant un desig que en aquest cas ve connectat i de bracet del propi Eros. Eros és alat i és arquer, però sempre trena un niu en el cor de l'enamorat.

En la següent escena que trobem el senyal de l'oreneta, el lirisme es desborda en lirisme en trobar-se en una referència posada dins d'una carta.

Els esdeveniments han anat avançant i, després d'un seguit de trames i de la mort sorpresa de Cràtil, també veurem morir el seu fill Clínies a mans dels àrabs, els quals tornaran a fer presoners i a separar la parella protagonista. A continuació, també es produirà el suïcidi de la reina Crisil·la, que s'intueix gràcies a una carta de comiat que ella mateixa envia a Cariclés. En efecte, la

³⁶ Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, V, v. 131-136. “*Tu, arribada en els dies de primavera/ Oh! bella oreneta, en el temps d'una cançó, per a dos petits construeixes un niu; i quan apareix l'hivern, te'n vas; no obstant, l'alat, l'arquer Eros, trena sempre un niu en la meua ànima.*”.

Noteu el subratllat, com Eugenianós disposa els adjectius, i com fa que Eros i l'oreneta connectin amb la idea del niu.

carta és de Crisil·la, la reina, que escriu a Cariclés implorant el seu amor tot preguntant-li perquè no la correspon. Crisil·la, a la carta, decideix que si accepta casar-se amb ella, permetrà l'alliberament de Drosil·la, que romandrà al seu servei, fet que dóna una alegria a Cariclés en els seus plans d'allunyar-se d'aquestes conxorxes. La carta és plena d'amargor envers els dos enamorats, i la referència a l'oreneteta, és de nou, un prec al seu cant benèvol: “Ἄϊσον, χελιδῶν, εἰπέ θελκτικὸν μέλος/Μοῦσαι γὰρ αὐταὶ νέκταρ ἐγχεοῦσί σοί/ καὶ σὺ μελιχρὸν συγγλυκαίνουσι στόμα” (“*Canta, oreneta, entona un cant meravellós; les mateixes Muses et vessen nèctar i endolceixen la teva boca de mel*”v. 206-208).

Com un record del ritual que anuncia la primavera, l'efecte literari és, d'alguna manera, gairebé immediat en aquest moment de la diègesi: així, les paraules que són la veu desesperada de Crisil·la, troben un petit consol en aquest prec a l'oreneteta, potser símbol també, en aquest cas, de tot el seu amor.

Cariclés, però, sembla tenir força clars els seus sentiments, i el seu rebuig de la reina és la clau per dir i confirmar tota la seva passió a l'autèntica estimada: “Αἶ Αἶ, Χελιδῶν, ἡ γλυκύφθογγος μόνη/ψυχὴν ἐμὴν σοῖς ἐξεπίκρανας λόγοις/χρυσῶν μελιχρὸν ποικιλόγλωπτον στόμα”, “*Ai, Ai! Tu que sola ets oreneta de la dolça veu, has amargat el meu ànim amb les teves paraules, boca d'or, suau, de parla de tons diversos*”, vv. 264 i sg.

Més endavant, serà no obstant Cariclés qui de nou tornarà a dirigir-se a les orenetes en un prec diferent, un prec de protesta envers aquests ocells, perquè no li concedeixen el repòs de la son en el neguit de no haver-se acomplert els seus plans i trobar-se lluny de l'estimada; ara Cariclés es troba a casa de Xenòcrates, on ha anat a parar amb l'ajuda de l'amic Cleandre, però sense saber on és Drosil·la i tot patint intensament moments de solitud i tristesa; només l'aparició de Dionís en els seus somnis li revelarà que Drosil·la es troba a la mateixa casa de la vella Baril·lide, i l'exhortarà a cercar-la (llibre VI, v. 650 fins al final).

La presència, en aquest cas, de la imatge de les orenetes és versemblantment retòrica i cerca ressaltar l'enuig i l'estat del protagonista; Cariclés es revela contra la bonhomia d'aquests ocells i tot el que representen, optant per maleïr-los i maleïr el seu cant: “πάσαν μὲν ἤδη νύκτα γρηγορῶν μένω· εἰ δ' ὄρθρος ἤξει μικρὸν ὕπνον ἐγχείων/ χελιδόνες τρούζουσιν, οὐκ ἔωσι με./ Παύου, κακῶν κάκιστον ὀρνέων γένος” (“*tota la nit que romanc en vetlla; si arriba després l'albada, vessant en mi un poc de son/ les orenetes amb els seus xiscles, no em deixen en pau./ Pareu, la raça pitjor dels ocells dolents!*”, v. 652-654).

Aquest punt de la diègesi representa un dels darrers moments desesperats per la separació, i veiem un personatge principal contrari a qualsevol mena de tradició, en tant que la seva percepció de les orenetes és negativa, el seu cant és odiós i va en contra de qualsevol expressió simbòlica de benvolença ritual. Però aviat, els dos enamorats, ajudats per Gnató el missatger, podran retrobar-se de nou sols al jardí (Llibre VIII), i acabaran així els seus patiments. Finalment, en un intens i llarg diàleg al jardí (v. 1-182), Cariclés li demanarà la mà a Drosil·la.

Tractant-se d'un diàleg d'amor com el que Eugenianós presenta per acabar la seva novel·la, cal remarcar especialment que l'escena de petició de Cariclés transcorre en un jardí i que moltes de les imatges que incorpora en els mots del seu protagonista es refereixen a la Natura; així, l'aparició de les orenetes en aquest context no podia ser altra cosa que el punt àlgid d'un final de plenitud, alegre i feliç per als enamorats que retornaran sans i estalvis amb els seus pares i podran unir-se finalment en matrimoni.

“Ὁ σὸς δὲ πάντως οὐκ ἀκόσμητος γάμος·
 ἀηδόνες γὰρ ἐγχορεύουσαι κύκλω
 ἄδουσιν, ἀντάδουσιν αἱ χελιδόνες.
 Σὸς Ἵμέναιος ταῦτα· δός μοι τὸν γάμον.

Ὁ στρουθὸς οἶδε μίξιν, οἶδε τὸν γάμον·
ἡμεῖς δὲ καὶ ποθοῦντες οὐ μιγνύμεθα;³⁷

D'aquesta manera, en Eugenianós, en un esforç de precisió a través de les imatges, observem com tot al llarg de la seva obra el motiu del cant es repeteix i va esdevenint nexa d'unió, d'alguna manera, dels elements de la tradició amb els pròpiament literaris, tot introduint un inesperat efectisme retòric que, en el marc de descripció de l'escena, referma la percepció pròpiament bizantina del diàleg d'amor (vegeu capítol sobre el diàleg) sempre a través del mateix *logos* dels seus personatges i dels laments que expressen tots els seus sentiments.

Així, en Eugenianós, el temps de l'oreneta és el temps dels personatges: l'oreneta, figura i imatge, manté la seva funció simbòlica estretament lligada al ritual i a la seva *performance* en tant que el seu cant serà dolç i benvolent quan els personatges puguin trobar-se per dialogar i unir-se feliçment; per contra, el seu cant es transformarà en crit i xiscla, quan la separació comporti el silenci, la tristesa i el patiment per als seus cors.

3.7. Cançó i narració a *Libistre i Rodamne*.

La primera cançó que trobàvem cantada pel protagonista principal de la diègesi paleòloga de *Libistre i Rodamne*, dedicada a la seva estimada (vegeu capítol "Cantar l'estimada"), era presentada en un context d'oralitat (Libistre cantant amb els seus companys a la tenda) el qual, al seu torn, omplia l'escena del diàleg que, per mitjà de la correspondència escrita, s'havia generat entre els dos enamorats: en efecte, un context d'expressió del sentiments a través de

³⁷ Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, VIII, v. 125-130. "Les teves noces no són certament sense esplendor:/car els rossinyols dançant tot a l'entorn /canten, i les orenetes responen al seu cant./Aquest és el teu Himeneu: concedeix-me matrimoni./L'estruç coneix l'unió, coneix les noces;/ nosaltres, doncs, que tant ho desitgem, per què no ens unim? ". Vegeu altres passatges d'aquesta mateixa escena al capítol II sobre el diàleg

mitjans lírics (cartes i cançons), fets presents, i amb una entitat destacable, suggeridora d'una alt grau de complexitat literària.

Aquesta cançó, en la novel·la, té la seva “resposta” en una altra composició de semblants característiques (vv. 4205-4224) en una escena molt especial, en la qual trobem precisament, la veu dels tres personatges principals de la narració, Clitobont, Libistre i Rodamne, juntes en un intercanvi de sentiments a través de les seves veus personals i del cant.

Abans, però, d'aquest moment, el cant ha fet aparició en la narració, subtilment, en un altra escena d'intercanvi entre els dos amics, Clitobont i Libistre, tot vehiculant d'alguna manera la situació sentimental de Libistre. Així, quan l'amic Clitobont ha trobat Rodamne i ha anat enrere en el camí a buscar Libistre per a retornar-lo a l'hostal on es troba la noia, el jove s'alegra de retornar amb el seu amic i de les bones noves que sobre l'estimada li porta, però, no obstant això, en encetar la ruta cap a l'hostal, els records de l'aventura i de tots els patiments fan que la veu de Libistre enceti un nou “μοιρολόγιον” (“καὶ τοιούτους λόγους ἤρξατο νὰ λέγη **μοιρολόγιον**”, v. 3929.) que intenta mostrar al company Clitobont tota seva la desesperació, en comunió amb els elements de la natura:

“Ἀναστενάζουν τὰ βουνά, πάσχουν δι' ἔμην οἱ κάμποι,
θρηνοῦσιν τὰ παράπλαγα, βροντοῦν οἱ λιβαδιές,
καὶ δένδρη τὰ ἐπαρέδραμα καὶ οἱ ραχωτὲς κλεισοῦρες
ἔχουν τοὺς πόνους μου ἀκόμη καὶ ἀντὶς μου ἀναστενάζουν·
λέγουν: “Ἐδιέβην ἀπέδῶ στρατιώτης πονεμένος,
ἄγουρος ποθοφλόγιστος διὰ πόθον ὠραιομένης·
τὰ δάκρυνά του εἶχεν **ποταμούς, βροντάς** τοὺς στεναγμούς του,
καπνὸν ἐπάνω εἰς τὰ βουνά τὸν πονοανασασμὸν του·
τὸν ἥλιον εἶχεν μάρτυραν, καὶ εἰς τόπους μετ' αὐτον”.

Αὐτὸς πόνος, φίλε Κλιτοβών, ἔδε καρδίας ὀδύνη,

τὸν συμπονοῦσιν τὰ βουνά καὶ τὰ ἄψυχα συμπάσχουν. ”³⁸

És destacable de quina manera fa ús el propi Libistre de tots els elements invocats (muntanyes, prats, arbre, etc), uns elements que aquí, repetits i assenyalats, arriben a recordar i evocar el lirisme de la poesia arcaica, i d’alguna manera, per bé que la caracterització del paisatge sigui distinta, l’exemple concret del nocturn d’Alcman³⁹.

D’altra banda, cal remarcar especialment també respecte d’aquest cant, el fet que trobem un altre de molt similar i semblant, amb les mateixes característiques, versemblantment, en la novel·la de *Beltandre i Crisança* (v. 129-133) un cop l’heroi Beltandre ha iniciat el seu camí lluny de la llar i els soldats del rei el segueixen per tal d’intentar aturar el seu exili. El trobaran aleshores acampat enmig d’un bell *locus amoenus*, descansant i tocant el seu instrument:

“ἦτον ἡ νύκτα ὀλοφεγγος, χαριτωμένη νύκτα,
καὶ βρύση καταρρέουσα, χλωρωλιβαδοτόποι
καὶ θέττει τὴν κατοῦνα του μόνος ἐκεῖ καὶ πίπτει
καὶ μουσικὴν καθημένος ἐκράτει καὶ παίζεν τὴν

³⁸ Cfr. *Libistre i Rodamme*, vv. 3930-3941., “Es planyen les muntanyes, pateixen per mi els camps/ploren les costes, murmuren les prades, els arbres i l’espínós boscatge /senten els meus patiments encara i en lloc meu es lamenten;/diuen: “Ha passat per aquí un soldat ferit, un cavaller inflammat per l’amor d’una donzella;/rius eren les seves llàgrimes, trons els seus laments, /com un fum sobre les muntanyes el seu dolor;/el sol tenia com a testimoni, i la seguia a tot arreu”/Veus, amic Clitobont, els meus patiments, /les muntanyes els pateixen i el món inanimat es compadeix.” Noteu en el subratllat la insistència en els elements de la Natura que acompanyen d’alguna manera el patiment del jove cantant.

³⁹ Alcman, 34 (60 B. , 58 D.) “εὐδοῦσι δ’ ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες/ πρῶονές τε καὶ χαράδραι/ φύλα τ’ ἐρπέτ’ ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα/ θῆρες τ’ ὀρεσκῶιοι καὶ γένος μελισσῶν/ καὶ κνώδαλ’ ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἀλός-/ εὐδοῦσι δ’ οἰωνῶν φύλα ταυπτερούγων”. Optem pel text de D. L. Page, *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford Classical Texts.

I aportem la traducció catalana de Maria Rosa Llabrés (1998), “Dormen de les muntanyes els cims i les valls/els puigs i els barrancs;/totes quantes races de bèsties cria la terra negralles feres que viuen als monts i l’eixam d’abelles, / els monstres en les profunditats de la mar purpúria;/ i dormen els esbarts de rapaços d’ales amples”.

καὶ μοιρολόγιν ἔλεγε στεναγμογεμισμένον·
---Ὅρη καὶ κάμποι καὶ βουνά, λαγκάδια καὶ νάπαι,
κάμεν νῦν συνθρηνήσατε τὸν κακομοιρασμένον,
ὅπου διὰ μῖσος ἄπειρον καὶ ψόγον οὐκ ὀλίγον
σήμερον τῆς πατρίδος μου καὶ τῆς πολλῆς μου δόξης
χωρίζομαι ὁ δυστυχῆς, καὶ δὲ μυστήριον ξένον”⁴⁰

Al respecte d’aquest tipus de cants, la crítica hi ha volgut veure una especialització del μοιρολόγι en els *cants del desterrament* (ξενιτιά), tradició en la qual la natura participa efectivament de dolor del desterrat.⁴¹

De la mateixa manera, en el personatge de Libistre també hi veiem una unió amb la natura: en el seu cant, fa parlar en veu alta tots aquests elements naturals en relació al seu propi patiment, i en aquest cas, Natura l’observa i és expressió, al mateix temps, de tota la seva tristesa d’amor.

Clitobont, com a resposta a Libistre, enceta aleshores un nou cant, mentre tots dos fan ruta, perquè la veu de l’amic li ha fet venir a la ment el record i la seva pròpia història amb Mirtani (“καὶ ἐνθύμησις καὶ ἀνάμνησις νὰ εἶπω μοιρολόγιν”, v. 3945.):

“Ἄγουρος μυριόθλιβος, ξένος ἐκ τὰ δικά του,
τὸν ἐκατεβασάνισεν κόρης ὠραίας ἀγάπη,
καὶ ἔφυγεν ἐκ τὴν χώραν του καὶ ἀπὸ τὰ γονικὰ του

⁴⁰ Cfr. Beltandre i Crisança, v. 124-133, “Era nit de lluna plena, una nit ben delitosa/i una font mullava tota verds indrets d’humida pradali hi va posar allí la tenda, tot sol allí també jeu,/recolzat pren l’instrument, es posa a fer-lo sonar/li enceta un cant dolorós de planys i sospirs ben ple:-“**Els pujols i tots els camps, les muntanyes, gorgs i valls/canteu amb mi també ara**, jo que sóc el dissortat/que per odi sense límits i per no pas poc desdeny/avui, de la meua pàtria i del meu molt gran honor/m’allunyo oh! dissortat, i heus aquí el rar misteri!”

⁴¹ Vegeu-ne, per exemple, les recopilacions temàtiques de la col·lecció de Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, editades per Ιωάννου, Γ., (1990) *Το δημοτικό τραγούδι: της ξενιτιᾶς*, 48.

καὶ εἰς ξένον κόσμον καὶ οὐρανὸν αἰχμάλωτος διαβαίνει,
 πόνους τοῦ ἡγεῖται τὰ δέντρα, θλίψεις τὰς λιβαδίας,
 καὶ ποταμούς τὰ δάκρυά του, βουνά τοὺς στεναγμοὺς του·
 ἀηδόνιν εἰς τὴν στράταν του νὰ κιλάδῃ ἂν ἀκούσῃ,
 οἱ κτύποι τῆς καρδίας του καὶ οἱ βροντοστεναγμοὶ του
 σιγίζουν τον νὰ μὴ λαλῇ, καρδιοφωνοκρατοῦσιν.
 Ἔδε στρατιώτου συμφορὰ τὴν πάσχει διὰ φουδούλαν,
 οὕτως ἔνι αἰχμάλωτος, ξένος εἰς ἄγριον τόπον”⁴².

Així, la resposta de Clitobont és també un cant que expressa la situació de penúries que passa Libistre i, al mateix temps, molt versemblantment, la seva pròpia situació separat de l'estimada Mirtani. La resposta amb el cant és una resposta comuna, generant un important efecte de desdoblament⁴³, però no obstant és una resposta contundent i en la que els elements de la natura els acompanyen a tots dos en el seu camí.

En acabar els seus cants, Clitobont i Libistre de seguida trobaran l'hostal on hi ha Rodamne. L'encontre entre tots dos enamorats no serà del tot

⁴² Cfr. *Libistre i Rodamne*, vv. 3946-3956. “Un jove, ànima en pena, a l'exili lluny del seu/per l'amor d'una bella donzella volta atormentat, li deixant la seva pàtria i els pares/vagareja captiu de passió pel món, terra i cel./Tenen els arbres el seu dolor, els seus patiments les prades, els rius les seves llàgrimes, les muntanyes els seus laments; si s'escolta que canta el rossinyol en el seu camí, els batecs del seu cor i els seus ressons/el silenci per a que no parli, preval el so del seu cor./Vet aquí la dissort del soldat per la seva estimada, /que així va captiu pel món, estrany en terra salvatge.”

⁴³ En aquest sentit, s'ha parlat del personatge de Clitobont com un “doble”, efectivament, de Libistre. L'especial manera de tractar la figura central del cavaller en aquesta novel·la s'expressa en part per mitjà d'aquest efecte literari dels dos amics i les seves respectives personalitats, històries i narracions, plantejades sovint l'una com un mirall de l'altra. Així ho exposa el traductor francès de l'obra René Bouchet (2007: 36): “*Soumis a la double épreuve de l'exil et de l'amour, comme les protagonistes des autres romans, Libistros se présente néanmoins comme un personnage traité de manière plus complexe. Pour commencer, il possède un double, Clitobon, lui aussi exilé de sa terre natale, le royaume de Litabia en Arménie, lui aussi éloigné de sa bien-aimée, Myrtanè. Le personnage de Clitobon ne se limite pas à reproduire, par un effet de reflet l'histoire de Libistros: il partage également ses peines, l'accompagne dans ses épreuves, et, pourrait-on dire, le prend même en charge à la manière d'un aîné (primogénit), par ses conseils avisés ou, par exemple, en accomplissant avant lui une traversée dangereuse; tout autant qu'un double, il est une sorte de frère ou d'ange gardien de Libistros*” (Introducció a “*Romans de chevalerie du moyen âge grec*”).

immmediat, perquè de primer ella no acaba de reconèixer Libistre (“οὐκ ἐγνωρίζει σύντομα τὸν Λίβιστρον ἢ κόρη”, v.3965), però finalment, en retrobar-la ell i desmaiar-se, cauran tots dos de cop en un desmai compartit (“ὄρμα̃ νὰ πάγη πρὸς αὐτήν, λιποθυμεῖ καὶ πίπτει”, v.3967 ; “ἀναισθητεῖ, λιποθυμεῖ πάλιν αὐτὴ εἰς μέρος”, v. 3970) mentre que Clitobont intenta assistir-los també tots dos alhora (“κρατῶ, σηκώνω τον, στέκομαι, γρηγορῶ τον” v.3969; “φέρνω νερόν, δροσίζω την, ὀλιγογρηγορῶ την”v.3972).

La intensitat de la imatge, que s’ha anat generant des del primer intercanvi de cants entre els amics, i fins i tot la comicitat del moment, troba així culminació en la trobada dels dos enamorats, que es reconeixen, es van recuperant poc a poc del desmai amb l’ajuda de Clitobont i, finalment, se saluden i es besen amb tota la passió (“καταφιλοῦν ἐνήδονα, καὶ τὸ φιλὶν ἐκεῖνο/ Ἔρωτος ἦτον ἡδονὴ καὶ προᾶγμαν Ἀφροδίτης”vv. 3985-3986).⁴⁴

L’amic Clitobont és, en l’escena, recolzament i companyia per a Libistre, com sovint repeteix ell mateix al llarg de tota l’obra; els ulls de Clitobont, que

⁴⁴ A propòsit de la imatge del desmai dels enamorats, cal remarcar que es tracta d’un moment molt important i recurrent en les novel·les: per exemple, a *Hismine i Hismínie*, en ocasió de l’estada d’Hismínie a la llar de Sòstrat, Ròdope sent interès pel noi, i vol que li expliqui els seus orígens. Hismínie ho fa, però es troba tant desesperat que de sobte cau marejat i sense consciència (“ὄλος ὀλιγωθεὶς τὴν ψυχὴν καὶ ὄλος ἄφωνος γεγωνῶς κατὰ γῆν ἐλεινῶς ἐπεπτώκειν”, IX, [14,1]); a *Cal·límac i Crisóro*, recordem el desmai compartit quan es retroben al jardí davant del jardiner (“ἐκεῖνος ἔδραμεν εὐθύς· λιποθυμεῖ καὶ πίπτει./ Ὁ μισθαργὸς ἀναισθητὸς ἀπέμεινεν αὐτίκα/ τῆς κόρης οἱ παρήγοροι δροσίζουσιν ἐκείνην.”, v. 1850-1855), però també una altra ocasió en la qual veiem com el rei mateix es desmaia i queda captivat en veure la figura de Crisóro que es troba als murs del castell (“ἄπνους, νεκρὸς εὐρέθηκεν, ὄλος ἀποθαμμένος”, v.930-935; i “φθάνει καὶ πῶς ἀναισθητεῖ” v. 939) i es torna a desmaiar quan li explica el què li ha passat a la bruixa més endavant (“καὶ παντελῶς ἀναισθητὸς ἐκ τῆς ἀπελπισίας”, v. 1058; “εὐθύς ἀπονεκροῦται/ σπαράττουσι τὰ μέλη του, κλόνεται τὴν καρδίαν”, v.1160); i a *Beltandre i Crisança*, en dues ocasions: quan un cop han estat reconeguts i es poden retrobar secretament al bell jardí on roman la princesa, allí on ella no podrà ocultar més tot l’amor que sent pel jove, exclamant amb passió tots els seus sentiments i en veure’s, es produeix el desmai: “εἰς ἀναισθησίαν ἔπεσον ἀμφοτέρω τὰ μέρη” (v. 848-851); i quan gairebé al final de l’aventura Crisança creu que Beltandre és mort i es troba sense saber-ho davant del cadàver d’un dels escuders, plorant i gairebé sense sentits (“νενεκρωμένη”v. 1182), fins que escolta la veu del noi que la crida, i es retroben al prat feliçment (“κ’εἰσὸ λιβάδι πίπτουσιν ἀναισθητοῦντες ἄμα”v.1208).

Creiem que es pot afirmar que la imatge del desmai un és motiu retòric, repetit en les novel·les, en moments d’una alta tensió amorosa en la ficció.

en aquest punt de la narració és narrador intradiegètic dels fets, ressegueixen l'encontre i el descriuen líricament. Els seus mots, referits als dos enamorats, i que ressegueixen sovint el topos de la *Unsagbarkeit* (com en tantes ocasions en la novel·la) en dirigir-se al suposat públic oient/lector, ens acosten la trobada i ens transmeten també la intensitat i la plenitud del retrobament, i tots els sentiments que en el moment de defalliment i de desmai per tota l'emoció es generen. La imatge de la lluita d'Eros i Thànatos, com a representació de les contradiccions de la situació i dels sentiments a flor de pell d'un i altre en el moment, intensifica la descripció que fa el personatge de Clitobont, que acabarà per tancar amb un breu "excursus" de tipus moralitzant en favor d'Eros "αὐθέντης":

“Καὶ προᾶγμαν εἶδα φοβερόν καὶ ὀκάτι ἐθαύμασά το
Ἔρωσ ὁμοῦ καὶ Θάνατος ἐμάχοντο οἱ δύο·
ἐκεῖνος νὰ λιποθυμῆ, νὰ ἐπαναφέρῃ ἐκείνη
αὐτὴ νὰ πίπτῃ ἀναίσθητα καὶ αὐτὸ νὰ ἐπαναφέρῃ
καὶ ἀπλῶς εἰς αὐτὴν ἀπ’ αὐτόν, ἀπ’ αὐτὴν εἰς ἐκεῖνον
νὰ συχνομεταπίπτουσιν αἰσθητοαναισθησίας”.⁴⁵

Un cop reunits de nou, els tres personatges decidiran que és el moment de retornar fent camí i trobar la vella bruixa que havia ajudat en el rapte de Rodamne. El capítol de la bruixa, que acaba degollada i sense cap a mans de Libistre, recorda efectivament la mateixa bruixa que enganya amb la poma a Cal·límac: com hem volgut subratllar anteriorment (vegeu capítol sobre el diàleg, nota 58), els dos personatges secundaris antagonistes de *Cal·límac i*

⁴⁵ Cfr. Op. cit. supr., vv. 4001-4006, “I vaig veure quelcom terrible i sorprenent: Eros i Thànatos lluitaven tots dos; mentre que Libistre es desmaiava, reprenia ella l'alè; Rodamne queia sense sentits, mentre que ell retornava a la vida; i així, d'ell a ella, d'ella a ell anaven i venien sense parar les caigudes pel desmai d'amor”.

Crisórrhoe, el rei i la bruixa, tenen un rol importantíssim en la trama, i són especialment presentats amb un seguit de qualitats extraordinàries i fora del comú en personatges malèvols que, no obstant, podrien trobar el seu referent en la mateixa presentació de personatges secundaris com el rei i la bruixa de *Libistre i Rodamne*. Les dependències entre una i altra novel·la podrien demostrar-se senzillament a través d'aquests personatges, amb un rol antagonista clar en la trama i efectivament indispensable en la història.

Així també sembla que ho intueix i contempla Carolina Cupane, en observar com la descripció mateixa del rei al *Cal·límac* suposa un tractament distint pel que fa a la figura masculina negativa o antagonista, presentada en aquest cas molt més propera a la figura d'un cavaller excel·lent i cultivat, versemblant narrador en potència: "*Particolarmente interessante il suo appassionato interesse per storie esotiche e di avventura (come appunto quella che si narra), un interesse che inventa, in modo del tutto analogo a quello dipinto nel romanzo Libistro e Rodamne, 1-20, la performance di una storia avventurosa di fronte ad un pubblico aristocratico.*"⁴⁶

D'aquesta manera, si atenem alhora a la cronologia més vàlida per a les novel·les (Agapitós) i fem dependre *Cal·límac i Crisórrhoe* directament de *Libistre i Rodamne*, en observar el tractament específic que es dona a la figura del cavaller en aquesta darrera novel·la (gràcies a la presentació mateixa dels dos amics protagonistes), s'entén el capítol de la bruixa maleïda a Cal·límac i també aquesta especial descripció del rei que apunta Cupane.

I és que, segons sembla, els personatges en el conjunt de la novel·la bizantina, demostren certs trets distintius, caracterològics, que d'entrada no veiem en les novel·les antigues. Dit d'una altra manera, la descripció que se'ns fa dels personatges en les novel·les bizantines, supera els models clàssics per a donar-los certes capacitats, sobretot des del punt de vista del seu *logos*, que no

⁴⁶ Cupane (1995: nota 69), introducció als *Romanzi*.

tenien en la novel·la hel·lenística. Així, com sembla, el rei antagonista és presentat com un molt probable narrador-poeta, i així semblen demostrar-ho també la quantitat de discursos dirigits a subordinats que aquests personatges secundaris integren en les seves aparicions. I no tan sols els personatges secundaris: en aquest sentit, cal remarcar el fet que allò que caracteritza en general els personatges i els dona d'entrada certa originalitat és precisament que no són personatges comuns, sinó que són personatges d'una certa entitat: Beltandre, per exemple, és noble, príncep. Crisança també és princesa. Es tracta de personatges escollits, és a dir, que d'entrada, són herois. En la novel·la antiga, tractàvem amb personatges més comuns, d'aquí potser la proximitat del gènere. Però en les diegesis bizantines, una de les característiques més excepcionals tant dels personatges principals com dels secundaris és precisament que fan ús i controlen la seva realitat a través del seu propi *logos* (sigui cantat, relatat o escrit), i d'aquesta manera, molt probablement, integren i vehiculen els valors de la seva societat. De fet, es tracta de personatges que presenten un model de l'alta societat -ben educats, formats, com Flòrios i Platziàflora, per exemple- que han estat escollits; i són herois, perquè fan una funció en la ficció. Hismínies és herald, Margarona és, durant un temps, monja fundadora d'un hospici, etc. És a dir, que, en general, tenen trets modèlics, i s'endevina una certa tendència, sobretot en les novel·les paleòlogues, més modernes, a que els personatges i les seves històries serveixin d'*exemplum*. En aquest sentit, potser, el capítol del rei i de la bruixa, es demostra també útil per a l'elaboració d'una visió més matissada, d'una banda, de la realitat del cavaller, que no és ni pal·likari ni cavaller occidental (ni tant rude, ni tant refinat), i de l'altra, de la realitat del "mal" en el gènere.

El camí per a Libistre, Rodamne i Clitobont no acaba, però, amb la mort de la bruixa. Tots tres continuaran fent ruta, i durant aquest camí tindran lloc diverses escenes especialment rellevants des del punt de vista del *logos*. Aquests tres personatges excepcionals faran contínuament durant tota la seva peripècia

mostra d'unes qualitats extraordinàries per a l'expressió dels seus sentiments a través de mitjans lírics, és a dir, aquells mitjans que necessiten d'una *performance* i/o d'una ocasió concreta o activitat de realització: i és que, hom pot ben dir, que Libistre, Rodamne i Clitobont són excepcionals per al cant i l'escriptura.

D'aquesta manera, durant el camí de retorn s'explicaran i es llegiran en veu alta tot el seguit de missives i cartes enviades entre ells anteriorment ("Ἄκουσε, φίλε Κλιτοβών, πιπτάκιν τοῦ Λιβίστρου/ τὸ μὲ ἔστειλεν διὰ θλίψεως τὴν εἶχεν ἀπ'ἐμένα" vv. 4085-4086), fins que, un dia, arribaran a un prat meravellós (vv. 4192) on s'aturaran de nou per a descansar.

Allí es produirà l'escena potser més complexa des del punt de vista dels processos comunicatius i de la combinació d'elements i de veus, que es ve preparant ja a partir d'aquesta lectura de cartes tot fent ruta: els tres personatges faran del cant i la veu els protagonistes de l'expressió del seu discurs amorós, i així, Clitobont començarà amb una cançó ("καταλόγιν") que recupera i recorda, d'alguna manera, la història d'amor de Libistre (i, en conseqüència, versemblantment, la seva pròpia història) i que al mateix temps esdevé cançó "resposta" a la primera peça cantada per Libistre davant els seus companys de tenda:

“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
 ἢ ἐπίβουλος ἢ τύχη,
 πόσους πόνους τοὺς ἐδῶκεν
 ὁ ἀποχωρισμός τους.
 Βλέπουν τοῦ τόπου τὸ καλόν
 καὶ χαίρονται εἰς αὐτο,
 καὶ ἐλησμονοῦν τοὺς πόνους των
 τοὺς ἑπάσχισαν οἱ δύο,
 καὶ σκίροτοῦν τὴν ἔνωσίν τους
 εἰς τὸ εὐμνοστον λιβάδι⁴⁷

La cançó de Clitobont és senzilla i té el to d'una peça popular. Es repeteix la imatge de l'espai meravellós on reposen els enamorats, un indret que en la cançó es converteix en l'espai idíl·lic que pot apaivagar tot el seu sofriment. A continuació, però, la resposta de Libistre és també una cançó, tot i que, en el seu cas, es tracta d'un altra mena de cant, tal i com és presentat, un "τραγούδημαν παράξενον", distint pel to i per a qui sembla anar dedicat:

“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
 ὅτι ἀπεδὰ ἀπεξέβηκαν τοὺς παροπίσω χρόνους·

⁴⁷ Cfr. Op. cit. supr., vv. 4205-4224. “Un soldat i una donzella/en un prat van fer parada:/els entristia el seu amor/li els afligia el desig;/en el prat s’arreceraren/degut a la seva bellesa./Les seves penes les confiaren/a una amorosa font,/com els havia separat/el tan pèrfid destí,/quants laments els va causar/la seva separació./Observant amb els ulls la bellesa de l’entorn/se sentiren plens de goig/i oblidaren les dissorts/que havien patit els dos,/li és allí on es van unir,/en aquell prat meravellós.” Noti’s la imatge repetida del prat associada als elements més positius pels enamorats, i tot inciant i acabant la cançó, gairebé com una tornada.

καὶ αὐτοὶ ὅταν ἀπεσώσουσιν πάλε εἰς τὰ γονικά τούς,
στήλην ἔσέν, **φεγγάρι μου**, νὰ στήσω καὶ νὰ ποίσω”.⁴⁸

En efecte, el cant de Libistre és una invocació a la lluna, que al seu torn ens remet, efectivament i de nou, a l'escena de la novel·la de *Cal·límac i Crisórrhoe* en la qual Cal·límac canta i entona un cant ple de tristesa a l'inici, “μοιρολογεῖ τραγώδημαν” (vv.1670-1692) que sembla dirigir a Tyche terrible, i que finalment es converteix en un cant invocant a la lluna, un cant que és un lament i també una petició màgica, alhora que ens recordava, com hem vist anteriorment, al model literari de l'*Idil·li II* de Teòcrit.⁴⁹

La invocació o referència a la lluna, a més a més, ja ha estat cantada prèviament també per Libistre en les darrers versos de la seva primera cançó a la tenda (vv. 2045-2065) a manera de prec, també, com una influència benèvola en l'estimada (“Καὶ ὅταν λάμψη τὸ φεγγάρι/μὲ τὰ δάκρυά του τὸ λέγει/νὰ τὰ εἶπη τὴν ὠραίαν,/νὰ μὴ τυραννῆται ἀδίκως”, vv. 2062-2065).

En aquesta darrera cançó de Libistre, la presència de la lluna també és invocada positivament, els seus rajos han de reconfortar els qui ara estan reunits, i Libistre, si s'acompleix el final feliç, i en un gest de cavaller pròpiament occidental⁵⁰, donarà i imposarà honors de divinitat a l'astre.

⁴⁸ Cfr. Op. cit. supr., vv. 4228-4235, “Lluna, tu que els qui el desig consumia en aquest món, i els qui sadollava l'amargor de la inconstància/ d'un terrible pèrfid destí, l'has aconseguit per fi reunir, reconforta'ls, l'lença sobre ells els teus rajos i que així compreguin de tu/que darrera d'ells han quedat els anys malaurats; i quan aquests retornin sans i estalvis amb els seus/et faré i construiré, lluna meua, un senyal en el teu honor.”

⁴⁹ Vegeu capítol del “Monòleg”, nota 16 i citacions, i sobre l'*Idil·li II* de Teòcrit l'apartat d'aquest mateix capítol “Cantar a l'estimada”.

⁵⁰ Si més no, i també especialment a través dels exemples dels cants, la figura de l'heroi que esbossa *Libistre i Rodamme* és portador d'una sèrie de valors, com l'amistat amb el company, que l'allunyen del caràcter bàsic d'heroi akrita, individualista, i que l'acosten més a la imatge d'un trobador incipient, atès que sobretot és especialment a través del seu *logos*, oral o escrit, que Libistre actua i expressa tots els seus sentiments, especialment envers l'estimada. Al respecte, vegis els següents mots del traductor René Bouchet (2007): “*Bien q'une telle amitié entre héros ait d'illustres précédents dans l'Antiquité grecque et qu'elle doive aussi à la thématique du roman de*

Aquesta referència a la lluna i la seva imatge en les cançons, per tant, no sembla que pugui deixar-se de banda; el cant de Cal·límac i de Libistre la invoquen igualment, ben bé en termes paral·lels, fet que sembla corroborar novament la possible dependència d'aquestes dues novel·les, o , en qualsevol cas, la dependència del *Cal·límac de Libistre i Rodamne*. Quan a la referència de tradició hel·lenística a Teòcrit, ens sembla que, com a model comú, pot ser igualment versemblant en tots dos casos.

D'altra banda, cal remarcar com la imatge de la lluna, lligada a la idea de la noia estimada i també a la seva bellesa, sembla una constant en les ἐκφράσεις en les quals la dona és descrita; així, quan Libistre i Rodamne es casen, la descripció de la bellesa de la noia, ἡ πανεξάριετος Ἐρωτικοροδάμνη (v. 2539-2570) s'enceta amb una comparació del seu rostre amb la lluna (“παρεΐκασεν ἀνθόμοιον τὸν κύκλον τῆς σελήνης” v. 2541), una imatge que encapçala la descripció detallada del seu cos.

La comparació amb la lluna es reprendrà en altres diegesis, com és el cas del text de *l'Aquil·leida*: en aquesta novel·la, la bellesa de la protagonista és descrita per Aquil·les en termes de comparació amb la lluna, i així, ella és, en la imatge de l'enamorat, “Σελήνης ἦτον ἄγαλμα, εἰκὼν τῆς Ἀφροδίτης” (v.800). La descripció de la noia d'Aquil·les és plena de referències, molt elaborades, com alguns dels termes compostos que l'autor dedica a la jove: ella és “φεγγαρομεγαλόφθαμος”, “un gran ull de la lluna” (v. 813), i els seus llavis són brodats de roig i més brillants que la lluna, “σελήνης λαμπροτέρα” (v. 816). Així, la descripció, que s'inicia en descriure també el seu jardí i la seva cambra (v. 797-845), cap a la qual ell s'endinsarà, és una llarga i elaborada lloança en boca d'Aquil·les que se sent defallir d'amor, ara, que la contempla i

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”.

la descriu davant del seu pare, i ara, que se sent “τρίδουλον”, tres vegades servent.

En efecte, la tradició torna a recollir a l’*Aquil·leida* les importants imatges sobre el poder d’Eros que cronològicament destacaven a *Hismine i Hismínies* i a *Libistre i Rodamne*: el protagonista masculí principal és “esclau d’amor” en haver conegut la donzella, i així Aquil·les ho expressa:

“Ἐχεις με, Ἔρωσ, τρίδουλον, δοῦλον δεδουλωμένον.
Ἄν οὐ μ’έυρης τοῦ θελήματος καὶ ἔξω τοῦ ὀρισμοῦ σου,
τὸν ἐμαυτὸν μου δίδω τον μεθ’ ὅλης τῆς καρδίας,
καὶ ὡς ἄδικον καὶ ἀλλότριον ὄρισε μὲ φονεύσουν.
Εἰ δὲ εἶμαι τοῦ θελήματος καὶ τοῦ ὀρισμοῦ σου **δοῦλος**,
διατὶ νὰ πάσχω, νὰ πονῶ, νὰ θλίβωμαι τοσοῦτον,
νὰ ἀρνοῦμαι καὶ τὰς χάριτας, τοὺς συγγενεῖς καὶ φίλους; ”⁵¹

És per tant molt versemblant la dependència entre les diegesis, tot i que l’elaboració en l’*Aquil·leida* denoti un to i un estil que apropa molt més l’expressió d’Aquil·les a la de l’expressió de l’amor cortès occidental, deixant una mica enrere la figura totpoderosa d’Eros i centrant-se cada cop més en el lirisme de l’expressió de la sinceritat dels sentiments més íntims i personals, com observàvem que també començava a succeir en el personatge de Libistre.

La veu de Libistre, al costat de la del seu amic Clitobont, és una veu que emmarca tota la novel·la, presentada des d’un punt de vista fonamentalment masculí⁵²; en efecte, malgrat el paper indiscutible de la figura femenina de

⁵¹ Cfr. *Aquil·leida*, v. 850-856. “*Em tens, Amor, tres vegades servent, servent esclavitzat./Si descobreixes que no sóc servent de la teva voluntat i del teu mandat/ t’entrego el meu propi jo amb tot el meu cor/ i ordena que em matin com un home injust i hostil./ Però si sóc esclau de la teva voluntat i el teu mandat/ perquè estic patint, penant, tan entristit/ negant-me als plaers, als familiars i als amics?*”.

⁵² En efecte, tal i com apunta Agapitós (2013: 408) “*Livistros is to receive the love and desire of Rodamne but he is enslaved to Eros, Rodamne, on the other hand, is to receive love for Livistros but she*

Rodamne, Libistre i Clitobont, com Hismínies i el seu amic Cratístenes, viuran el procés d'“esclavització” del protagonista com a part de la pròpia història i com un procés iniciàtic del noi en l'amor, que en aquesta seqüència no és exactament el mateix per a la noia, probablement degut al punt de vista de la presentació narrativa. A *Libistre i Rodamne*, les veus principals del relat són les dels dos amics, els quals fan protagonistes dels seus relats les seves estimades. No obstant això, sí que és destacable el fet que les intervencions femenines són especialment importants des del punt de vista del *logos*, principalment en relatar Rodamne la seva desventura en el rapte, i en continuar fent part del procés iniciàtic de Libistre en respondre tant a les cartes enviades de primer per ell, com també en generar respostes i reaccions a les cançons.

En aquest cas, i un cop Clitobont i Libistre han cantat i tots han pogut descansar durant la nit, al dia següent, Rodamne, tal i com ha anat fent abans amb les cartes rebudes, comença a llegir en veu alta i explicar-los a tots dos (“ἰὰ ἰᾶς ἀφηγήται”) precisament allò que ella mateixa ha compostat i que llegeix (o potser també canta) en veu alta, “τοὺς στίχους τοὺς ἐποῖκεν”. Vet aquí quines són les seves paraules:

“Στρατιῶτα μου, νά γαῖτάνιν μου, τριχαρογάιτανόν μου,
 σύρριζον τὸ ἐξανέσπασαν τὰ χέρια μου ἀπ' ἐμένα
 καὶ πρὸς ἐσέν τὸ ἀπέστειλαν νὰ ἔχης ἐνθύμησίν μου.
 Καὶ ἂν θέλης νὰ ἴδης δύναμιν τὴν ἔχει τὸ γαῖτάνιν,
 δῆσε το εἰς τὸ τραχήλι σου, σφικτὰ περιπλέξέ το,
 καὶ αὐτὸ νὰ ἴδης, στρατιῶτα μου, τὸ πῶς νὰ σὲ ἐνθυμίζη

*has to enslave herself to her future lover. This, obviously, reflects the notion that only males are forced to prove through some warrior-like trial their love for their object of desire. In this sense, despite the strong character and prominent role of Rodamne within the romance, the perspective on love and its social dimension is exclusively male and gendered in masculine terms”. Agapitós llegeix aquest ritual de submissió a l'amor com a un acte de conversió, no tant de tipus religiós com es podria llegir a *Hismine i Hismínies*, sinó més aviat com un acte amb implicacions de tipus polític, seguint la imatge política d'una ideologia imperial definida.*

καὶ ποίαν μου ποθοανάμνησιν νὰ ρίπτῃ εἰς λογισμὸν σου·
καὶ μὴ τὸ δήσης ἀλλαχοῦ πούπετε εἰς ἄλλον τόπον,
διότι αὐτὸ ἔνι σύρριζον ἀπὸ τὸ ἐμὸν κεφάλιν,
τὸ νὰ δεθῆ εἰς τραχήλιν σου νὰ σὲ ποθοενθυμίζῃ.
Καὶ κράτει το καὶ ἀντὶ ἐμὲν ἔχε τὸ γαῖτάνιν
καὶ νόμιζε ὅτι ἐμὲν ἔχεις, στρατιῶτα, μετ' ἑσένα.”⁵³

Després de comunicar-li aquest missatge, amb el qual vol avisar Libistre que la cinta que li ha donat del seu rull de cabell cal que se la lligui al coll, i que d'aquesta manera ha de servir-li de símbol i de record, tot seguit, Rodamne es dirigeix a Clitobont per tal que aquest escolti com ella mateixa també llegeix una de les cartes que li havia enviat el seu enamorat. D'aquesta manera, en exposar en veu alta una carta de Libistre, alhora ella és capaç de referir i compartir els sentiments més profunds d'ell, com de refermar i confirmar tot el que ell sent per ella davant de l'amic, en un joc de veus molt personal, que també fa per consolidar la relació dels dos protagonistes principals. Rodamne demostra com Libistre és efectivament un cavaller, per a ella millor que l'amic, a través de la seva pròpia veu que és l'expressió mateixa dels sentiments que ell ha escrit. En aquest punt, el personatge femení despega i destaca en caràcter, al nostre parer, sense deixar de fer servir, com a mitjans expressius, els mateixos elements lírics i comunicatius que ells dos, Libistre i Clitobont.⁵⁴

⁵³ Cfr. *Libistre i Rodamne*, vv. 4242-4253, “Soldat meu, en una cinta he fet un rull dels meus cabells/que he deslligat de la meua mà a l’arrel/i que jo t’envio per tal que et recordis de mi./Si tu vols veure la força que té la cinta,/lliga-la al teu coll, i apreta-la ben fort,/i tu veuràs aleshores, cavaller meu, com ella et recordarà/i com ella conduirà el teu pensament en el record del nostre amor./Però no la lliguésis pas en cap altre lloc,/perquè jo l’he arrencada d’arrel del meu cap/per tal que tu la lliguis al teu coll./Guarda aquest rull de cabell com si es tractés de mi mateixa/i pensa que així em tens, soldat, amb tu.”

⁵⁴ Cal recordar que també en altres diegesis, el personatge femení principal també canta i descriu el seu estimat, així com tots els seus sentiments, a través de les seves cançons. Aquesta sembla una forma del *logos* ideal quan els personatges volen referir-se i fer present la seva situació sentimental, així com també descriure i lloar totes les qualitats de l'estimat. Destaquem especialment els cants femenins que apareixen al *Digenís Akritas* i a *L’Aquil-leida*. Vegeu traduccions als annexos.

L'autoreferencialitat a l'escriptura de Rodamne, en aquest cas, d'alguna manera reconvertida en el marc d'oralitat que presenten els dos companys, augmenta el lirisme i la complexitat poètica d'una escena en la qual, de nou, oralitat i escriptura es fusionen i complementen sense oposar-se. Si són abundants les referències a l'escrit i els textos de nombroses cartes, de la mateixa manera, són múltiples les ocasions del cant, fins i tot generant un diàleg pregunta-resposta entre aquells qui canten, ben bé com una reproducció de l'activitat que els dos personatges principals duen a terme, és a dir, la del relatar i ser narrador enfront de narrador. D'aquesta manera, es multipliquen enormement els signes d'autoreferencialitat a les formes del *logos*, i es dona entitat literària als processos comunicatius dels personatges en el relat.

Cançó i narració en aquesta escena es presenten com una entitat en tant que Libistre i Clitobont són narradors cantaires; alhora, Rodamne també canta, i en relació al context argumental i narratiu, la seva veu esdevé així també narrativa i narradora del seu rol i del seu moment en l'acció. El lirisme, a través del cant, fa que els personatges tendeixin també a la idealització i l'estil·lització; és a dir, esdevenen així personatges més modèlics i, versemblantment, semblants als caràcters de la novel·la antiga, però amb unes capacitats excepcionals (tant d'estatus general com especialment de destreses i virtuts artístiques i personals) que segueixen demostrant la seva validesa com a protagonistes.

Les qualitats poètiques són demostrades, de la mateixa manera, especialment pel personatge principal. Libistre no només és capaç de cantar l'estimada i escriure tots els seus sentiments; Libistre pot recordar i fer el relat de les seves aventures i desventures com un autèntic poeta, gairebé com faria un trobador, o com faria, també, Odisseu. Però Libistre pot fer-ho tant a través del seu cant, com de l'escriptura, com veïem, i al mateix temps també pot actuar com a narrador intradiegètic amb un discurs propi, un discurs que és, ni més ni

menys, la seva pròpia història d'amor. Discurs amorós i relat amorós, a través de la seva veu excepcional, esdevenen així una mateixa cosa.

Libistre és poeta, cantaire, narrador, enamorat i protagonista. El seu perfil com a cavaller s'accentua cada cop més en avançar i acostar-se el final de la seva peripècia, i així ho demostra en els moments que pot expressar a viva veu els seus sentiments, tot fent camí de retorn, i consolant Rodamne amb un altre "καταλόγιν" que li introdueix i dóna pas el seu amic, car Libistre "ἦτον γὰρ καλόφωνος, ὑπερεξαίρημένος" ("de bona veu, era excel·lent"):

“Τὴν στρατὰν τὴν ἐδιέβηκα **θλιμμένος** ὡς δι' ἐσένας
τώρα τὴν τρέχω **ὀλόχαρος**, ὠραία μου, μετ' ἐσένα·
τότε τοὺς πόνους μετ' ἐμέν εἶχα συνοδοιπόρους
καὶ τώρα πάλιν μετ' ἐμέν ἔχω τὴν **ἀθλιψίαν**·
τότε ἀντὶ γέλια στεναγμούς ἐγέμιζα τὴν στρατὰν
καὶ τώρα ἀντὶ στενάγματος τὰς εὐμνοστίας τοῦ κόσμου·
τότε τὰ δάκρυα ποταμοὺς ἐκένωνα καθώραν
καὶ ἀντὶ ἐκείνων τῆς χαρᾶς τρέχει ἀπὸ ἐμέν ποτάμι·
τότε τῆς τύχης τὴν ὀργὴν εἶχα τὴν μετ' ἐμένα
καὶ τώρα τὴν προσπάθειάν της ἐπήρα καὶ ὑπαγαίνω,
καὶ ὡσὰν ἐμέν ὅπου ἔπαθα διὰ πόθον ὠραιωμένης
καὶ εἰς τὸ ἔπαθα οὐκ ἀπέτυχα, νὰ τὸ καυχῶμαι εἰς κόσμον.”⁵⁵

⁵⁵ Cfr. Op. cit. supr., vv.4321-4332., “Aquesta ruta he seguit tristament i com per tu/i ara la prenc, content, bonica meua, al teu costat;/aleshores amb mi tenia els patiments com a companys/i ara de nou amb mi tinc la serenor./Aleshores omplia el camí de laments en lloc de rialles/i ara en lloc dels sofriments canto les benvolences del món;/aleshores vessava torrents de llàgrimes tothorali ara en lloc d’elles vessa de mi un riu de felicitat./Aleshores era furiós de la sort que teniali ara els seus intents els deixo enrera i els depasso,/i en tant que he sofert per l’amor d’una noialara sense haver perdut en allò que sentia, ho proclamo a la faç del món.” Noti’s el subratllat i les oposicions, que reforçen l’efecte líric i que fan implicar tots els sentiments del protagonista en el seu cant.

La dolçor i l'amargor dels sentiments, contradictoris i canviants tot al llarg de la peripècia, són expressats per Libistre, ara, en un cant de plenitud i felicitat per retornar sa i estalvi acompanyat de l'estimada cap a la seva llar. Car, el final de la seva aventura s'acosta.

Libistre retrobarà de camí els seus soldats, els cent homes que tenia a les seves ordres (v.4355), i passaran sis dies compartint les aventures viscudes abans que no retornaran a avançar en el camí. Libistre no vol que Clitobont marxi del seu costat, i li proposa de fer camí plegats cap a Armènia; l'amic, però, prefereix romandre al costat de Libistre i de Rodamne, i continuar tots tres així el retorn a l'Argurokastro.

Aquesta decisió provocarà els sentiments de Libistre, que veient el sacrifici de l'amic, l'acabarà nomenant el seu cunyat i company per sempre.

En aquest cant final abans d'arribar al Castell (que fa cloure l'obra com en una cançó d' ària operística amb el "solo" del cantant) i també en un discurs final davant dels seus soldats (vv. 4525-4544), Libistre proclamarà oficialment Clitobont el seu amic:

“Ὅλον τὸν κόσμον ἔδραμα, τὸν ἥλιον ἠκολούθουν·
ὅσον ἐκεῖνος ἔδραμεν κόσμον εἰς μίαν ἡμέραν,
τοσοῦτον κόσμον ἔδραμον μόνος εἰς χρόνους δύο.
Κόρην ὠραίαν ἐγύρευσα νὰ εὐρῶ, νὰ καταλάχω,
τὴν μὲ ποθοαπεξένωσεν παρακαρὸν ὁ χρόνος·
ἔπαθεν ἡ καρδία μου πικρίας ἀναριθμήτους,
πόνους ὑπέστην φοβερούς, ἀνάγκας ὑπὲρ φύσιν,
ὀδύνες κατεκλόμισαν ἀπέσω τὴν ψυχὴν μου·
καὶ ὀκάποτε ἠῦρα φίλον μου, συμποθοπονετὴν μου,
νὰ ὀρέγετα τοὺς πόνους μου μετ' ἔμὲ νὰ πασχίσῃ.
Μετ' ἔμὲν ἠκολούθησεν νὰ μὲ συναποθάνῃ,
ᾠμοσεν, ὄρκον ἔποικεν νὰ μὴ ἀποχωριστοῦμεν·

ἤρρηκα τὴν ἐγήρευα, τὴν εἶχα εἰς θέλημάν μου,
τὴν μὲ ποθοαπεχώρισεν ἢ ἐπίβουλος ἢ τύχη.
Καὶ ἀπῆρα τὴν καὶ στρέφομαι πάλε εἰς τὰ γονικά μου,
νὰ ἔχω συνοδοιπόρον μου καὶ τὸν ἐγκάριον φίλον
τὸν εἶχα εἰς τὰς ὀδύνας μου συμποθοπονετὴν μου”⁵⁶

Libistre retorna feliç, i el poble l’accepta com a rei (“βασιλικῶς προκάθηται”, v. 4524)⁵⁷ proclamat anteriorment a la separació forçada dels esposos; Libistre i Rodamne, rei i reina, són aclamats i rebuts al costat de l’amic Clitobont, que tancarà el seu relat tot fent referència a la seva experiència personal, a la mort de la seva nova esposa Melàntia, i al retrobament, ara, de nou a Litàbia, amb la que serà la seva esposa per sempre, Mirtani, l’oïent de tot el seu relat.

3.8. La cançó com a forma del *logos* en la novel·la.

La cançó és un fragment de veu, pronunciat en una ocasió determinada. La diferència amb un relat simple seria la forma d’aquesta pronúncia, per dir-

⁵⁶ Cfr. Op. cit. supr. vv. 4471-4487. “jo he recorregut el món i seguit el sol,/he fet tot el camí que ell fa en un sol dia,/però l’he fet tot sol, marxant més de dos anys./jo volia retrobar la bella noia, per explicar-li-ho,/la qui el temps va exiliar lluny del meu desig;/ha patit el meu cor misèries in comptables/terribles oprobis i penes contra natura/el dolor ha fet remolins dins la meua ànima/fins quan he trobat l’amic, que patia com jo/i que ha compartit el meu dolor, per passar-lo amb mi./Ell m’ha acompanyat fins al dolor de la mort,/ ho ha jurat, així, ha promès de no separar-se de mi;/i he trobat, finalment, la que el meu pensament volia,/la que havia exiliat la pèrfida fortuna./I jo l’he trobada i la retorno de nou cap a la meua llar,/i tinc com a company l’estimat amic/el qui en els meus planys m’ha sempre acompanyat.”

⁵⁷ El paper d’Agapitós (2013), titulat “The “Court of Amorous Dominion” and the “Gate of Love”: Rituals of Empire in a Byzantine Romance of the Thirteenth Century”, conclou que hi ha molts detalls de tipus cerimonial que evidencien que el procés de proclamació com a “basileus”, aclamació, casament i coronació de Libistre en aquesta obra és una reproducció de la que fou la proclamació real del príncep Teodor II Lascàrida com a sobirà el novembre de 1254.

ho així, essencialment lírica i suposadament sempre oral: relatar no és el mateix que cantar, i en qualsevol cas, un relat pot cantar-se i acabar essent cançó si adopta una sèrie de formes pròpies de la lírica, com poden ser la rima o les estrofes. Però una cançó d'entrada no té perquè venir obligada per un relat, en tant que, per si mateixa, una cançó pot fer copsar el nucli d'una història a través de molts altres elements lírics (aquell més "paramítics").

Les cançons en la novel·la bizantina, a partir de les evidències analitzades, podem dir que, principalment, exposen el tema de l'amor dels protagonistes en termes poètics i responen a una voluntat per part de l'autor de destacar un seguit d'imatges íntimament lligades a la trama argumental narrativa.

La seva presència en les novel·les no és, per tant, casual: es tracta de peces líriques, monòdiques, cantades a una sola veu. La cançó se suposa que sempre va acompanyada d'algun instrument musical, de música. I observem que hi ha un procés de transmissió concret, o dit d'una altra manera, les cançons són presentades i anunciades com a tals ("μοιρολόγιον", "καταλόγιον") atesos principalment els seus materials narratius.

Materials narratius presentats, per tant, sota una forma oral, que denota una especial atenció a aquesta mateixa forma d'expressió: és a dir, trobem que hi ha una valoració del fet oral en si en les novel·les tant pel fet que es tracta de formes del *logos* inserides i anunciades com a tals ("καταλόγια", "παρολόγια"), com perquè, presentades d'aquesta manera, se'ls dona pas i entrada a les veus dels personatges, generant al mateix temps l'escenari d'una activitat concreta, la del cant. És a dir, que hi ha una especial fixació en l'activitat del cant com a tal, en la mesura que són avisades i desenvolupades aquestes peces dins les diegesis en forma de cançons.

Les darreres cançons que trobàvem a *Libistre i Rodamne*, per exemple, les de Libistre, són autodiegètiques i fan la funció de recordar la seva peripècia. Talment com catàlegs narratius de tota la seva història. Què passaria si no hi

fossin? La narrativitat de la diègesi quedaria trencada, hi hauria una el·lipsi i Libistre perdria molt de protagonisme. La seva ària final és així necessària i ens avisa de l'arribada del final de la seva aventura.

La cançó, és, per tant, en aquest sentit, l'expressió d'un lirisme superior-volgudament superior- per part de qui canta. És una forma del *logos* que tracta de compartir i que actualitza sensacions pregones en forma musicada. La cançó vehicula valors a través de les emocions pronunciades amb música. Però te raó de ser en tant que és cantada per a una ocasió determinada. En aquest sentit, l'ocasió del cant del protagonista es converteix en imatge poètica, del poeta cantaire, essent exemple de l'ús de les cançons responent a finalitats autorials.

Quant a la presència de trets populars o la referència al "background" de les *dimotikà*: probablement d'entrada diem que aquestes composicions són populars, o les identifiquem com a tals, pel fet que es presenten com a composicions anònimes orals, transmeses oralment i cantades pel poeta quan vol expressar els seus sentiments. La seva forma és certament la de cançó popular. Però quan ens endinsem en les seves temàtiques i observem els materials narratius i la "narrativitat" que generen, observem un acostament a formes literàries molt elaborades, a la manera hel·lenística, i també amb molts referents mítics i de tipus culte, com en els cants de Satirió a Teodor Prodrom o els de Barbitó a Nicetes Eugenianós.

Els materials narratius i la mateixa "narrativitat" sembla donar aquesta doble possibilitat; malgrat que la realitat d'aquestes cançons o els seus trets puguin arribar a ser menys populars, sense acabar de verificar-se del tot, els testimonis de cançons que hem vist donen una pista de la valoració dels propis bizantins sobre les formes que incloïen en les diegesis. I fins i tot donen una pista de les possibles maneres de crear-se o transmetre's d'aquestes peces.

Les cançons en les novel·les bizantines creiem que, com a formes del *logos*, amb una funció concreta en les diegesis, creen la imatge dels "contes per telèfon", per dir-ho en els termes de la "gramàtica de la fantasia" de Gianni

Rodari: és a dir, aquestes cançons són d'alguna manera *declamades*, o presentades com a tals; la oralitat, l'escena oral existeix, però fins i tot trobem el rastre de composicions que han estat prèviament composades pels protagonistes, com és l'exemple de Rodamne que llegeix en veu alta o canta quelcom compost per ella mateixa; es llegeix, en l'escena, doncs, en veu alta, però el receptor l'obté només per un "canal", en aquest cas, de *performance oral* (el cant o la recitació), i la oralitat creada *ad hoc*, podem dir que parteix d'un material que és literari, que és creació. És, per tant, una mena d'oralitat creada per la mateixa forma del *logos*, literària, fet que encaixa perfectament amb la presència mateixa de les cançons, exemples d'una oralitat plasmada com en l'interior d'un quadre concret que l'exposa, el context de les novel·les.

Com a catàlegs narratius en exposició, probablement el lirisme o l'efecte d'alt lirisme arriba per aquesta via, igualment com pot succeir amb les cartes, i la fixació en certs processos d'escriptura.

Capítol IV

Τὰ γράμματα. EL MISSATGE ESCRIT I LES CARTES.

Un missatge és per definició el conjunt d'elements informatius que són l'objecte central de la comunicació entre dues bandes, la part d'un emissor i la part d'un receptor. Quan al centre d'aquest acte comunicatiu hi ha l'escriptura, el missatge pren una entitat que no tenia en el procés de comunicació oral: com se sol dir, *verba volant, scripta manent*.

Hem observat que en la novel·la bizantina l'oralitat és un recurs comunicatiu efectivament present en diversitat de formes del *logos* que van concretant les situacions per als personatges: monòlegs, diàlegs i cançons són tres formes d'oralitat que, llegides en seqüència, van augmentant el seu grau d'elaboració literària, fins al punt d'arribar a un ús intermedi de l'escriptura per mitjà de les cançons, en tant que composicions que de fet són enteses com prèviament escrites.

L'aparició, per tant, de l'escriptura en oposició a l'oralitat, en les diègesis, sembla respondre a un ús lligat a l'expressió d'una necessitat de comunicació formal d'una informació concreta, és a dir, d'un missatge. Així, si d'allò que tractem és d'una forma del *logos* escrita, la lletra contindrà el missatge precís en el moment en el qual es faci present, obligant així i orientant l'atenció de personatges i públic vers els continguts que es transmeten. Aleshores, és només a través del missatge que es pot generar la comunicació. Un missatge l'escriptura del qual ha d'estar en un llenguatge comprensible per ambdues parts i ser entesa en l'acte comunicatiu, un moment en que, al seu torn, en les novel·les, es genera l'aparició d'un tercer element actiu, com és el propi destinatari (oient o lector) de les narracions.

En aquest sentit, es comença a esbrinar que el missatge escrit en la ficció de les novel·les té un rol més enllà del merament comunicatiu, i és destacable com en moltes ocasions, el missatge o la carta, forma part del relat mateix de les

pròpies aventures, al mateix temps que contenen explicades parts de les seves peripècies i especialment, el flux dels sentiments viscuts. Per exemple, a *Drosil·la i Cariclés*, els propis protagonistes masculins han escrit cartes apassionades a les seves estimades (Μήνυμα γραπτόν, “un missatge escrit” v. 145., vv. 30,55-, vv. 57-312), cartes que inclouen en les seves pròpies explicacions.

Val a dir que entre les novel·les d'època comnena, l'escriptura i la lletra apareixen més sovint com a vehicle comunicatiu a Nicetes Eugenianós i Eustaci Macrembolites, però en comptades ocasions. A *Prodrom* hi ha una carta entre reis, i a *Manassés* no trobem especial desenvolupament narratiu entorn del missatge escrit o l'escriptura.

En canvi, a les novel·les d'època paleòloga, l'escriptura és més present tant en forma d'inscripció de tipus simbòlic, com en forma de missatge o carta fent viva la comunicació dels enamorats.¹

¹ A les novel·les d'època comnena: Cfr. Teodor *Prodrom*, *Rodante i Dosiclés*, IV, v. 420-504: carta del rei Briaxes al rei Místil per demanar deturar la guerra i demanar el retorn de la ciutat de Ramno; Cfr. Nicetes Eugenianós, *Drosil·la i Cariclés*, I, v. 145, v.30-55; 57-312; V, v. 197-238: carta de comiat de la reina Crisil·la; Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hismine i Hismínies*, II, 6.1; formes al·legòriques i representacions inscrites al mur, II, 10.1, 5; materialitat del llibre escrit (que és la història d'Hismine i Hismínies) al final, XI, 23; carta d'Hismine esclava a Hismínies, IX, 9, 1-3, carta de Ròdope, X, 2.1-3.

A les novel·les d'època paleòloga: Cfr. *Beltandre i Crisança*: lletres esculpides-inscripció dins el Castell de l'Amor, v. 256-261; lletres esculpides sobre el seu destí, vv. 384-388; vv. 421-425; referència a una escriptura de tipus notarial del presumpte dot de Fedrocasa, vv. 1022-1025; Cfr. *Cal·límac i Crisórroe*: inscripció a la poma enverinada, vv. 1210-1214; lectura dels germans de la inscripció de la poma i reanimació de Cal·límac, vv. 1406-1408; carta dels eunucs, vv. 2250-2276; carta de resposta del rei, vv.2300-2320; diverses referències al destí escrit, “μοιρογράφημα”, v. 708, 718, 735; referència i imatge d'Eros com a “notari” present en el pacte d'amor dels dos enamorats, 760-765. Cfr. *Libistre i Rodamme*: formes al·legòriques inscrites al mur que van omplint el castell, entre elles, les representacions de les virtuts, v.1020, la bella auca dels mesos inscrita en la pedra, vv.1100-1194, els dotze Amors, així com les senyals que indiquen on és el dormitori de la princesa; diàleg epistolar entre els enamorats v.1295; mandats escrits o missatges, fins i tot acompanyats d'un anell, v.1985, vv.2012-2013; retorn a l'Argurocastro, un cop Libistre ha escrit una carta d'agraïment a l'hostal, v. 4030; explicació de les cartes enviades, intercanvi epistolar, vv. 4080-4205, 4235; Cfr. *Flòrios i Platsiaflora*: el duc escriu una carta al rei per fer-li saber que el seu fill està trist, vv. 858-896; ordre del rei per tal que facin arribar un missatge (μήνυμα) a la jove, que es troba a la torre amb Flòrios, però que és contestada per la serventa, v. 1690. A *Imberi i Margarona* no es troben referències a cap escrit.

Fonamentalment, es pot fer una distinció en aquest ús i aparició de l'escrit en les novel·les: en relació al desenvolupament de la comunicació dels personatges, hom observa la distinció entre una escriptura de tipus públic (sovint lligada a formes d'expressió artístiques o iconogràfiques), en els espais del jardí i també del Castell, sovint com a "γράφματα" escrites en la pedra, és a dir, inscripcions; i una escriptura de tipus privat, és a dir, lletres o "γράφματα" privades que els personatges s'envien per tal de comunicar-se i també donar avís dels seus sentiments; en aquest darrer cas, hom pot anomenar cartes (πιττάκιον, γραφή) aquest tipus de missatges. En l'endemig d'aquest ús públic-privat de l'escriptura, hom pot trobar també d'altres tipus de missatges que, atès el seu suport (un anell, una fletxa, una poma), resulten difícils de classificar; narrativament, però, esdevenen elements indispensables en l'acció i les seves evolucions.

En tots els casos, l'escrit és un missatge d'importància cabdal per als protagonistes, que com veurem, per exemple, que succeeix en la novel·la de *Beltandre i Crisança*, orienta envers el destí desitjat, però no és expressat a la manera d'un oracle, de manera ambigua, sinó força explícitament, tant a les cartes com a les inscripcions. Especialment important, és, no obstant i al mateix temps, l'entorn en el que trobem el missatge escrit: en un espai obert com el jardí, la major part dels missatges en lletra els trobem escrits en forma d'inscripció sobre la pedra, és a dir, un missatge breu, concís i directe, sovint colpidor, que orienta i reorienta els personatges; la resta d'escrits, en canvi, i els escrits que trobem en espais tancats com els del Castell així com també les

Al *Digenís Akritas; Logos I*, v. 50-98, carta de la mare de l'emir; referències posteriors a la carta, v. 127, v. 230.

A l'*Aquil·leida bizantina*: v. 633-653, carta al pare (v. 660, arribada de la carta); segona carta, v. 860; tercera carta, v. 885; resposta escrita, v. 901-911; diàleg epistolar entre els enamorats, v. 915-927 (ella), vv. 931-941 (Aquil·les); ella escriu apenada i presa per Eros, v. 1020 i seg.

cartes, aportaran un altre tipus de continguts en un format i suport de transmissió distint.

4.1. *Τά γράμματα* al jardí:

La forma del *logos* més essencial lligada a l'escriptura, és, sens dubte, *la inscripció*. Lletres esculpides en la pedra d'un espai obert són portadores d'un missatge rellevant per a aquell qui les copsa i llegeix en trobar-se en aquell espai.

Hem observat que quan els personatges de la novel·la bizantina es troben al jardí, es tracta d'un moment molt significatiu tant per la trama argumental general com per a la seva història d'amor. El jardí, com a espai ideal per als protagonistes principals, per al seu *diàleg* així com també per a les converses entre amics, conté "imatges" que hi trobem, a dins, o bé inscrites o representades en els murs que conformen aquest espai, un indret obert però dependent del Castell.²

Aquestes representacions són sovint de tipus iconogràfic i no només de lletra inscrita; en les seves descripcions detallades hom hi pot resseguir, sens dubte, a través de l'art, tant elements de la societat bizantina com del seu especial gust estètic. Els espais bigarrats i plens del jardí bizantí acullen així un seguit de missatges amb els quals els personatges de les novel·les van topant, com per casualitat, simplement conduïts per la seva *Tύχη*.

Així sembla com, per la sort i per fortuna, el personatge d'Hisminies, ha entrat al jardí de Sòstenes, pare d'Hismine, havent arribat com a herald a la ciutat i havent estat acollit a la casa familiar. Allí, juntament amb el seu amic, farà nit i, al dia següent, s'endinsarà amb Cratístenes al jardí, on podran

² Vegeu capítol sobre el temps i l'espai.

admirar totes les bel·leses de l'entorn, i especialment el mur que l'envolta, decorat per frescos especialment significatius:

“Τῇ δ' ὑστεραία πάλιν ἐπὶ τὸν κῆπον γενόμενοι τοὺς ὀφθαλμοὺς ταῖς χάρισιν ἐτρεφόμεθα, τὴν ἡδονὴν μεθέλκοντες ἐπὶ τὰς ψυχὰς ἦν γὰρ ἀγαθῶν χωρίον ὁ κῆπος καὶ θεῶν δάπεδον καὶ ὅλος χάρις καὶ ἡδονή, τέρψις ὀφθαλμῶν, καρδίας παραψυχή, παραμυθία ψυχῆς, μελῶν ἄνεσις, ἀνάπαυλα σώματος. Τὰ μὲν οὖν περὶ τὸν κήπον ὅσα καὶ οἷα· τὸ δὲ γε θριγγίον, ἄλλο τεράστιον, τοσοῦτον εἰς ὕψος αἰρόμενον ὅσον ἀνεπίβατα τὰν τῷ κήπῳ τηρεῖν καὶ ὀφθαλμοῖς καὶ ποσὶ, πάντοθεν κατεχαριτοῦτο χειρὶ ζωγράφου σοφῆ.

Πάρθενοι τέτταρες ἐγεγράφατο στοιχηδόν (...)³

D'una banda, veuen representades com imatges inscrites, pintades en la pedra del mur, quatre joves donzelles: la primera coronada de perles i de llargs cabells daurats; la segona, una noia guerrera, amb escut i cuirassa; la tercera, una verge coronada de fulles i flors; la quarta, una etèrea verge que mira al cel i duu a les mans una corda i una flama.

“Οὕτω μὲν οὖν εἶχον αἱ γυναῖκες· τὸ δὲ περὶ ταύτας δράμα καὶ τίνες αὐται μαθεῖν ἐζητοῦμεν φιλοπονώτερον· γράμματα τοίνυν ὀρωμεν ὑπὲρ

³ Cfr. Eustaci Macrembolites, *Hism. i Hism*, II, 1.1, 2.1. “Al dia següent retornant al jardí varem nodrir els ulls amb la seva bel·lesa, atrapant el plaer en les nostres ànimes: el jardí era una lloc ric de tots els bens i seu de divinitats, tot gràcia i delícies, joia del ulls, consolació del cor, confort de l'ànima, quietud pels membres, repòs del cos. Aquest era el jardí. El mur, una altra meravella, tan alt com inaccessible als ulls i als peus, havia estat decorat per tota arreu per la mà sàvia d'un pintor. Hi havia representades quatre donzelles en fila (...).”

τὰς κεφαλὰς τῶν παρθένων, ἅ πάνθ' ὑπῆρχον ἱαμβεῖον ἕν εἰς τέτταρα τετμημένον καὶ ταῖς παρθένους τὰς κλήσεις ἀφοσιούμενον· το δ' εἶχεν οὕτω

Φρόνησις, Ἴσχύς, Σωφροσύνη καὶ Θέμις⁴

Sobre el cap de les quatre noies es pot llegir una inscripció: Saviesa, Força, Puresa i Justícia, inscripció que atreu irremeiablement la mirada del protagonista. Allò que adverteix són unes imatges que, com la resta de representacions que el mur conté, exerceixen una influència determinada en tant que, com a composició, “mostren” alguna cosa al vianant; en aquest cas, hi ha algú (Cratístenes) que a més, explica i fa notar al protagonista especialment l'existència de les inscripcions que, en aquest cas, es vinculen directament a la imatge de les quatre virtuts cardinals.

Caminant una mica més enllà, en una altra part del mur, podran copsar quelcom que els tornarà a cridar l'atenció: un alt tron amb un jovenet alat, carregat amb arc i fletxes, a qui segueix la representació d'un estol de ciutadans, però també de sobirans i tirans que, com a esclaus, corren al seu darrere.

“Βαβαί μοι τῶν γυναικῶν, βαβαί μοι τοῦ θαύματος, βαβαί τῆς ἡλικίας, βαβαί τῶν ῥυτίδων, βαβαί τοῦ σχήματος, τῆς δουλοπρεπείας. Ὡ Ζεῦ καὶ θεοί, ὡς ἀληθῶς τέρας ἢ γραφή, νοῦ πλάσμα, καὶ χειρὸς ζωγράφου τεχνούργημα. Ἀλλ' ἴδωμεν, εἰ δοκεῖ, καὶ τὰ ὑπὲρ τὴν τοῦ μειρακίου κεφαλὴν γεγραμμένα. Ἱαμβεῖα δ' ἦν οὕτως ἔχοντα

Ἔρωσ το μειράκιον ὄπλα, πῦρ φέρον,

τόξον, πτερόν, γύμνωσιν, ἰχθύων βέλος⁵

⁴ Cfr. Op. cit. supr., II, 6.1 “Així eren representades les dones: quina fos la seva funció o qui eren elles, cerquem de saber-ho amb empeny: doncs bé, veiem unes lletres sobre el cap de les noies, que alhora formaven un iambe que era subdividit en quatre parts i assignava el nom a les noies: feia així, Saviesa, Força, Puresa i Justícia”.

A partir d'aquest moment, Hismínies començarà a patir un canvi d'actituds sorprenent, inicialment només oníric i amenaçat constantment pels dubtes; serà al jardí on de nou ambdós amics podran contemplar la representació d'una mena d'auca anual amb les figures de diferents homes (un soldat, un pastor, un llaurador, un agricultor, un batejat, un veremador), acompanyats de bous i d'altres animals, representacions que aniran configurant un món divers i alternatiu per al noi, i el faran decidir a iniciar tot un seguit de violentes temptatives per tal de posseir la noia. Els jocs dels amants, però, no seran més que un combat entre desig i puresa, conservant tots dos joves, almenys formalment, la seva castedat.

A *Hismine i Hismínies*, aquest és precisament el fragment o escena en la qual Eros sembla ser el màxim protagonista; de fet, la mateixa representació "pictòrica" del déu envoltada de les figures de les quatre virtuts cardinals i dels dotze mesos (II, 7, 1-5) és una imatge que torna a presentar Eros, però descrit segons allò que ha quedat escrit; és a dir, veiem una figura pintada de vailet (Eros) al mur que té al seu cap una inscripció que al seu torn descriu com és Eros vailet, un Eros semblant a la representació més habitual hel·lenística.

La mateixa figuració al mur avisa que no es tracta d'una imatge qualsevol (τὸν γεγραμμένον ἔρωτα), i el vianant la copsa com una "γραφὴ, τοῦ πλάσματος", rere la qual hi ha la mà d'un artista.

Així, Carolina Cupane, en el seu article dedicat a la figura d'Eros, proposa que es tracta d'una composició unitària, i és d'aquesta manera com cal llegir-la en el seu conjunt i entendre-la en la novel·la bizantina:

⁵ Cfr. Op. cit. supr., II, 10.1, 5 "Ai! Ai! les dones, ai! meravella! Ai! de l'edat, de les arrugues, Ai! de les formes, de les maneres! Oh! Zeus, oh! divinitats, com és, veritablement, tot un prodigi monstruós, el dibuix, creació de la ment i artífici de la mà del pintor. Però observem, si us sembla, la inscripció incisa sobre el cap d'un noiet: eren iambes que feien així:

*Amor és el noiet, que porta espasa, una torxa encesa,
arc, ales, nuesa, dards per als peixos".*

“Gli affreschi formano un unico ciclo pittorico unitario e rappresentano, nell’ordine seguito dall’autore, dapprima le quattro virtù cardinali Φρόνησις, Ἴσχύς, Σωφροσύνη, Θέμις, in veste di fanciulle con caratteristiche diverse, simboleggianti il concetto morale che esse incarnano, in centro Eros in trono attorniato dalla sua corte e successivamente i mesi dell’anno, dodici figure maschili che svolgono i lavori tipici di ogni singolo periodo”⁶

La recreació d’Eros és una imatge recurrent en gairebé totes les diègesis; però, en tant que es tracta de l’Eros bizantí, hom observa constants com és l’aparició de la representació sobre un gran tron, amb un estol de ciutadans al darrera, i fins i tot l’espai mateix del jardí, que fan d’aquest Eros μειράκιον una figura excepcional i diferent del petit παιδίον Eros hel·lenístic: es tracta d’una visió-representació artística en la qual s’observa una evolució i ara també s’hi inclouen inscripcions referides a la identitat d’aquestes figures.

D’aquesta manera, a través de l’art, el jardí esdevé un espai contenidor d’escriptura, una escriptura que és reveladora per als protagonistes i amb un rol “demostratiu” en la ficció de les novel·les.

És interessant poder copsar també fins a quin punt la tradició va optant de manera recurrent per aquest tipus de recreacions: el jardí, com a un espai exterior “contenidor” d’escriptura, de fet, és una imatge antiga que podem trobar i ja apareix al *Fedre* platònic:

“ΣΩ. Οὐ γὰρ ἀλλὰ τοὺς μὲν ἐν γράμμασι κήπους, ὡς ἔοικε, παιδιᾶς χάριν σπειρεῖ τε καὶ γράψει, ὅταν γράφη, ἑαυτῷ τε ὑπομνήματα θησαυριζόμενος, εἰς το λήθης γῆρας ἐὰν ἴκηται, καὶ παντὶ τῷ ταῦτον ἵχνος μετιόντι, ἠσθήσεται τε αὐτούς θεωρῶν φυομένους ἀπαλούς”⁷

⁶ Cupane (1974: 246-247), *“Eros basileus. La figura di eros nel romanzo bizantino d’amore”*.

⁷ Plató, *Fedre*, 275-277. *“Sòcrates.: Doncs no, sinó que semblarà i escriurà (el pagès) per joc, els jardins en lletres, tal i com sembla, i quan escrigui, aplegarà per si mateix tresors de records, i en arribar a la vellesa que fa oblidar, també per a tota persona que hagi seguit el seu mateix camí, podrà gaudir aleshores contemplant-los (els jardins) en fer créixer aquestes semences delicades (...)”*.

Aquesta imatge sobre l'escriptura sembla que ha fet córrer rius de tinta⁸, i que retorna en les obres bizantines.

D'altra banda, evidentment, qualsevol jardí és un espai que allunya d'altres espais, que marca fronteres, i que té la capacitat de funcionar de manera independent de la resta d'espais, de manera que per als amants és i ha estat sempre, per excel·lència, un "hortus conclusus" perfecte.

En el món bizantí, però, val la pena remarcar com l'espai i en especial l'espai del jardí ha estat considerat tot un "pattern" estètic específic i amb una funció narrativa en les novel·les, que les mostres d'art i escriptura mateixes semblen corroborar. Així, veiem que aquest espai, i tot allò que conté, gairebé sempre influencia el protagonista en ser contemplat i descrit, i a més de recrear l'ambient de l'escena i de fer present la figura d'Eros, la seva visió i contemplació comporta un seguit de canvis actitudinals, fonamentals per a l'acció, en l'heroi principal.⁹

Així, en *Hismine i Hismínies* esdevé el lloc que conté l'escrit, l'indret on el protagonista, acompanyat del seu amic, té la possibilitat alhora de trobar-se amb Hismine i de contemplar un altre "món" que per mitjà del mur el separa de la realitat d'on ell procedia: en efecte, el mur del jardí, alhora que conté imatges, figures i lletres escrites, és un suport que permet al protagonista, de

⁸ Cal citar el llibre d'André Motte, *Prairies et jardins dans la Grèce antique*, Brussels, 1973, del qual val la pena, pel que fa a l'enfocament més o menys aclaridor, el capítol primer "Prairies et jardins: Espaces privilégiés. Les choses et les mots" (Motte (1973: 5-25)).

⁹ Val la pena remarcar els següents comentaris d'Agapitó (1999: 111-128), en relació a la noció espacial en la novel·la en general: "In contrast to the "objective" notion of time, space in ancient and medieval literature is perceived as something "subjective," for, while the cyclical arrival of day and night appears as a phenomenon external to the subject, space is anchored in the concrete world of the subject's existence. This difference explains, at least in the case of ancient and medieval texts, the absence of a fully developed system of spatial formulas that would structure the narrative process, as opposed to the obvious presence of temporal formulas".

qualsevol de les maneres, retrobar allò que té en ment -que és allò que més desitja:

“Καὶ δὴ περὶ τὸν κήπον γενόμενος τὴν Ὑσμίνην ἐζήτουν καὶ πάλιν ἰδεῖν· ὡς δ’ οὐκ εἶχον ὄρα̃ν (ὠχετο γάρ), **ἐνεκαρτέρουν τῷ κήπῳ, τὴν παρθένον ἐνοπτριζόμενος·** ὁ δὲ γε Κρατισθένης **μετάγει μου τοὺς ὀφθαλμούς ἐπὶ τὰς ἐν τῷ κήπῳ γραφάς,** καὶ μετὰ τὸν ἐμὸν Ἔρωτα τὸν ἐφ’ ὑψηλοῦ τοῦ δίφρου καθήμενον ἄνδρας ὀρῶμεν ἀλλοφύλους, ἀλλογλώσσους, ἀλλογενεῖς ἀλλήλοις, ὅλους ἄλλους ἐξ ἄλλων καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὸ πολίτευμα.”¹⁰

El mur d’aquest jardí és un mirall, i les seves imatges inscrites no són quelcom arbitrari davant del qual hom pugui passar sense fixar-s’hi. Com vèiem que també succeïa en el cas de la novel·la de Longus, hi ha algú altre que ajuda a la seva comprensió (Cratístenes); no són imatges, per tant, simples. I no ho són, en tant que emmirallen precisament els anhels del protagonista del relat, del vianant que ha entrat en aquest espai delimitat i que ha acabat veient descrits tots els elements que pertànyen a la seva pròpia història:

“Οὕτω τοίνυν **καταφιλοσοφήσαντες τὴν γραφήν** περὶ τὸ δωμάτιον ἀνεχωροῦμεν· ὕπνου γὰρ ἐκάλει καιρός. Καὶ ὁ μὲν Κρατισθένης περὶ τὴν κλίνην ἐγένετο, ἐγὼ δ’ **ἐνεκαρτέρουν τῷ κήπῳ, τὴν Ὑσμίνην ἐθέλων ἰδεῖν,** καὶ ὅλους πρὸς τὴν πύλην εἶχον τοὺς ὀφθαλμούς· νοῦς γὰρ ἔρωτι τρωθεῖς ὅλον καθ’αὐτόν ἀναπλάττει τὸν ἔρωτα καὶ **τοὺς ὀφθαλμοὺς μετάγει περὶ τὸ πλάσμα** καὶ ὅλον ὄρα̃ν **δοκεῖ τὸ πλαττόμενον·** οὕτω πῦρ

¹⁰ Cfr. *Hism. i Hism*, IV, 4.3, “I arribats al jardí, vaig cercar de veure encara una altra vegada Hismine; i com que no la veia -se n’havia anat- em vaig quedar al jardí, contemplat com en un mirall a la noia. I Cratístenes em va fer girar els ulls envers les pintures del jardí, i després veient el meu Eros assegut sobre l’alt tron seguit d’homes de diverses races, llengües i orígens, tots diferents els uns dels altres, pel comportament i pel mode de vida.”

ἔρωτος πεσὸν εἰς ψυχὴν καὶ τὰς φύσεις αὐτὰς μεταπλάττει καὶ μεθαρμόζεται.”¹¹

En aquest sentit, en tant que el personatge es retroba en allò que contempla, i en tant que hi ha una identificació entre allò que es veu, escrit o gravat, i aquest personatge, destaca la idea que s’ha fet notar sobre una certa intenció per part d’Eustaci Macrembolites de donar a la seva obra la forma retòrica d’una “ethopoia”, és a dir, d’un *estudi del caràcter*.¹²

Agapitós a “*Narrative, rhetoric and “drama” rediscovered: scholars and poets in Byzantium interpret Heliodorus*”¹³, afegeix també que és important de notar com “*the novel assumes the form of an epistolary essay*” (p. 145) atès que s’adreça al començament a algú que no torna aparèixer més al llarg de l’obra, però que revela aspectes fonamentals del caràcter principal: recordem que efectivament Hisminies a l’inici s’adreça al seu amic Cariduc, un personatge que no tornem a trobar ni dins ni fora de la trama argumental.

Fins a cert punt, aquest procediment tècnic, que es relaciona directament amb una caracterització concreta del personatge, recorda l’elaboració tècnica de les *Etiòpiques* d’Heliodor, segons la qual cada personatge es definia a si mateix per mitjà del seu propi relat, i cadascuna de les informacions que es feien servir i s’anaven revelant com a rellevants en la línia argumental tenien a veure amb alguna forma d’escriptura (cartes, missatges, avisos); en aquest cas, es fa evident alhora que Macrembolites té tant en compte a Heliodor com la lectura d’Aquil·les Taci, si pensem en la insistència en aquest nou element que és el

¹¹ Op. cit. supr., IV, 19,1., “Així doncs, després d’haver interpretat el dibuix, retornem a la cambra, car era l’hora de dormir. I mentre Cratistenes se n’anava al llit, jo em vaig entretenir al jardí: volia veure Hismine i tenia els ulls fixos en la porta. Car quan la ment és ferida de la passió, en si mateixa dona forma a l’amor, i gira els ulls envers la creació, i creu veure al complert allò que ha plasmat: així el foc de l’amor, caigut en l’ànima, modifica i transforma la natura mateixa.”.

¹² Vegeu la opinió de Roderick Beaton (1989: 85).

¹³ Agapitós (1998).

jardí i el seu espai, i alhora en la manera com els personatges poden establir certs lligams entre uns i altres a través de l'escritura: de la mateixa manera que Hisminies, el Clitofont d'Aquil·les Taci "sembla veure" que tot es fa present en llegir les cartes de la seva estimada Lèucipa, els enamorats d'alguna manera es veuen " presents " per mitjà de les lletres (Aq. Tac.V, 18-21.). Heus aquí, per tant, una bona mostra dels camins infinits de la tradició clàssica en el gènere de la novel·la.¹⁴

Hisminies és un personatge, per tant, que en copsar totes les imatges i inscripcions, se sent transformat i compren que la realitat del seu destí és el de cercar Hismine. Així, la seva veu es transforma, en tant que es produeix una evolució en el personatge, que és part, també, de la mateixa prova d'iniciació que Eros li prepara i també de tots els seus somnis.

De fet, els seus somnis no semblen ser res més que reproduccions de tot allò que ell ha visualitzat al jardí durant el dia amb l'ajuda del seu amic Cratistenes, la gran icona d'Eros que se li imposa acompanyada de les seves inscripcions i de tota la resta d'aparat monàrquic de cort al darrera.¹⁵

¹⁴ Deixant a un costat la tradició bizantina, durant l'edat mitjana és en el cicle bretó on d'alguna manera ha estat notat un cert traç de la tradició d'Heliodor. S'ha parlat de la prova del foc a la qual se sotmet Iseut per demostrar la seva innocència, i la seva relació amb el braser ardent sobre el qual han de posar-se a prova els joves per demostrar als etiops la seva puresa, imatge que no obstant també sembla que podem retrobar fins i tot en el final de la novel·la de *Flòrios i Platsiaflora*. En general, val a dir que els estudis de tradició clàssica han aprofundit força en Heliodor, sobretot a partir de la famosa traducció d'Amyot l'any 1547, i potser no tant en Aquil·les Taci.

¹⁵ Cupane (2008: 105): "Il sogno di Isminia è in realtà, conformemente all'insegnamento di Aristotele, conseguenza di quanto il protagonista ha veduto e udito durante il giorno. La realtà diurna è fedelmente rispecchiata nell'esperienza onirica: Eros, come è esplicitamente segnalato, è identico infatti all'immagine dipinta, anzi è l'immagine dipinta stessa (τὸν γεγραμμένον ἔρωτα), la visione dunque non contiene alcun elemento che non sia riconducibile all'esperienza concreta del sognatore. A livello di discorso, però, l'irrompere di Eros sulla scena è costruito da Eustazio, buon conoscitore della poesia antica, come una classica epifania divina, il che è opportunamente sottolineato dalla citazione omerica che lo introduce e contrappunta con raffinatezza le allusioni evangeliche che seguono.

Le due concezioni del sogno, quella poetica e quella naturalistica, ben si addicono per altro ai diversi ruoli recitati dai due personaggi in scena, l'eroe e l'amico. Mentre nell'ottica di Isminia, che incarna il tipo dell'innamorato romanzesco, l'esperienza onirica non può che essere

Eros, com a imatge en el mur, influeix de primer el personatge a través de l'escrit, que l'orientarà fins a la seva mateixa presència. D'aquesta manera, i especialment gràcies als aclariments de l'amic, el camí d'Hismínies cap a Eros i la seva realitat esdevé una evolució en l' enamorament, des de les primeres visions, passant per les experiències oníriques, fins a la contemplació de l'Eros rei que el fa, finalment, el seu esclau.

El final de la seva aventura és, no obstant, feliç, i sembla que l'autor ha volgut que sigui la mateixa veu del protagonista qui conduexi aquest final donant especial relleu al fet que es tracta d'una aventura que l'art, per mitjà de l'escriptura i també la pintura, d'alguna manera, ha anat conduïnt.

D'aquesta manera, tota la ciutat celebra el retrobament i les noces dels enamorats, però entre totes les veus, torna a destacar especialment la del noi: les seves són ara paraules abrandades de felicitat, dirigides envers Zeus i la Mare Terra, unes paraules que posen punt i final al relat amb un desig molt concret:

“(...) Ἡμεῖς δὲ καταχαριτώσομεν τὴν γραφὴν καὶ ὅλην τὴν βίβλον κατακοσμήσομεν καὶ χάρισιν ἐρωτικάῃς καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσα βίβλους κοσμοῦσι καὶ τοὺς λόγους κατακαλλύνουσι κληῖσις δ'ἔσται τῇ βίβλῳ τὸ καθ' Ὑσμίνην δράμα καὶ τὸν Ὑσμινίαν ἐμέ.”¹⁶

Així doncs, amb el missatge feliç que el record de les seves peripècies comunes esdevingui perenne per mitjà de l'escrit, del llibre que portarà aquest títol i que alhora els uneix per a sempre, el protagonista principal conclou el

soprannaturale, la prospettiva dell'esperto e disincantato amico Cratistene fa da controcanto e riporta l'accaduto alle sue reali proporzioni con il sobrio commento: Non ti è successo niente di nuovo: ti sei innamorato. Non sei il solo, ma in compagnia di molti mortali.”.

¹⁶ Cfr. *Hism, i Hism.*, XI, 23, “Nosaltres concedirem de grat l'escrit i tot el llibre i l'adornarem amb les joies de l'amor i amb les altres coses que són ornaments pels llibres i que embelleixen el discurs: el nom del llibre serà, “La peripècia d'Hismine i Hismínies”.

relat de la seva història tot desenvolupant d'alguna manera la bella idea de l'"*scripta manent*", la del missatge que ha de desafiar el pas del temps atès que és escrit i que podrà transmetre'ns així tota la memòria dels fets.

4.2. *Tá γράμματα* al Castell.

L'espai del Castell, en la novel·la bizantina, és també un espai meravellós amb un rol en la ficció essencial. Sobre la seva importància destaca Cupane que fonamentalment el Castell de les novel·les es tracta d'un motiu literari vinculat al del *Château d'Amour* occidental.¹⁷

Probablement la introducció d'aquest motiu vagi en relació al fet que es fa evident tota una transformació de la figura d'Eros en el gènere que marca també contextos espaials (el petit Eros antic que vivia al jardí, ara anirà convertint-se en el gran rei Eros en instal·lar la seva cort al Castell).

Així, en aquest sentit Cupane comenta que "(...) *Ciò che è invece di provenienza chiaramente occidentale è, a mio avviso, l'idea generale, chè cioè Eros risieda con la sua corte in un castello (...)*"³²¹⁸.

Els autors, doncs, tenint presents els esquemes literaris i motius de via occidental, s'han dedicat d'alguna manera a "bizantinitzar" aquests espais, en tant que, especialment, els ambients que recreen tenen la tendència a presentar, al costat també d'altres orientals o "orientalitzants", elements ben propis de la tradició bizantina, com és el cas del judici de bellesa a *Beltandre i Crisança*.³³¹⁹

¹⁷ En aquest sentit, destaca la recerca de Cupane que posa en relació evident la novel·la de Macrembolites amb un poema francès del gènere dels *jugements* de nom "*Il Fablel du Dieu d'Amors*" que conté tots els tòpics del *verger* i del *Château*, op. cit. supr. nota 6, pàg. 274-281.

¹⁸ Cupane (1974: 284, nota 102).

¹⁹ Op. cit. supra, pàg. 284-285: "Il castello d'Amore, ad esempio, è minuziosamente descritto con sfarzo ai dettagli fiabeschi tipicamente orientali. L'anonimo autore, così come aveva fatto prima di lui Eustazio, ha interpretato in chiave bizantina il motivo occidentale dello *Chateau d'Amour*

En aquesta novel·la, de fet, la història del protagonista comença quan, en el camí del seu exili, Beltandre arriba prop de Tars, des d'on un riu meravellós el portarà fins a l'entrada d'un Castell molt especial, el Castell d'Amor (Ἐρωτοκάστρον). Allí, a l'entrada hi veurà, per primer cop, unes lletres esculpides:

*“Τον οὐκ ἐφθασαν τον ποτέ τὰ βέλη τῶν Ἐρώτων,
μυριοχιλιοκατάδαρτον εὐθύς νὰ τον ποιήσουν,
ὅστις το Ερωτόκαστρον ἀπέσω νὰ το ἴδῃ”²⁰*

El missatge sembla una clara advertència, un avís; Carolina Cupane afirma al respecte que aquest també es tracta d'un element occidental: un tret que es pot retrobar als poemes francesos citats és precisament el fet que l'accés al fantàstic palau del déu està reservat només als fidels, només als iniciats.²¹

Beltandre, evidentment, a l'inici de la seva aventura encara no coneix Eros; la lectura, però, de les lletres inscrites provoca en ell tot un seguit de reaccions nervioses molt peculiars i que van en la mateixa línia d'allò que li succeïa al personatge d'Hismínies, reaccions molt ben descrites a continuació:

*“Ἀνέγνωσε τὰ γράμματα, ὥραν πολλὴν ἐστάθην,
σύννους συστρέφων κατὰ νοῦν τί προᾶξαι, τί ποιῆσαι·
---Ἐὰν κινήσω καὶ ἀναβῶ, ποδοχωροβατήσω,
καὶ πῶς τὸ ἐπιφώνημα τὸ ὃ ἔχει ἢ πόρτα,
ὅπου κἂν ὅλως τὸ πτερόν οὐκ εἶδα τῶν Ἐρώτων;*

(...) Tale è infatti- a mio avviso- rivissuto attraverso il filtro di una costumanza tipicamente bizantina, il giudizio delle quaranta fanciulle, in cui, il re Amore, anziché fare personalmente la scelta, delega a Beltandro i suoi poteri”.

²⁰ Cfr. *Beltandre i Crisança*, v. 259-262, “*Aquell a qui no han tocat mai els projectils d'Amor/cent mil voltes, tot de sobte, l'hauran llavors ben colpit, aquell qui des de dins vegi tot el Castell de l'Amor.*”

²¹ Cupane, op. cit. supr., pàg. 285, nota 6.

καὶ πῶς ὀπίσω νὰ στραφῶ καὶ οὐ μὴ ἴδω τὴν φλόγα;
τὸ πυροφλογοπόταμον, τὰ φλογερὸν ἐτοῦτο
γυρεύω καὶ περιπατῶ, ἔχω τώρα δέκα ἡμέρας·
τοῦ ποταμοῦ τὴν κεφαλὴν ἐπεθυμῶ γνωρίσαι
καὶ πῶς μέσον τοῦ ποταμοῦ φλόξ πύρινος συντρέχει.
Λοιπόν, μὰ τὴν ἀλήθειαν, τοῦτο προκρίνω πλέον·
κρεῖττον γὰρ ἵνα γενωμαι τῶν πετεινῶν γε βρῶμα
παρ' ὅτι πάλιν νὰ στραφῶ τοῦ ποταμοῦ ἐξοπίσω.”²²

D'aquesta manera, el protagonista decidirà entrar al Castell, l'accés al qual el pot fer caminant tot al llarg d'un riu flamejant, de marges decorades amb un grifó meravellós i també amb una font extraordinària (v. 283-320). Beltandre es queda realment meravellat contemplant aquell entorn extraordinari, fins arribar a tenir al davant l'Erotokàstron, i accedir a la primera sala, “τὸ τρικλινόκτισμα”, feta de pedra de safir (v. 322-336).

Allí Beltandre tornarà a quedar fascinat amb la decoració dels murs, plens de figures gravades de diversos motius: una dona que Eros arrossega pel coll, un home encadenat amb un Amoret al darrera que l'amenaça, unes altres figures (“τὰ ζώδια”) disparant sagetes. Totes “ἦσαν τὰ πάντα λαξευτὰ ὥσπερ να ἐκινούνταν”, “*esculpides com si es moguéssin*”. Unes més endavant, unes altres més endarrera, formant una imatge amb diferents perspectives.

²² Cfr. Beltandre i Crisànça, v. 263-274 “Va llegir aquelles lletres, romangué molt temps dempeus/ben capficat, regirant la ment sobre el que faria:/-“Si em moc i marxo endavant, si hi trepitjo amb els meus peus,/com pot passar el que està escrit, la sentència a la porta,/quan ni tan sols jo no he vist, de l'Amor, ni tan sols l'ala?/I com haig de tornar enrera sense ni haver vist la flama,/aquell riu ardent de foc, aquell riu tot flamejant,/que cerco i vaig recorrent ara, doncs, ja fa deu dies?/Prou delejo de trobar, doncs, el naixement del riu li com la flama del foc va pel mig del riu corrent./Heus aquí la veritat, doncs, això jo ho prefereixo:/millor esdevenir abans un bon àpat dels ocells/que de bell nou retornar tot el riu fins ben avall.”

La descripció sembla que fa referència a un mur amb dues franges separades, posades en paral·lel: a la de dalt hi hauria els qui han tingut sort en l'amor, i a la de baix els qui han estat dissortats.²³

El Castell, com a espai, és un indret meravellosament decorat, i així mateix ho relata el propi Beltandre en contemplar cada figura:

“Καὶ εἰς το καθένα ἠύρισκες γράμματα γεγραμμένα·
ὁ μὲν “τοῦ δεινός τε ρηγός, ἔγραφε, θυγατέρα”,
ὁ δὲ καὶ πάλιν ἔγραφε, “τοῦ βασιλέως τοῦ δεινός
τίς εὐγενῆς ῥωμογενῆς πάσχει, δι’ αὐτό ἠρνήθη
γῆν τὴν αὐτοῦ καὶ τὰ λαμπρά καὶ τὸ κενόδοξόν του
καὶ ὅπου ἢ Ἐρωτοπλάσις τὸν σύρνει νὰ πηγαίνει,
ὅπου ὁ Ἐρωτας αὐτοῦ ἐδοῦλογράφησέν τον”²⁴.

Cada figura sembla presentada per mitjà de la lletra inscrita que l'emmarca, tot i que Beltandre es fixa principalment en la que inclou un terme que l'afecta, el terme ἢ Ἐρωτόπλασις: aquest mot es refereix a allò que precisament sembla percebre a cada pas el protagonista del relat, la força per la qual és arrossegat dins el castell.

En la novel·la, fonamentalment, hi ha quatre inscripcions importants, dues de les quals podrà llegir a mesura que es va endinsant en el Castell; en el fons d'aquell espai, podrà veure, en un racó, una figura meravellosa de pedra de safir, amb un paó reial posat dalt i inclinat cap a les mans de la figura, dels ulls de la qual raja l'origen del riu que ha dut Beltandre fins a aquell punt, una figura que mira a terra plena de dolor, i que té inscrits aquests mots:

²³ Cupane (1983: 228).

²⁴ Cfr. *Belt. i Cris.*, v. 354-365, “I sobre cada figura s’hi llaurava una inscripció:/l’una hi deia: “de tal rei, aquesta n’és, doncs, la filla”/i l’altra també hi deia: “de tal rei, aquest n’és, doncs/fill noble de naixement romà; pateix, perquè sa terra, glòria i bens foren del tot bandejats,/i va al lloc on l’arrossega aquella imatge d’amor,/i va al lloc on el seu Eros el sotmeté com a esclau.”

“Βέλθανδρος, παῖς ὁ δεύτερος πατρός τοῦ Ροδοφίλου,
τοῦ καὶ κρατάρχου στέμματος πάσης τῆς γῆς Ρωμαίων
πάσχει διὰ πόθου στέμματος μεγάλης Ἀντιοχείας,
ρηγός μεγάλου θύγατηρ Χρυσάντζας λεγομένης
της πανευμόρφου καὶ λαμπρᾶς καὶ πορφυρογεννήτου”²⁵.

Aquestes lletres inscrites són ara molt més explícites i concretes, diuen el nom del protagonista i de la seva enamorada; ens els presenten clarament, dient fins el motiu de la seva peripècia.

La reacció de Beltandre en llegir les lletres gravades és clarament de sorpresa i neguit: es tracta del seu propi nom escrit, i també el de Crisança. Com si d’una presentació es tractés, la figura conté l’escrit, i alhora es mostra trista com ho està també en aquells moments Beltandre. Ell ara es reconeix en la figura, i en aquesta identificació en l’escrit també hi ha la “visió” de la pròpia història.

“Ἀνέγνωσε τὰ γράμματα, ἔπαθε πάθος μέγα,
πάθος ὑπέστη ποταπὸν ποσῶς οὐκ ἀπεικάζω.
Ἰστάθην ὥρα περισσὴν κατασκοπῶν ἐκεῖσε,
ἴστατο τοίνυν ἐννεῶς μέγα θορυβημένος·
καὶ πάλιν ἔβλεπεν ἐκεῖ καὶ θώρει καὶ συντήρα,
συχνάκις τὰ ἀνέγνωθεν τὰ γράμματα ἐκεῖνα·
βλέποντα καὶ τὸ ζώδιον θλιμμένα νὰ ἰστέκη
ἐσυνεθλίβεται καὶ αὐτὸς καὶ συμπονῶν ἐώκει,
καὶ συστενάζων μετ’ αὐτοῦ καὶ συγκιρῶν τοῦ πόθου
καὶ δακρυβρυσόποταμον ἔμιξε δάκρυνά του.

²⁵ Cfr. Belt. i Cris., v.384-388, “Beltandre, el fill segon d’aquell seu pare Rodòfil, /la sobirana corona de la terra dels romans, /pel desig d’altra corona de la gran Antioquia/pateix, per la reial filla, anomenada Crisança, /per la tan bella i formosa que va néixer de la porpra.”

Καὶ διάβην ὥρα περισσὴν ὥστε νὰ τὸν περάσῃ
ὁ θρηνησμός, ὁ πικρασμὸς ὃν εἶχεν ἐκ καρδίας”.²⁶

La reacció de Beltandre és encara de més sorpresa i fascinació en el moment en que, girant la mirada, podrà contemplar en un indret oposat de la sala, una figura ferida per una sageta de foc en el seu cor i també amb un seguit de lletres llaurades; heus aquí la inscripció:

“Ρήγος μεγάλου θύγατηρ μεγάλης Ἀντιοχείας,
Χρυσάντζαν, ἣν ὑπέγραψεν ἡ μοιρογράφος Τύχη
τῆς εὐγενοῦς καὶ τῆς καλῆς, τῆς πορφυρογεννήτου
Βέλθανδρος γῆς ρωμαϊκῆς, παῖς ὁ τοῦ Ροδοφίλου·
ὁ Ἔρωσ τους ἀφώρισεν ἀμφότερα τὰ μέρη”.²⁷

Aquesta és la darrera inscripció que apareix al text, en la qual Crisança i Beltandre són units per sempre per voluntat de la Fortuna. En llegir-les, Beltandre exclamarà que “tant de bò no hagués entrat al Castell d’Amor” i mai hagués contemplat la imatge ben esculpida; d’aquesta manera no hagués mai sabut el seu destí ni tampoc quina dona li havia estat destinada realment.

El paper de la inscripció, per tant, esdevé fonamental en el transcurs del relat, tal i com demostra aquest darrer exemple: d’una banda, la lletra és un *senyal* en el qual el personatge principal s’identifica; la figura i l’art aquí tenen

²⁶ Op. cit. supr., vv. 389-400, “Tan bon punt llegí les lletres, el prengué una ànsia enorme, una angoixa de tal mena que amb prou feines puc descriure. Bona estona va romandre esguardant-les fixament, va romandre palplantat, profundament pensatiu; i de bell nou les mirava, s’hi fixava, observava, i una i una altra vegada tornava a llegir les lletres; veient també la figura com tota trista s’estava, amb ella sofria ell, semblaven patir tots junts, amb ella ell gemegava, i compartien dolor, i en un riu ben amarat es mesclà la seva llàgrima. I va passar molt de temps fins que va poder remetre/el plany i aquella amargor que tenia en el seu cor.” Noteu el subratllat, i el vocabulari referit a la mirada i a la lectura, que Beltandre fa palplantat talment com la figura que està contemplant.

²⁷ Op. cit. supr., vv. 421-425, “És la filla del gran rei de la gran Antioquia, Crisança, a qui Fortuna que escriu destins senyalà, la ben noble i ben bonica que va néixer de la porpra, li a Beltandre, de romana terra, fill del rei Rodòfil. Amor els predestinà, consagrà els membres dels dos.”

un rol significatiu com a part del quadre en el qual Beltandre s'emmiralla en aquest espai meravellós que és el del Castell i els seus interiors. Alhora, la lletra és *indicadora* per al personatge principal i fa una funció d'*orientació*: d'aquesta manera, Beltandre, podrà continuar el seu camí fora del Castell en la direcció correcta per a ell, segons li ha estat destinat i escrit, el d'un camí que havia iniciat per una determinada mancança i una necessitat de recerca de l'Amor.

Així doncs, havent llegit aquestes lletres, Beltandre sabrà que haurà de caminar fins arribar a Antioquia, on es farà vassall del rei i on s'adonarà que Crisança, la princesa, és la mateixa noia que ha pogut veure en el certamen de bellesa que ell mateix ha presidit, a continuació, dins el Castell d'Amor.

La seva història continuarà amb el seguit de conxorxes tramades amb Fedrosaca, la serventa de Crisança, i decidiran fugir d'Antioquia recorrent el camí invers del riu. Durant la ruta, patiran la crescuda del riu, es veuran separats, podran retrobar-se i finalment ser recollits per un vaixell enviat pel pare de Beltandre.

Tal i com la Τύχη ja ens havia anunciat, Beltandre i Crisança romandran junts per sempre, d'una banda pel fet que les múltiples visions han anat aclarint la ruta del noi i li han dit precisament quin era el seu paper en la recerca, tot convertint així el seu camí en una descoberta constant (potser en aquest sentit es pot parlar d'una història "al·legòrica"?), que, tal i com sembla que és condició de gènere en la novel·la dels grecs, és una descoberta d'*identitats* i de *caràcters* per mitjà justament de la insistència continuada en l'escrit; i d'altra, també perquè cada inscripció, cada lletra ha anat revelant i explicant-nos els elements fonamentals de la història: el noi, la noia, qui són, què els passa... tot sembla que estava escrit, inclòs el final (!) i el fet que tots dos mai no es podran separar.²⁸

²⁸ Sobre la qüestió de la "predestinació" dels personatges en les novel·les bizantines, Vincenzo Pecoraro la fa notar com un motiu constant i connatural en les diegesis bizantines d'època paleòloga en tant que, segons la seva tesi, de possible arrel oriental (relats com els de les *Mil i una nits*). Vegeu el seu article, en el qual intenta demostrar la dependència oriental, i de la literatura "persa-musulmana", de textos com el francès de "Floire i Blanchefloire", així com

Com a Beltandre mateix, en la novel·la, tot ens ho ha anat fent veure la lletra inscrita dins el Castell de l'Amor. Un seguit d'imatges i representacions de la paraula que, en darrer terme i d'una bella manera, han fet el paper de la pròpia Τύχη en la diègesi.

El Castell, però, no sempre presenta una disposició tan clara quant als missatges escrits, lletres inscrites o “γραμματα” interiors: el cas de la novel·la de *Libistre i Rodamne*, per exemple, suggereix un espai de Castell amb elements alternatius, que alhora que també fan de senyals orientadores com en el cas de la novel·la anterior, presenten la lletra o el missatge d'una manera diferent, i tot posant especialment l'escriptura en primer pla de l'acció.

És el que succeeix amb la figura/estàtua d'un home que Libistre explica a Clitobont que ha vist en entrar per primer cop en el castell de l'Amor. Libistre, de fet, ha començat relatant al seu amic que havent passat un dia de caçera amb els parents, i havent viscut una autèntica lliçó d'amor arran de la mort d'una parella de tòrtors, la nit següent en somnis l'han atrapat en un prat un seguit de soldats bells i alats, botxins de l'amor (“Ἐρωτοδημίους”), amb ordres de fer-lo entrar en el Castell i sotmetre's als dictats d'Eros: caldrà que en entrar ell s'inclini davant l'Amor, es presenti abaixant el cap i ple d'humilitat, i de braços creuats i tot xiuxiuejant la seva súplica, es presenti davant Eros sobirà. Aquests soldats li indiquen tot seguit que en entrar al Castell trobarà al llindar de la porta una inscripció, o quelcom que concretament anomenen “πινακίδιον” i que és d'ivori, una imatge gravada que caldrà que llegeixi. En entrar, Libistre es trobarà davant d'una figura ben estranya i alhora misteriosa:

també de les diegesis. Al nostre parer, creiem que és encertat en alguns detalls com podria ser el del motiu citat, però potser no en tot el seu plantejament. Vegeu Pecoraro (1982: 316-317). Respecte a la “predestinació” com a motiu d'origen oriental comenta: “i due protagonisti, cioè si sono incontrati e conosciuti –e sono stati praticamente destinati l'uno all'altra- in una specie di visioni o di sogno, prima di conoscersi e incontrarsi nella realtà: una sorta di “predestinazione” quindi dei due amanti, prima dell'incontro reale, che li porta appunto a cercarsi l'un l'altro e a superare le innumerevoli difficoltà che di solito si frappongono al loro effettivo congiungimento nella realtà. Nei nostri poemi, questa “predestinazione” avviene di solito, come è noto, nella cornice del Palazzo o Castello d'Amore; (...)”

“Καὶ εἰς μὲν τὰς πόρτας τῆς αὐλῆς ἐφάνη μου ὅτι ὀκάτις
ἄνθρωπος ἦτον σοβαρός, γυμνός, ἐξεσπαθισμένος,
ἄγριος πολλὰ τὸ πρόσωπον, δεινός ἀπὸ τὸ σχῆμα·
εἶχεν χαρτὶν εἰς τὸ χεῖριν του τὸ ἕναν ἀπλωμένον,
ἔγεμεν ὅλον γράμματα, καὶ ἄκω τί ἐλαλοῦσαν;”²⁹

En efecte, es tracta d'un home que, gairebé a la manera d'un avís, a l'entrada del Castell meravellós, a la seva mà duu i mostra un missatge per llegir:

“Πᾶς ἄνθρωπος ἀδούλωτος εἰς Ἐρωτοκρατίαν,
πᾶς ποθοακατάκριτος νὰ μὴ ἐγνωρίζῃ ἀγάπην,
ἄς ἔν'παρέξω ἐκ τῆς αὐλῆς τῆς Ἐρωτοκρατίας·
ἂν δὲ καὶ θέλῃ νὰ ἐμπῆ νὰ ἰδῇ καὶ τὴν αὐλὴν του
ἄς ὑπογράψῃ δοῦλος του καὶ ἄς γίνεταί ἐδικός του,
καὶ τότε νὰ ἰδῇ χάριτας ἄς ἔχει ὁ ποθοκράτωρ·
ἂν δὲ μουρτεύσῃ νὰ ἐμβῆ, μὴ ὑπογράψῃ δοῦλος,
ἄς ἐγνωρίσῃ δῆμιός του γίνεταί τὸ σπαθὶν μου,
καὶ ἐγὼ πικρός του τύραννος, μετὰ ἀδιακρισίας
νὰ κόψω τὸ κεφάλιν του, νὰ λείψῃ ἀπὸ τὸν κόσμον”.

Καὶ παρακάτω ἔγραφεν ἐκ τὴν γραφὴν ἐκείνην:

“Αὐλῆς πορτάρῃς εὐμορφος καὶ πόρτα τῆς Ἀγάπης”³⁰

²⁹ Cfr. *Libistre i Rodamne*, v. 286-290. “I a les portes de la cort em va semblar que hi havia/un home d'aire greu, nu, amb una espasa a la mà/ ferotge de rostre, de terrible figura./ Tenia a la seva mà un pergami/ tot ple de lletres, i vet aquí què hi deien:”

³⁰ Op. cit. supr., v. 291-303. “Que tot home rebel a l'imperi de l'Amor/ que tot home que el desig no ha atorgat conèixer la passió/que romanguí fora de la cort de l'amor./ Però si ell desitja entrar i veure la cort/ que es faci doncs vassall d'amor i que es proposi de servir-hi/ i aleshores veurà les belleses que posseeix el sobirà del desig./ Si no consenteix a entrar, si no se sotmet com el seu vassall/ que sàpiga que la meua espasa serà el seu botxí/ i que jo, tirà implacable, sense pietat/ li escarparé el cap per tal que desaparegui

Vet aquí un missatge que comença amb un advertiment d'exclusió a tot aquell que desdenyi el poder de l'Amor, d'entrada, però atorgant la possibilitat al mateix temps de fer esclau del sobirà a aquell que amb coratge i per pròpia voluntat s'endinsi dins la cort, tenint present no obstant l'amenaça de l'espasa del guardià, aquest home ferotge amb el cos nu que ensenya als vianants el missatge escrit de la porta. L'escrit juga amb alguns termes oposats, amb algunes repeticions, pròpies del llenguatge imperatiu de mandats i ordres, i resulta de tal manera xocant i sorprenent que Libistre sembla reaccionar de seguida:

“Καὶ ὅπου τὰς πόρτας ἔβλεπε, λέγει με: **“Ανάγνωσε τὰ”**.
Ἀνέγνωσα τὰ γράμματα καὶ σφόδρα ἐθλιβόμην,
λέγω: **“Ἀπεδὰ δουλώνομαι εἰς τοῦ Ἔρωτος τὸ τόξον”**
Καὶ τότε ἀπέσω εἰς τὴν αὐλὴν ἐσένημεν ἀντάμα,
ἐγὼ καὶ ὁ δῆμιος ἔρως μου καὶ οἱ ποινηλατισταὶ μου.”³⁴³¹

En aquest desenvolupament i en aquest escenari, doncs, veiem com l'escriptura és posada en primer pla, la seva representació significa coses i es relaciona tant amb el tipus d'espai/ espais que la contenen com amb les accions del personatge principal. La materialitat de l'escriptura va prenent un rol destacable i importantíssim des del punt de vista de la narració. L'escriptura és aquí quelcom exposat per una figura misteriosa, que forma part del decorat interior del Castell, i com a part de la ficció i ficció mateixa, fet que suggereix perspectives de lectura més àmplies.

d'aquest món.” I sota d'aquella inscripció es podia llegir: “Aquí hi ha el porter formós de la Cort, guardià de la porta de l'Amor”.

³¹ Op. cit., supr., v. 286-307, “I el qui estava a la guàrdia em va dir “llegeix això”; i vaig llegir el missatge escrit i de sobte el cor ben trist, dic: “jo em sotmeto a partir d'aquest moment a l'arc de l'Amor” I aleshores vam entrar junts dins la cort, jo, el botxí de l'amor i els meus altres torturadors”.

No ens sembla del tot descabellat posar en comparació aquest tipus d'escenes amb les formes de representació teatrals, atesa la importància donada a la disposició i materialitat "significativa" de certs objectes detall en escena, com és el cas d'aquesta estàtua amb el pergamí a la mà.

D'altra banda, precisament s'escau que ja trobem exemples d'aquest tipus de presentació de l'escriptura i la seva materialitat en precedents hel·lenístics; d'alguna manera, per tant, no sembla que fos quelcom de nou o estrany als autors bizantins de les novel·les.

En aquest sentit, i a propòsit dels suports de l'escriptura exposats i amb un cert rol, o més aviat, sobre la mateixa materialitat de l'escriptura posada en escena en la novel·la, hi ha una imatge o escena antiga que voldríem destacar: es tracta del llibre (βιβλίον) que Clitofont fa l'efecte que està llegint durant una nit d'insomni, al llibre I de l'obra d'Aquil·les Taci, *Lèucipa i Clitofont*.

El personatge, endormiscat a l'alba, una albada que li ha provocat tota mena de somnieigs, ha estat de nou despertat per un servent; a la casa hi ha Lèucipa, i a ell no se li acut una altra manera millor de despistar que dissimular que es troba llegint un llibre, per sobre del qual no pot estar-se d'anar llençant mirades a la noia. En part, amb aquest detall del llibre i la seva materialitat, l'exemple deixa clars aspectes sociològics més coneguts (que l'època hel·lenística és una època essencialment *llibresca*), d'una banda, però alhora torna a fer palesa la idea fonamentalment literària que hi ha una relació específica del personatge principal amb l'escriptura.

A partir d'exemples com aquest, i els vistos, ens sembla que es pot suggerir que en la novel·la grega la lletra suposa sempre *una altra cosa*, implicant la pròpia "actuació" del personatge, que esdevé, per a nosaltres lectors, la mateixa línia argumental.

En el cas de Clitofont, el llibre l'ajuda a actuar davant de la seva estimada, a disimular l'amor i a avançar en la situació comunicativa: ens trobem davant mateix d'una "dramatúrgia", és a dir, d'una forma "funcional"

com en el teatre, en el qual els objectes dalt de l'escenari també compten, són sempre disposats amb una funció determinada i impliquen una relació recíproca concreta entre l'actor protagonista i allò que fa. Està clar que a Clitofont no li interessa de cap de les maneres allò que està llegint, ell mateix confirma la seva tàctica, i en el moment que ho fa, es desvetlla precisament el mecanisme dramàtic, la *mise en scène* de la materialitat de l'escriptura, és a dir, amb un rol actiu en l'exposició i desenvolupament dels fets.³²

Els objectes materials, en el teatre, fan per definició una funció en l'espai en el qual es troben. En la novel·la grega, sembla versemblant el fet que és precisament el material escrit allò que va marcant algunes diferències entre els espais, i que tots dos elements, escrit i espai, van quedant connectats recíprocament; així doncs, podem dir que en la novel·la, com en el teatre, els espais on hi ha l'escrit i, per tant, els espais de lectura de lletres, són importants: podem posar els exemples que ja hem analitzat del Castell tant a Beltandre com a Libistre, però val a dir que en la novel·la hel·lenística anterior també es poden resseguir escenes en les quals els personatges també es relacionen per mitjà de la lectura en espais públics, com enmig d'un banquet, i també privats.³³

Fonamentalment, doncs, la materialitat del missatge escrit fa que sigui possible el seu transport, i en conseqüència, fa que els personatges s'hi puguin anar relacionant de moltes maneres diferents, i que puguin anar movent-se també d'un lloc a l'altre: tot i així, no podem oblidar que la novel·la grega en general i també la bizantina, passa "a fora", l'espai exterior predomina, i l'escrit

³² Aquesta imatge pot fins i tot posar-se en connexió amb el conegut passatge del *Hamlet* de Shakespeare: es tracta del famós encontre, ben bé casual, entre Ofèlia i Hamlet, que provoca el llarg i conegut monòleg del "ésser i no ésser" del protagonista, a l'inici de l'acte tercer, mentre que cadascun porta un llibre a la mà: en aquesta trobada, almenys en algunes versions de la posada en escena, a Ofèlia li han donat, efectivament, un llibre per tal que fingeixi, mentre que apareix Hamlet, que es troba immers en la lectura. I la figura de Hamlet és difícil imaginar-la sense res a les mans (en aquest cas, una calavera).

³³ Caritó d'Afr., *Quéreas i Cal·líroo*, IV, 5.8.: Podem resseguir un exemple en la novel·la de Caritó, en el qual fan arribar una nota d'avís a Dionís en l'endemig d'un banquet, personatge que llegeix d'immediat la nota així com també unes cartes, que llegirà, no obstant, en privat.

és un element que el/s personatge/s surt fonamentalment a buscar perquè li és necessari per tal de fer avançar algunes de les situacions en les quals es troba immers, de manera que és un element amb el qual s'anirà relacionant només progressivament, que anirà trobant tot al llarg de la seva peripècia.

És especialment interessant el joc entre el dins i el fora en els exemples que hem vist a *Libistre* i a *Beltandre*: la lletra és un element que el personatge troba continguda, per dir-ho així, dins d'espais concrets, però no obstant aquests són espais només versemblantment exteriors, amb un punt de meravella específic que els acaba convertint en indrets *gairebé imaginaris* i/o d'alguna manera *idealitzats*, ben bé propis de la creació del pensament (voû πλάσμα).

L'estètica de l'espai, a Bizanci, proposa una lectura d'aquests detalls, tant ben reflectits en el motiu del missatge escrit o inscrit, que amplia els horitzons del visual partint de la pròpia perspectiva (o camp visual) del personatge principal, aquell que voluntàriament s'endinsa, sota el domini verbal d'Eros sobirà, en les seves estances.

4.3. El missatge

Així doncs, la transmissió de missatges inscrits en espais oberts, i/o d'alguna manera públics, com és el cas del Castell i del jardí, imposa uns suports per a l'escriptura concrets; és a dir, si ja és important per a la situació narrativa l'entorn, que en ser descrit, amplia la xarxa "ambiental" de la ficció, de la mateixa manera, el format i el suport dels missatges, en tant que es tracta d'una representació de l'escriptura, és important i rellevant també per configurar l'escena de presentació de les informacions transmises i crear una ubicació espai/temporal unívoca en la trama.

De la mateixa manera, si bé en general la idea del missatge es relaciona amb la del missatge escrit, la varietat i els estils comunicatius associats a certs

suports d'escritura pot ser molt àmplia, i així també es demostra en les diegesis: les inscripcions (τὰ γράμματα) venen escrites en la pedra, però també hi ha altres inscripcions escrites en altres suports, com el cas d'una sageta.

L'escena de *Libistre i Rodamne* que proposa un missatge escrit en una sageta és l'escena mateixa que veiem en el capítol anterior a propòsit de les cançons que Libistre dedica a Rodamne: recordem que havent arribat a l'Argurocastro, i un cop admirades les meravelles de l'entorn, l'auca dels mesos i les virtuts, s'inicia aleshores un diàleg epistolar gràcies a un primer missatge que Libistre envia en una sageta, i a partir del qual, serventes i eunucs continuaran fent-li arribar cartes a la princesa que roman a la seva cambra.

El missatge escrit a la sageta és una estratègia que li és proposada a Libistre per un dels seus cent soldats, atès que es troba desolat i desconcertat, sense saber molt bé què fer per tal de poder-se comunicar amb la princesa. Així doncs, Libistre decideix seguir els consells del seu aliat (“γράφει εἰς σαγίτταν γράμματα”, v. 1274) i l'estratagema de fer veure que està apuntant amb la fletxa a un ocell de la cambra de la noia per tal de dissimular davant les mirades de les serventes.

D'aquesta manera, podrà disparar dissimuladament i fer entrar el missatge enviat en la sageta a la cambra, amb l'ajuda del seu aliat, introduït d'incògnit al castell des d'on pot fer-li les senyals corresponents. Vet aquí el missatge que Libistre escriu:

“Ἄν εὐστοχῆς εἰς τὸ πουλὶν ὡς εἰς ἐμέ, **σαγίττα**,
νὰ ἔναι πολλὰ παράξενα **τὰ χέρια τοῦ τοξότου**.
ἂν δὲ εἰς ἀνθρώπου μοναχοῦ καρδίαν ἐπιτυχαίνης,
κὰν ὡς ἐμένα τόξευσε **κόρην** ἀπὸ τὸ κάστρον,
κόρην τὴν κάλλιαν ἀπ’ αὐτοῦς καὶ ὡς ἔπασχα ἄς πασχίσῃ”³⁴

³⁴ Cfr. *Libistre i Rodamne*, vv. 1298-1303, “Si toco aquest ocell com jo he estat tocat, Oh! Sageta, /és que és ben remarcable la mà de l'arquer. /Però si no és més que un cor humà el qui ets capaç d'atènyer/que com

Amb un interessant vocatiu a la sageta, Libistre escriu un missatge que és un desig d'arribar a la noia i de fer-li sentir tot el que ell sent en aquells moments. Aquesta comunicació, que seria una breu nota, té la marca del suport de l'escriptura, la sageta mateixa que esdevé l'autoreferència que provoca una certa transformació del missatge o, si més no, una nova valoració de tot el seu contingut des del punt de vista del seu autor, el qual posa èmfasi en el moment de l'escriptura precisament a través de la bella metàfora de l'arquer. El fet de dirigir-se directament a la sageta en segona persona provoca un efecte contundent, estètic i poètic, que acaba de tancar-se amb la imatge de la noia, l'objectiu de la fletxa i de tots els pensaments de Libistre.

El rol narratiu, per tant, d'aquest missatge, esdevé l'autoreferència a l'escriptura a través del suport que conté i fa arribar la comunicació al seu destinatari i, que alhora, fa detenir l'acció d'activitat del personatge principal, que atura tot allò que està fent per a posar-se a escriure'l. Els sentiments així són abocats en una combinació d'urgència i també de patiment, alhora que d'una certa fragilitat i incertesa davant el tir, atès que l'enviament en la sageta és molt delicat i Libistre el pot fallar.

Aquest detall escènic i el protagonisme del missatge escrit que s'envia en suports diferents en una recerca desesperada de possibles mitjans de comunicació, creiem que és un motiu que bé pot trobar el seu model en enviaments semblants i en els missatges escrits que es poden resseguir a les *Etiòpiques* d'Heliodor d'Emesa, com el que oculta la bena de la protagonista Cariclea i que esdevé l'escrit que revela el seus orígens (II, 3, 1, i X), o d'altres missatges que no arriben enviats en una fona.

al meu toqui aquell de la donzella del castell/ la noia més bella, i que sofreixi com jo he sofert". Noti's el subratllat dels mots: tant la sageta com la mà de l'arquer en aquest missatge esdevenen els conceptes "materialitzats" darrera els quals s'hi troba l'escrit del missatge i l'acció mateixa de la seva escriptura amb el corresponent enviament.

D'altra banda, un dels missatges potser més misteriosos entre les diègesis bizantines, i amb més paper narratiu, és precisament el missatge de la famosa poma que enverina Cal·límac a *Cal·límac i Crisórroe*. Es tracta d'una inscripció inscrita en la poma mateixa, un missatge que insinua una fórmula màgica o encanteri i que revela en part el destí mateix del protagonista, a la manera d'un oracle: així, una poma màgica, que és un motiu per si mateix del conte o la faula, fa referència a l'estat del protagonista, tot avisant amb una inscripció:

“Ἄν ἄνθρωπος εἰς κόρφον του τὸ μῆλον τοῦτο βάλῃ,
νεκρὸς ἅς κείται παρευθύς, ἄπνους εὐθύς ἅς ἔνι·
ἄν δὲ τις εἰς τὴν μύτην του τοῦ νεκρωμένου πάλιν
θήσῃ τὸ μῆλον τὸ χρυσοῦν, ζήτω καὶ μὲ τοὺς ζῶντας
ἰχνεύειν καὶ περπατεῖν καὶ κόσμον περιτρέχειν”³⁵

Cal·límac caurà de cop mort quan li serà llençada aquesta poma fatal enverinada per l'encanteri de la bruixa. Els seus germans, en retrobar el seu cadàver i posar-se a cercar la ferida mortal, hi retrobaran la poma, però, amb un missatge inscrit (γράφματα) lleugerament canviant, com una nota de rescat que diu i avisa:

“Ἐὶ δὲ τις ἀναίσθητος νεκρὸς μυρῖσεται τὸ μήλον,
αἴσθησιν λάβῃ παρευθύς, ἐξαναζήσει πάλιν”³⁶

Havent-la llegida, de seguida, els germans podran reanimar el noi, que tornarà a la vida, i d'alguna manera, l'encanteri s'haurà resolt per desaparèixer.

³⁵ Cfr. *Cal. i Cris.*, vv. 1210-1214, “Si algún viu llença al seu pit aquesta poma/ caurà tot de cop mort, de sobte sense ànim; /però si algú al nas del mort acostal aquesta poma daurada, viurà, i amb els vius/s'alçarà, caminarà i recorrerà el món”.

³⁶ Op. cit. supr., vv.1407-1408, “Si un mort, privat de sentits, olora la poma/ de cop recuperarà el coneixement, reviurà de nou”.

En aquest cas, el suport del missatge no sembla optatiu, la poma representa una acció màgica de la bruixa que uneix moviments i voluntats reals amb les propietats d'un objecte concret de la naturalesa, d'alguna manera escollit per fer anar l'acció cap a una determinada direcció malèvola; l'enviament i l'acció final d'aquest missatge, serà finalment frustrat gràcies a l'actuació dels germans de Cal·límac, i la representació màgica de les paraules, haurà esdevingut la fórmula de salvació i el destí per a l'heroi³⁷.

4.4. El missatge d'amor com a carta. *Ἡ γραφή*.

Les inscripcions i les cartes representen, doncs, *una altra* forma del *Logos* en les narracions; són expressió de l'escriptura (com a forma i com a acte) i de la paraula escrita. La paraula escrita, no obstant, en les novel·les, hem observat que es transforma i varia, que esdevé distinta en connectar amb l'espai i en tractar-se d'una escriptura de tipus "públic", com dèiem, d'una banda, en els espais del castell i jardí, espais meravellosos i també onírics en els quals les inscripcions i els missatges van fent referència i són la referència mateixa a l'aventura i a l'estat del protagonistes, o bé, d'altra banda, en tractar-se d'una escriptura de tipus "privat", és a dir, en la qual la lletra que es troba escrita ha passat pel procés obligat de l'acció d'escriure (probablement en un espai en soledat, allunyat d'altres elements distorsionadors de l'acte d'escriptura) i tot fent correspondre els sentiments i pensaments més íntims dels personatges amb una expressió formal i un llenguatge concret lligat alhora a l'àmbit de comprensió privat.

Heus aquí el cas de les cartes. Una carta, de fet, és un text d'extensió variable, escrit de manera manuscrita o impresa, generalment, en el suport del

³⁷ En aquesta novel·la, sembla una constant el fet que el destí es presenta als protagonistes com a escrit; fins i tot, és titllat i apareix com a figura-motiu sovint en el relat el "destí escrit", "μοιρογραφημα", v. 708, 718, 735.

paper (o el paper) i que viatja físicament. Allò que hom anomena carta no es completa si no té un embolcall o suport que li permet de fer aquest viatge a un destinatari concret. El missatge que conté escrit respon també a un seguit de paràmetres i pautes formals de presentació de l'escriptura, amb una introducció dirigida a un destinatari i un acabament o comiat formal o signat.

Per exemple, en cartes com la que llegim a *Rodante i Dosiclés* (IV, 420-504), podem observar amb detall algunes d'aquest tipus de formalitats epistolars, com la salutació inicial entre reis, de Mistil a Briaxes (“χαίρειν Βρυάξη τῶ μεγίστῳ Μίστυλος”, “*el gran Mistil saluda Briaxes*”) o bé el comiat final vigilant després d’haver demanat un pacte de treva (“Ἐρρωσο, τοὺς σοὺς μὴ παρατρέχων ὅρους”, “*Estigues bé, i no depassis els teus límits*”).

Les cartes, fonamentalment, són, doncs, també missatges, però amb uns requeriments formal específics; quant als continguts, el seu ús en les trames argumentals dels personatges en la novel·la fa vehicular, principalment, els continguts personals, sovint lligats a tots els seus sentiments.

En aquest sentit, cal tenir en compte també que la presència i sobretot l’intercanvi de cartes (ἡ γραφή) en les novel·les genera, a nivell narratiu, tota una xarxa de relacions comunicatives entre els personatges, així com una tercera veu narrativa epistolar en aquest procés comunicatiu; una veu originada pel subjecte de la carta que requereix una aproximació obligadament literària, en tant que l’escriptura és posada en primer pla en l’expressió més profunda del sentiment amorós. De la mateixa manera que en l’anàlisi de les inscripcions (τὰ γράμματα) esdevé important observar en cada situació narrativa el format i el suport de la transmissió dels missatges, en l’anàlisi de les cartes cal tenir en compte la globalitat del context de “l’enviament”, per dir-ho així, i també el fet que aquesta tercera veu també arriba al públic oient/lector versemblant del relat.

Les cartes poden ser, doncs, un exemple d’elaboració literària dels autors bizantins, deixant de banda particularitats lingüístiques, si les anem entenent a

la llum dels seus models i dels recursos utilitzats (retòrics i literaris) quant a les veus comunicatives³⁸, recursos d'ampla tradició clàssica dins el context de creació bizantina, amb més o menys influència occidental.

Sabem, d'altra banda, que la tradició hel·lenística conreà les diverses formes epistolars: el principal model que creiem possible per a les novel·les bizantines i les seves cartes, són el de les *Cartes d'Alcifró*.

³⁸ Un dels estudis que han proposat un acostament a la novel·la des del punt de vista d'un cert sincretisme precisament literari ha estat l'estudi de Létoublon *Les lieux communs du roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, 1993. La tesi de Létoublon parteix de la idea que des dels inicis, el gènere de la novel·la reposa sobre la repetició de llocs comuns (*tópoi*), el més important dels quals és "l'amor", que condueix la intriga de les novel·les i que és herència de la tradició poètica lírica i elegíaca. I en aquest sentit, considera la *carta d'amor* com a una forma d'expressió entre aquests llocs comuns eminentment **retòrica**. Les cartes, segons explica, són a més un signe de la modernització del gènere de la novel·la respecte de l'èpica, i són per elles mateixes una "imitació" de la realitat sociològica.

Encara que mirar de fer sociologia per mitjà d'aquests testimonis no es faci difícil (entre d'altres coses, els grecs no varen arribar mai a tenir telèfon, ni mòbil, ni Internet (!)), més que un ancoratge en la realitat sociològica, les cartes poden esdevenir i són un tema "novel·lesc" per sí mateixes, i així mateix ho demostra el testimoni del desenvolupament específic del gènere al segle XVIII de la "novel·la epistolar" (podem citar la novel·lística de l'abat Prévost d'Exiles (1697-1763) i la seva *Histoire d'une grecque moderne*).

Tanmateix, en la novel·la grega l'explotació novel·lesca del tema de la carta sembla ser encara incipient, i més aviat el *topos* comú veritable podria ser precisament el de la *carta interceptada* (abans o després de la seva lectura pel destinatari).

Aquest és un *topos* que fonamentalment el veiem desenvolupat en la novel·la hel·lenística antiga, més que no pas en la bizantina. Així, podem recordar exemples, com el de la novel·la de Caritó, en la qual els dos protagonistes principals poden acabar d'exposar les seves decisions per mitjà dels seus escrits, lletres però que enviaven als personatges que havien obstaculitzat la seva reunió; Calíroe deixa constància dels seus pensaments en els escrits que ella mateixa, amb la seva pròpia mà, produeix, però els fets i les circumstàncies la obliguen a fer-ho d'amagat del seu estimat: així, aclarirà els seus sentiments per mitjà d'una carta que ha d'arribar a l'interessat (Dionís) per vies ocultes.

En el cas de l'episodi amorós de Manto en la novel·la de Xenofont d'Efès, la carta en un primer moment vol ser efectiva, és escrita com una súplica directament a Habrócomes, però la resposta del noi suposa l'escriptura d'una autèntica venjança forjada en secret per part de la patrona, que escriu també d'amagat al seu pare per tal d'expressar tots els seus sentiments de desdeny i d'explicar que ha venut Àntia, l'enamorada d'Habrócomes, com a esclava perquè ja no podia suportar més el seu èxit entre els homes. I en Aquil·les Taci, les cartes són efectivament comunicacions privades entre els enamorats, però no obstant, aquests escrits es desvien de la línia comunicativa prioritària, són interceptats i arriben a mans de Melita, l'enamorada rival, el personatge "obstacle" en la relació amorosa. En aquest cas, les cartes emboliquen encara més la situació dels protagonistes, que cerquen de comunicar-se i escriuen amb la intenció d'allunyar el perill, però en contrapartida, la seva paraula es gira contra ells mateixos.

Tanmateix, és ben sabut que els autors bizantins varen desenvolupar independentment també el gènere epistolar àmpliament, com a gènere en prosa; així ho han destacat, per exemple, investigadors com C. Mango o M. Mullet:

“In few societies have letters risen above the status of a minor art form; letters were the supremely Byzantine prose genre and in many ways one of the Byzantines’ greatest literary achievements.(...) „For him (a byzantine intellectual) the letter was something supremely precious, rare and longed for (...)”³⁹

Aquesta valoració de la carta, és probable que els arribés, com dèiem, dels models antics precedents, com el d’Alcifró. Tanmateix, els bizantins sembla que tractaren amb estils distints les formes d’expressió i el llenguatge; com a gènere, sembla que més aviat varen fer servir la carta com a mitjà o canal per a l’expressió i comunicació de les relacions humanes, fet que no és del tot estrany en una societat de cort, on l’escriptura era valorada com a tal.

„The idea of separation stems naturally from the connexion of letters with friendship. Letters are the means of maintaining presence in absence, of carrying on a conversation at a distance, of conjuring up an illusion of presence. Letters in general in medieval world manage to convey an overwhelming impression of isolation”⁴⁰

Tot i així, altres investigadors de les cartes com a gènere bizantí han destacat i subratllat les mancances en el pla comunicatiu d’un gènere que en la

³⁹ Mullett (1981: 75-93): *“En algunes societats les cartes han assolit l’estatus d’una forma d’art menor; les cartes foren el gènere suprem en prosa bizantina i, en molts aspectes, un dels més grans triomfs literaris bizantins(…)”*; *“Per a ell (un intel·lectual bizantí), la carta era quelcom extremadament preciós, especial i ansiejat (...)”*.

⁴⁰ Op. cit. supr., pàg. 79. *“La idea de la separació emana naturalment de la connexió de les cartes amb l’amistat. Les cartes representen el significat mateix del fet de mantenir la presència en l’absència, de continuar una conversa en la distància, d’evocar una il·lusió de presència. Les cartes en general en el món medieval aconseguen transmetre una abrumadora impressió d’aïllament.”*

seva realitat es delectava en l'exposició retòrica més que no pas en la transmissió de missatges.⁴¹

També en la novel·la eròtica d'Aquil·les Taci és rastrejable la tradició de la inclusió de cartes, especialment les de tipus amorós, i de la mateixa manera és molt destacable i considerem com un model molt important l'obra d'Heliodor: la carta de la reina Persina de les *Etiòpiques* d'Heliodor és tot un exemple i model d'us dins la ficció de la novel·la per als bizantins.

De fet, com a les *Etiòpiques*, a *Drosil·la i Cariclés* es produeix el suïcidi de la reina després d'intuir-se gràcies a una carta de comiat que ella mateixa envia a Cariclés (i en la qual fa el conegut prec al deliciós cant de les orenetes).

Literàriament, però, els models o referents són readaptats, les modes i els gustos canvien amb el temps, i també es veuen reflectits en el gènere epistolar com a tal:

*"The pastoral element, so strong in Alciphron and Aelian, disappeared after the sixth and seventh centuries apart from the topos of the locus amoenus or the occasional ekphrasis. Some characteristics may be more lasting; the ideas of friendship and ta philika koina which one meets in ancient writers may have influenced the passion for philia and human relationships which one meets in all byzantine letters. On a more trivial level, the tastes of the Second Sophistic made easier the Byzantine fashion for set piece voyage descriptions."*⁴²

⁴¹ Vegeu la opinió de Romilly J.H. Jenkins (1963: 45-46): "to us, a letter is a message accompanied by an expression of personal regard; a Byzantine letter is an impersonal rethorical flourish, which either contains no message at all, or, if it does, the message is couched in so obscure and allusive a fashion as to be nearly unintelligible. In most cases, the message itself was comunicated orally by the bearer, or *homistés*, and the written text was one of a thousand variations on the theme: "You are absent, but no distance can sunder those wo are united in spirit".

⁴² Op. cit. supr., pàg. 84. "L'element pastoral, tant important en Alcifró i Elià, desaparegué després dels segles sisè i setè, independentment del topos del locus amoenus o de l'ekphrasis ocasional. Algunes característiques podrien ser una mica més tardanes; les idees d'amistat i de ta filikà koinà que hom troba en autors antics podrien haver influït la passió per la filia i les relacions humanes que hom troba en totes les cartes bizantines. En un nivell més trivial, els gustos de la Segona Sofística varen fer més fàcil la moda bizantina per les col·leccions de descripcions de viatges."

Val la pena recordar que, formalment, la carta en època hel·lenística funciona perfectament com a producte literari: Alcifró és ja un exemple excel·lent de l'ús de l'epístola com a mitjà tècnic d'expressió literaria, mètode que sembla interessar als escriptors erudits de l'època i l'aparició del qual sembla ben bé un element de rigor en les novel·les del primer període, les hel·lenístiques.⁴³

Tanmateix, i quant a la funció pròpia de les cartes, val a dir que tant en la novel·la grega antiga com en la bizantina no ens sembla que les cartes que hi van apareixent i que els autors inclouen evoquin especialment un passat recreat a la manera d'Alcifró; les cartes, amb el to propi intimista que les caracteritza, impliquen, evidentment, un cert grau d'acostament del lector (o oient) envers els personatges de la trama de la novel·la, personatges que veiem que s'expliquen a ells mateixos els seus sentiments, les seves emocions. Les cartes posen evidentment en relleu el *subjecte*.

Però en el cas global de la novel·la grega, en lloc d'evocar un passat concret o de recrear ambients com fa Alcifró, fan referència immediata al context argumental, al què els està passant contínuament als personatges: en aquest cas, ens podem ubicar en el seu moment *present* i entendre millor així cadascuna de les seves problemàtiques. Problemàtiques, és clar, que són presentades així de manera ben ingènua, a l'estil tan propi de la novel·la dels grecs, i que impliquen sense dubte, en revelar-se com a relats del que està passant, en l'ara de la novel·la, un alt grau de ficció.

Dins de l'espai argumental, doncs, trobem petites notes, missatges, missives que fan moure els emissors i receptors entre allò públic i privat del seu present, un present que pot veure's també amenaçat per la manipulació

⁴³ "In one of the manifold varieties of form in which that Proteus of literature, the novel, has presented itself the manner and method employed by Alciphron have been revived and expanded.", segons l'article de Mac Gregor, M., (1937: 234).

d'aquestes comunicacions, per mitjà de les quals es fa més possible el desenvolupament de sub-ficcions, per dir-ho així; i d'aquí el regust d'un cert suspens que prové, probablement, de la mateixa qualitat essencialment "compositiva" ("*to plasma*", de nou) del gènere novel·lesc grec.

Fixant-nos, per tant, en allò que van expressant les cartes, observem també que la major part dels continguts fan referència al tema essencial de les novel·les, *l'amor*. Aquestes són peces, doncs, que en les històries entre els enamorats molt sovint ajuden a mantenir una certa i peculiar tensió, podriem dir-ne, una *tensió eròtica*: a cada relat sempre hi ha un suspens mantingut a propòsit de la relació amorosa (i és que mai no s'acaben d'"enredar"!), un suspens molt semblant a la tensió eròtica moderna que proposen avui en dia algunes pel·lícules o sèries televisives (del tipus "Friends"), i que per mitjà de les cartes es va configurant com a element narratiu també.

En les novel·les comenes és del tot destacable el gran suspens i la tensió eròtica que per exemple, a *Hismíne i Hismínies*, generen les dues cartes que hi trobem al llarg de la història: la primera, és una carta que Hismínies rep durant un banquet a casa de Sòstrat, pare de Ròdope, on hi ha arribat després d'haver patit el naufragi i la separació de la seva estimada. Hismínies llegeix sorprès la carta, però no l'acaba de creure perquè conta que l'estimada ha estat salvada per un dofí de la tempesta. I és que en aquells moments Hismine és esclava a la casa de Sòstrat, però Hismínies no ho sap i segueix creient-la morta en el naufragi.

En tornar a fer banquet, tot i que sense saber-ho, tornaran a seure plegats en un àpat en el qual Ròdope ha encarregat a Hismine esclava que faci un petó al noi de part seva, ja que el vol com amant. El petó fictici, no obstant, va més enllà d'un simple encàrrec, i els dos nois acabaran per reconèixer-se l'un a l'altre. No obstant, continuaran amb el joc com a un engany per a Ròdope. Heus aquí la segona carta: Hismine fa arribar a Hismínies una carta de part de Ròdope en la qual la senyora li declara tot el seu amor i expressa la seva

voluntat de donar la llibertat al noi i a l'esclava Hismine, a canvi d'acceptar les noces amb ella. Un cop acabada la lectura, i seguint amb l'engany, Hismínie ordena a Hismine que digui i faci tot allò que plagui a Ròdope, per tal que així segueixi la conxorxa en contra.

Tant la carta d'Hismine com la carta de Ròdope són dues cartes personals d'amor i passió, que molt curiosament comparteixen punts en comú, com la imatge referent a les fonts i l'arc d'Àrtemis ("πηγή και τόξον Ἀρτέμιδος"), i al mateix temps són dos exemples paradigmàtics de l'expressió de l'amor del personatge femení en un estat de suspens absolut i d'incertesa respecte a la resposta i correspondència d'aquest amor per part d'Hismínie.

En el primer cas, la carta que Hismine suposadament escriu com a esclava per tal que Hismínie se n'adoni d'ella, és corprenedora i va reflectint i posant en situació respecte dels perills que ha hagut de superar el personatge pel seu estimat i pel seu amor; però sobretot, hom hi llegeix la idea repetida de la seva puresa preservada malgrat tots els perills ("διὰ σέ θανάτου γευσαμένη πικροῦ και τέλος αἰχμάλωτος και δούλη νῦν, ὡς ὄρας, και ἐπὶ πᾶσι τὴν παρθενίαν ἀπαρεγχείροτος.", "*per tu he tastat l'amarga mort i a la fi, presonera i esclava ara em trobo, com veus, i sobretot, mantenint intocada la meua donzellesa;*"), ideal que es veu reflectit en bona part de les novel·les comenes i que repren ideals expressats en les novel·les antigues respecte a les relacions entre els protagonistes.

La tensió eròtica, en aquest sentit, es va insinuant a través de matissos expressius, també amb el llenguatge i el to general de la carta d'amor d'Hismine, que en referir-se a la seva situació present, fa viu també el passat i les experiències viscudes en comú, tot l'amor expressat entre els dos, que no pot oblidar i pel qual ara es troba lluitant. La seva carta no és ambigua, sinó emotiva, personal, directa i compromesa. També reflecteix un moment de desesperació amb certa contundència, que al mateix temps fa possible

L'expressió d'alguns matissos que ens aboquen a pensar més aviat en una tensió eròtica en certa manera també "artificial", és a dir, en una castedat entre ells, a fi de comptes, difícil, més aviat no del tot versemblant; i és que, quant als ideals de puresa entre els dos enamorats, els exemples als quals ens podem remetre i que creiem models per a aquesta carta, els insinuen i els semblen defensar ambigüament: hom pot posar com a exemple la carta d'amor que Clitofont escriu en resposta a la seva estimada Lèucipa en la novel·la d'Aquil·les Taci, una espècie de *contradictio in terminis* per part del noi protagonista ("(...) μάθήση την σην με παρθενίαν μεμιμημένον, εἴ τις ἔστι και ἐν ἀνδράσι παρθενία."⁴⁴) que provoca realment força efecte i que també resulta irònica, atesa la introducció anacrònica (heus aquí el "modus operandi" hel·lenístic) per part de l'autor d'una idea essencialment arcaica.

En la segona carta d'*Hismine i Hismínies*, Ròdope és qui escriu a Hismínies i és el subjecte/autor de la carta; aquest resulta ser un escrit extremadament cruel des del punt de vista de la conxorxa, a més de la gran tensió narrativa i eròtica que provoca.⁴⁵

Altres vegades, les cartes ajuden a complicar encara més la troca, especialment per la seva manipulació per part de personatges secundaris, com és el cas dels coneguts eunucs a *Cal·límac i Crisórroe*, o també els de *Libistre i Rodamne*, que llegeixen en veu alta, descobreixen o fan arribar als seus destinataris enamorats. En el cas de la carta de Ròdope, no obstant, evidentment ella és un personatge secundari, que expressa tot el que sent per Hismínies, però és un personatge intradiegètic que acabarà sent manipulada pels fets a través precisament de les seves pròpies paraules, de la carta i de l'engany que continuen els dos enamorats protagonistes. La carta i el fet de deixar-la-hi escriure i enviar-la a través d'Hismine, feta esclava, també és part

⁴⁴ Cfr. Aquil·les Taci, *Lèucipa i Clitofont*, V, 20-21.

⁴⁵ Vegeu les dues cartes íntegres a l'*Annex* de les traduccions.

d'aquest engany en contra de Ròdope i a favor de l'amor entre els dos protagonistes.

Tanmateix, llegida com a una carta d'amor, la carta de Ròdope esdevé un escrit autodiegètic molt interessant en el qual hom hi torna a retrobar els mateixos ideals que també expressava Hismine sobre la puresa: la metàfora de la deessa Àrtemis i en la mateixa imatge de les fonts i l'arc (“ὡς δ' ὅλον τὸν τῆς παρθενίας θησαυρὸν καὶ μέχρις αὐτῶν ὀφθαλμῶν ἐφυλαξάμην ἀπαρεγχείρητον, Ἀρτέμιδος πηγὴ καὶ τόξον ἔλεγχός μοι σαφέστατος”, “*que tot el tresor de la virginitat l'hagi conservat intacte, fins i tot els propis ulls, m'és la rova més clara la font i l'arc d'Àrtemis*”) expressa i es refereix a ideals femenins de tradició antiga, malgrat que en la veu de Ròdope sonin finalment a una proposta manipuladora i també desesperada per l'amor del noi (“ἀλλὰ ταῦτα πάντα σῆς φιλίας ἐρωτικῆς ἀνταλλάσσομαι”, “*canviaria tot això per un lligam del teu amor*”) i en una espècie de sol·licitud o reclam de pacte d'amor més que no pas una confessió íntima de tot els seus sentiments; el comiat formal final de la carta expressa, a més a més, a manera de resum, les claus de tot el seu xantatge (“Ἐρρωσο τὸν τῆς Ῥοδόπης γάμον δουλείας ἀνταλλασσόμενος”, “*Estigues bé, i accepta les noces amb Ròdope en bescanvi de l'esclavitud*”).

Així doncs, aquests exemples en les novel·les comnenes fan veure que les cartes esdevenen escrits del tot vinculats a les situacions dels personatges, que ells mateixos descriuen, de manera que a través de la seva pròpia escriptura ens ubiquem en la trama i en la problemàtica personal.

La paraula escrita en les cartes (“ἡ γραφή”, “μῆνυμα γραπτόν”, “γράμμα”) ens posa en situació i manté el fil de tota la tensió eròtica en la ficció, de manera que, entre aventura i aventura, entre cadascuna de les peripècies i de les múltiples vicissituds passades, els personatges de les diegesis, que no veiem en general especialment descrits de manera omniscient pel que fa a la seva manera de ser o a la seva psicologia (són en general “convencionals”), però sí en ocasions per la seva bellesa (com passava en la

novel·la antiga), han pogut trobar una altra manera (no pas la única, ni tampoc la millor) d'expressar-se ells mateixos, de comunicar el seu món interior i el conflicte d'amor o motiu principal que ha generat aquests escrits; han pogut trobar, doncs, una bona manera d'expressar-se i, en definitiva, de "dir" i de lluitar per tot aquest amor.

Un darrer exemple, potser una mica més complex des del punt de vista narratiu, del funcionament de les cartes en la novel·la bizantina de la primera època són, de la mateixa manera, les cartes que al llibre II de *Drosil·la i Cariclés* dos amics empresonats, Cariclés i Cleandre, s'expliquen mútuament i llegeixen en veu alta.

Es tracta d'un total de quatre cartes que formen part del mateix relat de les vivències de Cleandre, enamorat de Cal·lígone. Cleandre patia desconsolat per l'amor de la noia, i en un moment de desesperació té la idea d'escriure una lletra com a remei per als seus mals; així li ho conta a Cariclés, que atent, l'anima a que li vagi llegint una a una les quatre cartes que va enviar-li a Cal·lígone.

L'escena complerta (II, vv. 168-320) es converteix doncs en un autèntic relat i repàs de les cartes enviades, posant en primer pla l'escriptura, i introduïnt-les per "l'escolta" ("Ἀκουε") de Cleandre a Cariclés. La lectura en veu alta de fet forma part del mateix relat de Cleandre, que és narrador autodiegètic respecte a les cartes, i alhora narrador dins del mateix diàleg entre els dos amics. D'aquesta manera, la lectura de les cartes aporta un cert efecte tècnic i d'expansió narrativa, molt de lirisme, alhora que fa destacar cadascuna de les cartes com a composicions efectivament escrites i "reactualitzades" a través de la seva mateixa lectura.

La retòrica de la lectura de cada carta es concreta a través de la introducció del verb "ἀκούω" repetit en cada cas pel personatge de Cleandre, una fórmula que ens acostava a la oralitat real però que fa destacar alhora la importància de l'acte mateix de lectura de l'escrit formal; a més a més, al llarg

de la lectura en veu alta, cada carta serà, al seu torn, comentada i criticada per Cariclés a Cleandre respecte als seus continguts amorosos, de manera que tota l'escena es converteix, efectivament, en un *diàleg sobre amor* a través de les cartes escrites.

Segons relata Cleandre, finalment ell podrà ser informat d'on roman la donzella Cal·lígone i així dirigir-se a trobar-la, al final del llibre II, tot entonant alhora una bella cançó, "Λαμπάς σελήνης, φωταγώγει τὸν ξένον" (II. vv.326-385, final del llibre). Cleandre i Cal·lígone acabaran per retrobar-se, finalment, a l'inici del llibre III.

4.5. *Libistre i Rodamne*: el rol narratiu de l'intercanvi de cartes.

Les cartes, però, com a forma del *logos*, podem dir que suposen el desenvolupament d'un altre fenomen importantíssim, que marcarà una estricta diferència amb la modernitat: gràcies precisament a la reproducció fidel de *la lletra de les lletres* dins de les mateixes diègesis, en la novel·la grega i respecte als personatges i a la seva manera d'expressar-se, s'observa que hi ha un ús menor del discurs indirecte (i indirecte lliure).

D'aquesta manera, el joc de la correspondència fa parlar els personatges com a *subjectes* del tema que ells mateixos tracten, evidentment, per mitjà d'un discurs directe que no és, tanmateix, discurs oral, i on la paraula que és escrita pot tornar a jugar amb la possibilitat d'esmunyir-se del perill que l'amenaça, tot i que, com s'ha vist, algunes vegades els enviaments d'aquestes comunicacions siguin intents fallits, atès que alguns dels missatges acaben per no ser contestats o sense arribar al seu destinatari (fet que, d'altra banda, sembla ben bé una exigència de la mateixa peripècia (!)).

En aquest sentit, ens semblen molt interessants les apreciacions i comentaris que apunta Massimo Fusillo a propòsit de les cartes i el gènere epistolar a la seva obra "*Il romanzo greco, Polifonia ed eros*":

“La forma epistolare possiede specifiche potenzialità espressive: l’autore limita la propria enunziazione adottando **la soggettività di un personaggio**. Crea perciò un effetto di presa diretta sul vissuto, in quanto impiega **la prima persona e il tempo presente** (...) Il romanzo epistolare presenta perciò qualche **affinità con la dramaturgia**, perché non è mediato da un narratore, ma presenta gli eventi -**lo scambio di lettere**- al lettore con un’immedesimazione simile a quella che si stabilisce a teatro. Allo stesso modo le lettere inserite in un romanzo possono produrre la stessa espressività performativa dei **discorsi diretti, mediata però dalla scrittura** (...) nel romanzo greco questo genere letterario ha una presenza non molto consistente, ma alquanto significativa e uniforme: a differenza dell’ekfrasis, l’epistola ha raggiunto lo statuto **autónomo** in una fase più antica della Seconda Sofistica (...) **Tutte le lettere incontrate sinora contribuiscono, con la loro voce soggettiva, alla caratterizzazione dei personaggi**”⁴⁶,

Segons es veu, per mitjà de les cartes no reportem el discurs indirecte d’allò que es va dir; per mitjà de les lletres, en la novel·la, podem dir que existeix clarament un autor que opta efectivament pel discurs directe, però és un autor que no pot reportar directament allò que es va dir (o que va dir ell), sinó que precisament el que fa és dir tot allò que li passa, fent que la carta “sigui” el mateix discurs que és *el seu present*.

En ocasions, aquests discurs a les cartes, com en la carta d’Hismine, per exemple, inclou alguna referència a records de moments compartits, però fonamentalment tracta d’exposar una situació present.

La veu que exposa els fets, a més, forma part del relat com a emissora del missatge i escriptora, però esdevé veu lírica en tant que és una veu del pensament subjectiu, acotada per les formalitats d’una presentació escrita, i per

⁴⁶ Fusillo, (1989: 90-95) (Cap. “Voci epistolari”).

la generació de la figura d'un destinatari real obligat d'allò que és escrit. En aquest sentit, també es pot parlar d'una figura de públic "lector" obligat, que no obstant, tampoc queda acotat únicament a la parella de l'enamorat a qui s'especifica que va dirigida la carta.

Tot aquest procés es fa visible especialment en un moment narratiu que les mateixes cartes inserides en els relats generen, això és, l'intercanvi i enviament d'aquestes cartes. I entre les novel·les bizantines, l'obra que conté l'escena més llarga i apassionant d'intercanvi epistolar és, de bell nou, *Libistre i Rodamne*.

En aquesta obra trobem un moment narratiu especialment delicat, que hem començat a visualitzar en el capítol anterior en referència a les cançons i també els missatges: és el moment en el qual Libistre es troba davant del Castell on hi ha Rodamne i vol comunicar-se amb ella de totes totes, per la qual cosa li comença enviant un missatge lligat a una sageta.

A partir d'aquest primer enviament, Libistre comença a reflexionar, sol a la seva tenda, sobre les múltiples estratègies comunicatives a seguir per tal de posar-se en contacte amb Rodamne, tot dubtant i pensant què farà si ella no accepta aquest primer missatge:

“Λοιπόν ἐμένα φαίνεται προτῶν ἵνα τὴν γράψω,
καὶ εἰ μὲν τὸ παραδέξεται, ἐνὶ εὐτυχία μεγάλη·
εἰ δὲ καὶ οὐδὲν τὸ δέξεται, πάλιν νὰ δευτερώσω,
νὰ γράψω τρεῖς καὶ τέσσαρες καὶ πέντε ἄλλες πλέον,
καὶ ὀκάποιαν ἐκ τὰς τόσας μου γράφας νὰ παραλάβῃ.”⁴⁷

⁴⁷ Cfr. *Libistre i Rodamne*, vv. 1333-1337, “Així doncs, és a mi que em pertoca d’escriure primer;/si ella accepta la carta, serà una gran alegria;/si ella la refusa, de nou hauré de tornar a començar/ a escriure tres, quatre i cinc vegades més/ i, de tantes lletres rebudes, alguna n’acceptarà”.

Així doncs, Libistre roman pensatiu, fins que percep i pot veure des de lluny com li ha arribat efectivament el missatge a Rodamne, que es troba amb les seves serventes a la cambra i que descobreix i llegeix la lletra enviada. La reacció de la noia és agitada i positiva. D'aquesta manera, doncs, s'encetarà un intens procés d'enviaments de cartes per part de Libistre, que arribarà a enviar fins a dotze missives; algunes d'aquestes cartes seran efectivament contestades per Rodamne, tot generant-se així un llarg i complex *diàleg epistolar* entre els dos enamorats, que anirà desvetllant sentiments profunds i desitjos ocults.

Tot el diàleg, no obstant, no es manté lineal quant als continguts expressats en les cartes; principalment és Libistre qui escriu a la noia, però algunes de les respostes de Rodamne, o no es realitzen ni s'escriuen o no són sempre les esperades per Libistre, fet que allarga i va variant la tensió entre els dos protagonistes.

La mà de l'autor, dels autors bizantins, i d'aquell qui es presenta escrivint, com a *subjecte* de l'acte de l'escriptura, també es veu reflectida en l'estil formal d'aquestes cartes.

La correspondència, com hem vist en els altres exemples, com a una forma directa d'expressar la veu del personatge *subjecte*, en general no fa un ús excessiu de recargolaments sintàctics, propis d'una prosa analítica. Les explicacions, en primera veu, en primera persona, es fan una darrera de l'altra, i la rapidesa o la precipitació s'expressa per mitjà de successions i repeticions de formes verbals, sense molts lligams de subordinació entre unes i altres.

Observem la primera de les cartes que escriu Libistre en el diàleg epistolar amb Rodamne:

“**Νομίζω** ἂν ἐκατέμαθεν **δι’ ἐμέναν ἢ ψυχὴ σου**
ἂν ἔμαθες τὸ τίς εἶμαι καὶ **διὰ τίναν πάσχω**,
ἂν ἦτον πούποτε ἄνθρωπος νὰ σὲ πληροφορήσῃ
τὸ πόσου χρόνου διάστημα παρέδραμα **δι’ ἐσέναν**,

πόσους κινδύνους ἔπαθα καὶ ἀνάγκας ὑπεστάθην,
 τί πράγματα ἐσυνέβησαν δι' ἐσέναν εἰς ἐμέναν,
 πέτρων ἂν εἶχες αἰσθησιν καὶ σίδηρον καρδίαν,
 νὰ μὲ τὰ συνεπάσχισες ἂν ἔμαθες τὰ πάσχω.
 Ἐγὼ τινὰν οὐδὲν ἔχω δι' ἐμέναν νὰ σὲ ἀναφέρῃ,
 Ἐρωταν ἔχω μοναχόν, τάχα θαρρῶ εἰς ἐκεῖνον,
 ἐλπίζω εἰς τὴν καρδίαν σου νὰ ρίψῃ ἐνθύμησίν μου·
 βραδύνει, οὐδὲν τὸ πολεμεῖ καὶ ἀργεῖ εἰς τὸ μὲ ὑπεσχέθη,
 καὶ ἐγὼ τὰ πάσχω οὐδὲν ἔχω ἵνα τὰ ἐγκαλέσω,
 καί, πίστευε, ἡ καρδία μου σφάζεται ἀπὸ τοὺς πόνους.
 Ἐδὰ ἰδέ την τὴν γραφὴν καὶ ἀνάγνωσε τὰ πάσχω,
 γνώρισε τίνος τὸ χαρτίν, ἠλέησε, πόνεσέ τον,
 δίχρονον ἤδη περιπατεῖ διὰ πόθον ἐδικόν σου.⁴⁸

Certament, la veu de Libistre en aquest text és corprenedora, i veiem com expressa tots els seus sentiments a raig; els verb principal d'inici ens avisa d'una subjectivitat expressa, i tot seguit els pronoms personals (ἐγὼ, σὺ) i expressions pronominal repetides (δι' ἐσέναν, εἰς ἐμέναν), el verb "πάσχω" dit contínuament i posat en relació amb el verb "μαθαίνω", van provocant una sensació de terrible desconsol, com el que ha patit Libistre en cercar i desitjar tot l'amor de la seva estimada.

Aquesta primera carta que Libistre envia a Rodamne és, en la novel·la, a més a més, explicada per Libistre com a narrador autodiegètic del seu propi

⁴⁸ Op. cit. supr., vv. 1376-1392, "Si com crec la teua ànima ha comprès,/ si has entès qui sóc i per qui pateixo/ si hi ha hagut algú altre que t'hagi atès/ en tant de temps que he corregut errant per tu/ per quants perills he suportat i quantes necessitats he afrontat/ tot el que per tu he passat/ per bé que tenies una ànima de pedra i un cor de ferro/ hauràs ben sentit en adonar-te del meu patiment. Jo no tinc ningú que de mi et pugui referir/ només tinc l'Amor, i cap a ell em confio,/ espero que farà entrar en el teu cor algun pensament per mi./ Però tarda, res no el combat i es retarda en allò que em va prometre,/ i jo no tinc ningú a qui explicar-li allò que pateixo/ i, creu-me, el meu cor es trenca del dolor./ Així doncs, llegeix aquesta lletra i adona't del que pateixo/ de qui te l'envia, i et prego que tinguis compassió d'ell/ car ara ja són dos anys que recorre el món a causa de l'amor per tu." Noteu el subratllat i les repeticions verbals i pronominals.

relat, de la mateixa manera que succeïa a *Drosil·la i Cariclés* amb el personatge de Cleandre que explicava i llegia al seu amic una a una les cartes que havia enviat a Cal·lígone.

Per mitjà de la mateixa tècnica narrativa que comença a desenvolupar Eugenianós en la novel·la comnena, i que proposa la introducció de cada carta a través de verbs d'oralitat, en aquest cas com l'"ἄκουσε" de Libistre a Clitobont (o el vers sencer tant sovint repetit per tal d'introduir cada carta: "καὶ ἄκουσε τὴν ἔγγραφα, φίλε μου, εἰς τὸ πιπτάκιον"), es va configurant una escena en la novel·la paleòloga que repeteix el mateix mecanisme cada vegada que Libistre escriu i envia una carta, com aquesta primera, així com cada vegada que rep resposta de la seva estimada, en tant que Libistre li ho està explicant tot al seu amic, que l'escolta, i escolta les cartes també.

El desenvolupament d'aquest llarg enviament de cartes és, per aquest motiu també, molt més agosarat en *Libistre i Rodamne*, i tot i que pensem que el model literari el repren precisament dels seus mateixos predecessors bizantins, l'anàlisi dels continguts de l'escriptura d'aquests enviaments ens aporta un cert to de modernitat que esdevé nou, un to que prové de la mateixa veu de Libistre que vèiem, subjectiva, intimista, i que sorgeix segurament gràcies a l'ampli desenvolupament, en època paleòloga, de la figura del cavaller, el cavaller arribat per vies occidentals.

Tant el que va plantejant a l'estimada, com la manera de redactar aquestes cartes, ens introdueix plenament en el seu món subjectiu, fet que comença a avisar d'un tipus de ficció en el qual la narració es va explicant per mitjà de les cartes que són escrites pels seus protagonistes, esdevenint així les cartes per si mateixes *formes del logos*.

En aquesta carta primera de Libistre, com en moltes de les següents que dirigeix a la seva estimada, les idees són presentades com un "flash" que copsa la nostra atenció, tot de cop, de manera que la complicació o senzillesa dels sentiments i de les circumstàncies diverses sovint, per la precipitació mateixa

que emana d'aquesta escriptura personal, es torna un discurs bigarrat, ple d'acumulacions excessives, també de desordre, com aquell discurs d'un nen que ens vol explicar tantes coses alhora que ben bé no sap per on començar i se li entrebanquen els munts d'idees al cap, però que en la veu dels enamorats va prenent tons una mica desesperats, de vegades angoixats.

De la carta de Libistre destaquen algunes idees principals: d'una banda, el fet que es tracta d'un escrit que ha d'avisar la noia de l'estat de Libistre, de la seva tristor, de manera que la idea del "Coneix per la meva carta la meva tristor" es va repetint intencionadament; d'altra banda, el fet que l'actitud que Libistre presenta de la seva estimada segueix sent la del desdeny respecte dels seus sentiments, de manera que, segons aquest pensament, ella té un ànim de pedra i un esperit de ferro ("πέτραν ἂν εἶχες αἰσθησιν καὶ σίδηρον καρδίαν"). I en darrer terme, l'Amor com a refugi per al desconsol de qui va errant perdut pel món en la recerca de la correspondència dels sentiments de la seva estimada.

Aquestes idees i un plantejament molt semblant de presentació del perfil de l'heroi cavaller que escriu igualment sobre tot allò que li passa es poden retrobar de bell nou a la novel·la de l'*Aquil·leida Bizantina*. En l'escena en la qual també Aquil·les i la seva estimada tenen un diàleg epistolar, un diàleg que en total recull cinc epístoles (més breu que el de Libistre, no obstant) i que es pot dividir en dues parts, com veurem més endavant, la carta intermitja (tercera) d'aquest intercanvi respon, molt sospitosament, als mateixos paràmetres de presentació que la primera carta de Libistre a Rodamne: les idees que es descriuen en primera persona en la veu d'Aquil·les i que es dirigeixen a la seva estimada desdenyosa ("*La belle dame sans merci*") són exposades d'una manera molt semblant, en fer ús de verbs que descriuen un sentiment íntim personal del subjecte que escriu ("φοβοῦμαι"), en repetir el verb "μαθαίνω" en un imperatiu que fa la funció d'avís envers el desdeny, i en proposar i destacar el

pronom personal de primera persona “Εγώ” en l’expressió mateixa de la petició de l’heroi.

Vegem aquesta tercera carta de l’*Aquil·leida*, que forma part de l’escena epistolar que componen les cinc cartes escrites entre els enamorats:

“Πολλὰ φοβοῦμαι, κόρη μου, ὅτι καυχᾶσαι,
φοβοῦμαι μὴ σὲ τρώσουσιν τὰ βέλη τῶν ἐρώτων
καὶ εὐρουσὶν σε ἀλαζονικὴν καὶ κατασφάξουσίν σε.
Δέξε με, κόρη, σύμβουλον καὶ κλίθητι πρὸς πόθον·
μάθε ἐκ τὸ πιπτάκιν μου τὴν θλίψην ἥνπερ ἔχω
καὶ τῆς ψυχῆς μου τὸν σφαγμὸν, πῶς εἶμαι μαραμμένος.
Οἱ Ἔρωτες μὲ ἐφόνευσαν καὶ κατετρόσασίν με.
Ἐγὼ πάλιν τοὺς Ἔρωτας νὰ τοὺς παρακαλέσω
νὰ πέμψουν βέλος καὶ εἰς ἐσέν’ νὰ σὲ καταπληγώσουν,
νὰ μάθης καὶ τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἰσχὺν τὴν ἔχουν,
νὰ μάθης καὶ τὰ τόξα τους καὶ νὰ τοὺς προσκυνήσης”⁴⁹

Aquests tipus de formes estilístiques d’expressió, a primer cop d’ull, d’altra banda, es podria suggerir que ens acosten a la més “pura” oralitat; és cert que en les cartes escrites (i especialment aquest to es retroba en l’*Aquil·leida*) molt sovint es troben incursions d’expressions pròpies de l’oralitat, com els mateixos vocatius (o pretesos vocatius) per titllar-se un o altre (“κόρη μου”, “κύρις μου”, “κουρτέσα”), i fins i tot, adjectius popularitzants (“ἐρωτική”). Tanmateix, en les cartes (com també passa en les que trobem en les novel·les comenes), el fet mateix que ens remetin al *present* de la multiplicitat de

⁴⁹ Cfr. *Aquil·leida Bizantina*, vv.901-911, “Temo molt, nina meua, que et vanis massa/temo que et fereixin els dards dels amors/ i que et trobin desdenyosa i et destrossin./ Accepta’m un consell, nina, i inclina’t davant el desig;/ coneix per la meua carta el dolor que tinc/ i la destrucció de la meua ànima, com estic de consumit/ Els Amors em van assassinar i em varen ferir terriblement;/ jo de nou als Amors els demano si us plau/ que a tu també t’enviïn un dard per tal de ferir-te,/ que aprenguis també el poder i la força que tenen/ que coneguis els seus arcs i els facis reverència”.

circumstàncies que envolten el personatge, ens allunya de la situació bàsica d'oralitat, com seria l'explicació d'un relat del passat. Més encara, pel fet que sabem que el personatge no té masses més sortides per tal de presentar precisament *el moviment del seu pensament* (i per tant, no exactament un "relat") si no és per la lletra que ell mateix escriu, en posar-se, doncs, la lletra en primer pla, podem dir que hi guanya l'element "literatura", i que precisament el lligam coordinat de les accions descrites no és pas arbitrari, o potser millor dit, espontani, com podria ser en una cançó popular, ans, ben al contrari, ha estat cercat per tal de produir uns efectes concrets. Més intensitat de les emocions, progressions i encadenaments d'accions uniformes que ajuden a elevar el to de vegades una mica patètic de les veus dels personatges: aquests són principalment els efectes que provoca l'exposició en les cartes.

L'escena de l'enviament de cartes a *Libistre i Rodamne* continua amb algunes intervencions molt interessants: un cop Libistre ha escrit i enviat aquesta primera missiva a Rodamne, mentre que s'ha endormiscat de nou a la seva tenda, apareix en l'escena un dels seus soldats companys que el desvetlla i li explica que s'ha fet amic de l'eunuc de la donzella, el qual, li ha explicat, al seu torn, que Rodamne ha tingut un somni molt especial: "ἤλθεν ὀκάτι πτερωτὸν παιδόπουλον εἰς αὐτήν", és a dir, que un vailet alat se li ha aparegut, s'ha ficat a la seva cambra i li ha donat un avís precisament sobre el fet que Libistre, fill del rei Libandre, es troba errant pel seu desig, que estigui atenta, i que prengui tot el seu amor.

Aquest avís, talment com una sageta en el seu cor, la fa reaccionar en desvetllar-se, crida l'eunuc, que la tranquil·litza, fins que arriba el rei Chrousos a la seva cambra, acompanyat de les serventes. Atès l'estat de la noia, l'eunuc li mana al soldat de Libistre que li digui que li escrigui si us plau cartes a la noia, que ella les està esperant ("Γράψε, μὴ ὀκνήσης τὰς γραφὰς, ἡ κόρη ὀρέγεται τας·", "Escriu, no tardis en escriure les cartes, la noia les espera amb desig", v. 1454).

L'eunuc se'n torna al Castell i també el soldat. Al dia següent, Libistre des de la seva tenda pot tornar a contemplar com Rodamne entra i surt acompanyada del seu eunuc i com duu a les seves mans la primera carta de Libistre; el seu rostre somriu content i es mostra amorosa i feliç havent llegit les lletres. Així doncs, Libistre decidirà tornar a escriure una altra carta, la segona, en aquest cas, plena de peticions i desitjos (“Πότε νὰ ἐπεριεπάτησες τὸ κάστρον τῆς ψυχῆς μου;”, “*Quan entraràs dins el Castell del meu cor?*”), encomanant-se al mateix Eros (“Ἀλλὰ θαρρῶ εἰς τὸν Ἔρωταν, ἐλπίζω εἰς τὸ ἀψευδές του”, “*ans tinc confiança en l’amor, crec en la seva paraula veritable*”, v.1508). Libistre sembla voler deixar enrera qualsevol marca de gelosia o d'intriga, i així li ho expressa a la seva estimada. No obstant, la reacció de Rodamne en llegir de bell nou la carta, no és massa favorable; tot i que l'eunuc intenta apaivagar el seu geni, Rodamne es resisteix a deixar-se endur per l'amor.

La tercera carta de Libistre, adreçada de manera retòrica al mateix Eros (“Ἔρως μου, τὰς κακώσεις μου τὰς ἔπαθα εἰς τὸν κόσμον”, “*Eros meu, coneixes les misèries que he hagut de patir en el món*” v. 1565), torna a ser una carta de queixa personal pels patiments passats que descriu l'estat de Libistre, apenat de tant vagarejar sempre pensatiu, i al mateix temps és de nou una petició per l'amor de Rodamne. En rebre aquesta carta, la noia demana a l'eunuc, en rebre aquesta carta, que li retorni de nou la carta anterior per plegar-la juntament amb la que ha rebut ara. Rodamne es queixa de les paraules angoixants que li envia escrites aquest home malaurat i desconegut (“Ἀλίμονον τὸν ἄνθρωπον, τίς ἔνι οὐκ ἐγνωρίζω/ πολλὰ ἔνι τὰ ἐκακοπάθησεν διὰ πόθον εἰς τὸν κόσμον/ πολλὰς πικρίας ὑπέμεινεν δι' ἀγάπην ἢ ψυχὴ του·”, “*Que n'és de desgraciat aquest home desconegut!! nombrosos són els turments que ha passat per amor en aquest món/ moltes les sofrances que per amor la seva ànima ha afrontat!*”, v. 1599-1601).

Tanmateix, l'eunuc va apaivagant el seu geni i li va deixant del tot clar que aquestes lletres és a ella a qui van adreçades, com tot l'amor expressat pel noi en les lletres. A la fi, amb llàgrimes als ulls i entre sospirs, ella es confessa presa pel dolor de l'amor, i l'eunuc pot anunciar aleshores a l'home de confiança de Libistre que la donzella està totalment enamorada i presa per la passió del noi, que no ha de dubtar, doncs, en continuar escrivint-li cartes.

Així doncs, passa la jornada i Libistre segueix pensatiu a la seva tenda, mentre que les deu serventes de Rodamne, en un instant d'entrar i sortir de la cambra de la donzella, li adrecen, a la manera d'un cor tràgic, una breu cançó encomanada per la noia i dedicada al propi Libistre:

“Άγουρος ἐκ τὴν χώραν του διὰ πόθον ὠραιομένης
αἰχμαλώτος ἐξέβηκεν καὶ μυριοτυραννεῖται·
θέλει ὁ στρατιώτης τὰ πονεῖ καὶ ἡ κόρη νὰ τὰ μάθῃ,
καὶ πῶς τὸ εἰπεῖν οὐδὲν ἔχει καὶ σφάζει τον ὁ πόνος·
στενοχωρεῖται δυνατά, πνίγεται ἐκ τῆς λύπης,
καὶ ἀπὸ τὴν βίαν του τὴν πολλὴν τὸν Ἔρωταν τὸ λέγει”⁵⁰

L'escena, d'aquesta manera, va avançant i es va farcint d'elements que fan del llarg enviament de cartes a distància un autèntic impàs, llarg i ple de tensió, en el qual hi participen tant els protagonistes principals que s'escriuen com també els personatges secundaris, l'eunuc, els soldats i les serventes. El lirisme de les cartes, en certa manera, fa reaccionar constantment Rodamne, té el rol d'informar-la dels sentiments precisos de Libistre, però al mateix temps genera en ella respostes diverses, com és precisament aquesta cançó (i la resta de cançons que les serventes canten tot al llarg de l'escena, fins a tres), el lirisme

⁵⁰ Cfr. *Libistre i Rodamne*, v.1641-1646, “Un donzell, per l'amor d'una donzella marxà del seu país/ captiu i mil vegades tormentat;/ el soldat vol que la noia s'adoni del que pateix/ però com dir-li el seu dolor?, no en té manera, i el dolor el trenca/ està angoixat fortament, s'ofega pel dolor/li per tota la seva força, ell es confia a dir-li-ho tot a l'Amor”.

de la qual no és més que l'expressió en veu de les esclaves dels seus propis sentiments i les seves emocions. Cartes i cançons, d'alguna manera, opten per l'expressió matissada i poètica, i generen i afegeixen un alt grau de complexitat en la línia de comunicació principal dels enamorats.

Aquestes cartes, doncs, semblen tenir el rol de posar de manifest tot el que senten els personatges, i de narrar en viu i en directe, seguint el punt dels seus propis mots, allò que els passa en el seu interior. D'aquesta manera, la narració o en concret l'escena on es troben les cartes seguides, en escriptura i resposta, passa de ser *una narració amb cartes* a ser *una narració narrada amb (o per mitjà de) cartes*.

I és que hi ha diferències evidents entre una narració creada amb cartes i la narració mateixa explicada per mitjà d'una carta. En aquest darrer cas, allò que succeeix en la novel·la dels grecs, la forma epistolar mateixa va creant línia argumental, va creant acció, atès que la lletra és capaç de manipular "significats" que són rellevants per als personatges, ja que han sortit d'ells mateixos i expressen, precisament, les seves pròpies intuïcions i pensaments.

Hi veiem, efectivament, el moviment d'un pensament, fet que implica veure-hi també els ritmes concrets de desenvolupament d'un subjecte, diferent dels altres, que en un espai i un temps concret (que és el que determina la regularitat d'aquesta exposició) esdevindran seqüencials i "performatius". Mimètics, en definitiva, generant "una escena" en el relat.

Les cartes, així doncs, "signifiquen" per elles mateixes, atès que són efectivament formes de narració i del *logos* personal dels progonistes, i com a tals, són i representen la funció mateixa del llenguatge del personatge, en aquest cas (i el llenguatge "significa", evidentment, per si sol.⁵¹).

⁵¹ Per a un estudi més ampli ens sembla interessant citar i es pot consultar Patricia A. Rosenmeyer, "The epistolary novel. I Introduction, The epistolary genre", i "IV Epistolary form and convention, Letter styles" a Rosenmeyer (1994: 146-147; 160):

"A multiplicity of literary uses complicates the definition of a "fictional" letter. Hellenistic private letters preserved on papyri are unmistakably real, but what about letters

Així doncs, continuant amb l'intercanvi de cartes de *Libistre i Rodamne*, un cop acabada la cançó de les serventes, de nou Libistre romandrà pensatiu i ple de dubtes a la seva tenda, fins que un dels seus homes li faci arribar, de bell nou, una carta aquest cop escrita per l'eunuc a propòsit dels sentiments de Rodamne. En efecte, ella sospira per ell, i el fet de saber-ho fa que Libistre es posi a escriure encara més aferrissadament tres cartes més dirigides a la noia. Ella, no obstant, en cert moment acusarà l'eunuc d'haver motivat els escrits de Libistre, però tot i així, sucumbirà, persuadida pel seu benèvol servidor i, finalment es posarà a escriure ella també una carta per al noi, la seva primera resposta escrita a totes les cartes.

Aquesta carta de Rodamne esdevé especialment interessant pel seu to i per certs usos retòrics que, en la següent resposta de Libistre, precisament, es repetiran de manera molt interessant i efectiva, com en una senyal d'amor, en els mateixos mots del noi en l'escrit.

Heus aquí la carta de Rodamne, la seva primera resposta escrita:

“Ἐστρίγγιζα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἐλάλουν εἰς τὰ νέφη,
εἰς γῆν κατεμαρτύρουν το καὶ εἰς ἀέραν ἔλεγά το,
ποτὲ εἰς τοῦ πόθου τὸν δεσμὸν τράχηλον οὐ συγκλίνω,
καὶ τάχα ἐκατευόδωνα καὶ ὑπεκαμάρωνα το.
Καὶ τώρα βλέπω τὸ ἄκλιτον τὸ ἔκράτουν ἐσυγκλίθη
καὶ τὸ πολλὰ μου ἀγέρωχον ἐπαρεπέτασά το,

written with a view to eventual publication (e.g. Synesius), or those used for didactic purposes (e.g. Epicurus)? (...) Yet behind the awkward issue of authenticity lies a central feature of letter-writing: epistolary technique always problematizes the boundary between reality and fiction. Epistolary discourse entails the construction of a self based on an assumption of what might interest the intended addressee. Thus the slippery question of sincerity may be bypassed for a closer look at the rhetoric of epistolary self-representation. (...) **The primary narrative complication of epistolary fiction is that the author must make the narrator/letter-writer speak to an addressee in order to communicate to us as readers. These multiple levels may provoke tension between the exigencies of fictive discourse (letter-writer to addressee) and the necessity to clarify the plot for an external audience (author to reader).**”

ἐδούλωσα τὸ ἐλεύθερον τῆς γνώμης μου εἰς ἐσένα
 καὶ τὸ εἶχα κατευόδωμα ἰδοῦ ἐμετέστρεψά το·
καὶ τὸ ὄμοσα εἰς τὸν οὐρανόν, ἀφίρωσα εἰς τὰ νέφη,
 ὀρκοπατῶ το ἀποτουνῦν, ἀρνοῦμαι, οὐδὲν τὸ λέγω.
 Καὶ εἶπέ διατί τὴν μαρτυρεῖς, ἄνθρωπε, τὴν ψυχὴν μου
 ὅτι ἔναι ἀδιάκριτος καὶ παρὰ τὸ λιθάριν;
 Διατί οὐ συνεκατέβαινε εἰς μίαν τὸν ἐρωτάν σου;
 Καὶ αὐτὸ ἐκατεμαρτύρουν το καὶ τίτιον τὸ ἐκαυχόμεν,
 τὸ νὰ εἶμαι ἀκατάκριτος καὶ παρεκτός ἀγάπης·
 καὶ πῶς ἢ ἀστενοχώρητος τώρα στενοχωροῦμαι
καὶ γράφω σε πιττάκιν μου, τοῦτο πολὺν τὸ ἡγήσου".⁵²

La carta de Rodamne és realment l'expressió d'una acumulació de sentiments contradictoris i radicals davant la seva situació, un to que, en endavant, mostra l'evolució personal i els canvis d'actitud en aquest intent de demostrar que està a prova de Libistre. Amb un llenguatge bastant ampulós i una expressió molt classicitzant, Rodamne dirigeix els seus mots en certa mesura ofesa per la consideració que Libistre sembla tenir de la seva manera de sentir, tot fent de les seves paraules finalment el coixí del dubte propi respecte a la seva actitud davant l'amor que se li ofereix.

Ara bé, aquest to que sembla natural, i en conseqüència, autèntic i verídic, progressa en ocasions en la carta fins a tons de gravetat, ben bé propis de les grans ocasions o fins i tot dels debats apassionats, plens de preguntes ràpides,

⁵² Op. cit. supr., v. 1800-1817, "jo he implorat al cel i suplicat als núvols/ he pres la terra com a testimoni, i m'he confiat al vent, a no inclinar mai el meu coll al lligam de la passió/ i he reeixit i ho he superat./ I ara ho veig, que la obstinació ha estat declinada/ i la meva molta arrogància l'he deixada de costat/ i he sotmès a tu allò lliure del meu esperit/ i allò que havia aconseguit, vet aquí que no ho penso de la mateixa manera;/ allò que havia jurat al cel, allò que havia consagrat als núvols/des d'ara ho declino, renego, abjuro./ Però tu, ai home, digues-me, per què acuses la meva ànima de ser indecisa i més dura que una pedra? Perquè no ha consentit al teu amor?! També d'això em vano i ho pretenc, de ser indemne i preservada de l'amor./ I com és que ara m'angoixo incomprendible, i t'escriu la meua carta, doncs tot això ho valoro molt."

indirectes, i en les quals no hi té lloc la subordinació. Per mitjà de breus unitats verbals o acumulació de verbs (“ὄρκοπατῶ, ἀρνούμαι, οὐδὲν τὸ λέγω”) ens acostem a una certa eloqüència, fins a cert punt podríem dir pròpia del discurs de la retòrica; en la carta, no obstant, sembla que aquest llenguatge és la opció per expressar la pròpia determinació de Rodamne, que al mateix temps esdevé una determinació que acaba per canviar davant l’amor de Libistre.

Libistre, al seu torn, en la resposta que comença per escriure a la noia, repren justament els elements més retòrics del llenguatge de la carta, tot començant-la així:

“Εἶπες, ὠραία, τὸν οὐρανὸν καὶ ἐστρίγγιζες τὰ νέφη
εἰς γῆν κατεμαρτύρησες εἰς πόθον νὰ μὴν ἔμπης
καὶ ὤμοσες ὄρκον φοβερόν νὰ μὴ λογοαθετήσης (...)”⁵³

La represa de certs verbs dóna sentit a la resposta escrita de Libistre, que, per acabar, havent confirmat a Rodamne que efectivament aquests canvis en ella són quelcom bo, li demana, en la cloenda formal de la carta, que li enviï si us plau un senyal o signe d’ella que l’ha de reconfortar en la seva solitud. (“Παρακαλῶ σε ἀποτουνῶν μετ’ ἄλλον σου πιπτάκιν/νὰ δέξωμαι σημάδι σου νὰ τὸ θεωρῶ ὡς ἀντί σου”⁵⁴).

D’aquesta manera, en una pausa, tornaran a aparèixer en escena les serventes cantant una altra cançoneta d’amor (“καταλόγιν”) molt semblant a la primera dedicada al cavaller:

“Ἄγουρος ποθοαιχμάλωτος ἀπὸ τὰ γονικὰ του

⁵³ Op. cit. supr., vv.1821-1823, “Tu has invocat, bella dama, el cel i has implorat els núvols/ la terra has fet testimoni que no havies de conèixer la passió/ i has fet un jurament solemne de no renegar (...)”.

⁵⁴ Op. cit. supr., v.1836-1837, “et prego que amb la teva carta següent/ jo rebi un signe teu per considerar-lo com a tu mateixa”.

εἰς τὸ εὐνοστοαναλίβαδον ἦλθε καὶ κατουνεύει·
αὐγὴ ποτὲ οὐ κοιμίζει τον, κόπτει τον ἢ φροντίδα
ποτὲ νὰ ἴδῃ τὸ ποθεῖ, πότε νὰ τὸ κερδήσῃ·
παρακαλεῖ τὸν ἥλιον καὶ ὀμνύει τὸ φεγγάριον,
ἂν τὸ κερδήσῃ τὸ ποθεῖ νὰ τοὺς ἀναστηλώσῃ.
Ἐπαθε πόνους φοβεροὺς καὶ ἀνάγκας ὑπεστάθη,
καὶ ὀκάποτε ἠῦρεν τὸ ἔθελεν καὶ ἀκόμη τυραννεῖται”.⁵⁵

Libistre escolta la cançó de nou, pensa en l'estimada i es posa de nou a escriure la que serà la seva sisena carta. No obstant, aquesta rebrà una resposta negativa de Rodamne, que, enfadada, està cansada de tants escrits i de la impaciència de Libistre en demanar-li l'enviament d'una senyal d'amor (vv. 1882-1891). En rebre aquesta resposta, Libistre caurà fulminat, desmaià i com mort (“οὐκ ἤξευρα τὸ τίς ἤμουν, νεκρὸς ἀπεκατέστην”, v. 1895.).

Un nou enviament i una nova resposta més comprensiva per part de Rodamne alleugeriran una mica la situació comunicativa entre tots dos; ens trobem a la vuitena carta, i en ella, Libistre es decideix a enviar-li dins un anell preciós, que també descriu al seu amic amb detall (“Ἔϊχε λιθάριον, φίλε μου, καθάριον λυχνιτάριον”, “*tenia una pedra, un pur rubí*”, v. 1969); en la carta, Libistre escriurà també una nota-missatge sobre l'anell i la seva funció: “Τὸ ἔλκυστικὸν τὸ ἀφιέρωσεν ἡ ἀγάπη μου εἰς ἐσένα/ πέμπω σε, κράτει, φόρει το, θεώρει το ὡς ἀντίς μου”, “*aquest anell encantat que et fa arribar el meu amor/ jo t'envio, pren-lo, porta'l, considera'l com si fos jo mateix*” (vv.1974-1975).

Rodamne rebrà realment emocionada aquest enviament, i de seguida es decidirà a seure i escriure una resposta a Libistre, en la qual també hi inclourà el

⁵⁵ Op. cit. supr., v.1846-1854, “Un donzell, captiu per la passió, marxà lluny dels pares/ i una bella prada com a recer escull./ L'albada no l'adorm, la nit no el consola/ la preocupació el mata, el pensament el consumeix/ de no veure allò que desitja, de no veure allò que havia guanyat;/ crida el sol i invoca la lluna/ que si obté allò que desitja, els elevarà en una columna./ Ell va sofrir mil mals, vivia en els torments/ i mentre que troba allò que desitja encara hi resta sotmès”.

seu anell com a regal i senyal del seu amor, amb una nota, també, respecte a la joia i la seva funció: “Ἄλυτον βλέπεις τὸν δεσμὸν τοῦ δακτυλιδωπώλου/ καὶ ἀπέικασε ἀπὸ τὸν δεσμὸν καὶ τοιοῦτον μου τὸν πόθον ”, “*Veus aquest vincle indissoluble que és l’anell;/ afigura’t doncs per aquest vincle quin és el meu desig*” (vv. 2012-2013).

A Libistre li fa aleshores tantíssima il·lusió el present que escriu de seguida una resposta plena de picades d’ullet a Rodamne: és l’anell mateix qui ha parlat a Libistre i li ha dit, ara, “*Porta’m al teu dit, car sóc el lligam del desig, un objecte d’amor; guarda’m perquè he estat enviat per la passió d’una jove (...) he rebut d’ella una missió, que em portis, que em miris, que em duguis ben ferm al dit i que el record del desig no et manqui mai*”.

Enviada aquesta resposta, els companys escuders de Libistre, a la mateixa manera que les serventes, arriben a la seva tenda i es posen a entonar una cançó molt alegre, una cançó que acabaran per cantar tots junts.⁵⁶ Libistre està content, i així li ho ha fet arribar i li ho ha expressat a la noia en la seva carta, amb bromes i picades d’ullet que, no obstant, Rodamne no rep de grat. Per contra, i de bell nou, fent més perillosa la tensió eròtica i comunicativa, Rodamne respon enfadada tot renyant-lo de no haver trobat la ocasió escaient i de no haver atès el moment més propici per fer la seva declaració. Se sent irritada, i la carta ha fet que el seu cor es giri en contra (“ἐποίησεν τὴν καρδίαν μου νὰ κακωθῆ εἰς ἐσέναν”, “*ha fet que el meu cor es giri malaurat en la teva contra*”, v. 2085).

En llegir la resposta de Rodamne, la reacció de Libistre és la tristesa i el desconsol. No obstant, una nova lletra és escrita ara amb la intenció d’apaivagar la crueldat de la jove, la novena carta de Libistre, que tanmateix quedarà sense resposta.

⁵⁶ Vegeu la cançó recollida al capítol anterior .

Passen tres dies i Libistre es decideix a escriure una altra carta, la desena (“ἀπὸ καρδίαν ὀλόνεκρον γραφήν ἐμψυχωμένον”, “*una lletra inspirada per un cor completament mort*”, v. 2124), que torna a quedar sense resposta.

Passen quatre dies i una nova carta de Libistre, encara més desesperada, li és enviada a Rodamne, que, a la fi, es decideix a contestar. Els seus mots ara són una mica confusos, plens de dubtes (“Πῶς ἰστανέον μου γράφουν σε τὰ χερίά μου πιπτάκιν/ καὶ δεσποτείαν μου λέγουν σε τὰ χεῖλη μου ἄβουλά μου;”, “*com és que la meua mà t’escriu una lletra i els meus llavis t’anomenen mestre meu contra la meua voluntat?*”, v. 2165-2166), però al cap i a la fi esdevenen mots dolços i favorables al noi.

Rodamne ara torna a sentir ganes d’escriure’l i respondre’l (“πάλιν ὁ νοῦς μου πρόβδος γίνεται εἰς τὰς γραφάς σου (...) καὶ ἐπεὶ ἀπὸ τὴν καρδίαν μου καὶ ἀπὸ τὸν λογισμόν μου/ καὶ ἀπ’όλας τὰς αἰσθήσεις μου δι’ἑσένα τυραννοῦμαι/ γράφουν σέ, δεσποτεία μου, τὰ χεῖρια μου πιπτάκιν.”, “*de nou el meu pensament m’incita a escriure’t (...) i puix que el meu cor, el meu pensament i tots els meus sentits a causa teua són governats tirànicament, la meua mà t’escriu, senyor meu, una lletra*”,), així com de demanar-li disculpes per la seva actitud de desdeny (“ἐλεῶ σε τὸν ἐλύπησα μὲ τὴν ἀποστροφὴν μου”, “*Em penedeixo d’haver-te entristit amb el meu desdeny*”, v.2177).

D’aquesta manera, doncs, segons explica Libistre al seu amic, el noi rebrà la carta de bon matí i l’alegria retornarà a la seva ànima, de tal manera que es decidirà a escriure la que esdevindrà aleshores la seva darrera carta, la dotzena, dirigida a la seva enamorada, perdonant-li tota la ràbia i agraint-li la seva cortesia amb la resposta “Καὶ εὐχαριστῶ τὴν διάκρισιν, ὦραία, τὴν ἐδικήν σου/ ποθῶ τα τὰ ὀργίζομαι ἀπ’ ἑσέν’δι ἑσέν ἔνι, κυρά μου.”, “*t’agraeixo el teu seny, bella dama/ desitjo la teua ràbia, la vull, la pretenc/ perquè ella em permet de ser contra teua i per causa teua, senyora meua*”, v. 2209-2211.

Aquesta darrera carta també obtindrà resposta, una resposta que l’eunuc entrega a Libistre, però que aquest no arribarà a llegir, en sortir de la seva tenda

per tal de saludar l'esclau que li ha confiat tant sovint els sentiments de Rodamne i que li ha fet tants favors. Reunits de nou a la tenda, l'eunuc, Libistre i el seu home de confiança pensaran una estratègia, seguint les idees de l'eunuc, per tal d'entrar al Castell i procurar una trobada secreta entre els dos amants.

En aquest punt, els enviaments epistolars han arribat a la seva fi; l'escena, no obstant, segueix en el mateix lloc i espai, Libistre segueix a la tenda i Rodamne al Castell. En un instant, però, i en arribar el capvespre, Rodamne i les seves serventes tornaran a sortir de la cambra, i Libistre sentirà finalment aquesta cançó:

“Τριοδίζεται ἄλλος ἄγουρος ποθοασυνηθισμένος
νύκτας, ἡμέρας καὶ πουρνὰ καὶ δειλινὰ καὶ ἑσπέρας·
κακοπαθεῖ ὁ παράξενος, πικροποθοστενάζει,
ἢ ἀυγὴ τὸν ἔχει ἐξυπνητὸν καὶ ἀκοίμητον ἢ νύκτα·
πόνους οὐκ οἶδεν ἔρωτος, καὶ ὅταν τὸν ἐπιπέσουν
βαρέοι πολλὰ τὸν φαίνονται, καρδιοδιχοτομοῦν τον.
Βλέπω τον πῶς ἀγανακτεῖ καὶ ἐλεῶ τον ἐκ τὰ πάσχει,
καὶ ἐκ τὰ πόνει συμπάσχω τον μὴ τυραννῆται μόνος”⁵⁷

I amb aquesta tonada de les serventes, l'escena d'enviaments queda tancada líricament, per donar pas a la trobada real i al diàleg, cara a cara, l'un amb l'altre, dels enamorats (v. 2300 i seg.).

4.6. De l'intercanvi de cartes en altres diegesis: l'exemple de l'*Aquil·leida*.

⁵⁷ Op. cit. supr., vv. 2265-2272, “Tres vegades fa camí un altre donzell sense l'experiència de l'amor/nits i dies, migdia i vespre;/ pateix el cavaller, es lamenta amargament pel desig/ l'albada el manté sense son, la nit sense descans;/ no coneix els dolors de l'amor, i quan li han escaigut, feixucs li han estat/ li han trencat el cor en dos./ El veig com s'enfada i em compadeixo del seu patir/ i el compadeixo pel fet, que per aquest dolor, no sigui ell sol turmentat”.

L'intercanvi de cartes que hem anat observant, va generant un to sostingut en l'expressió amorosa dels personatges i, alhora, aquesta comunicació privada, d'un discurs personal en primera persona, va esdevenint important en el relat general de la novel·la. Sovint, i en cadascun dels exemples anteriors, aquesta vivesa de la urgència amorosa que es descriu a les cartes s'acaba traduïnt en un cert "moviment dramàtic", per dir-ho així, que afecta a la trama mateixa, en fer-hi aparèixer les súpliques més vehements i les protestes lligades amb la situació personal dins la peripècia del personatge. Sempre, però, junt amb els elements autoreferencials de l'escriptura que tornen a implicar alhora tots els personatges: emissors, receptors, manipuladors de les lletres.

Les cartes, ja siguin literàries o no, posen en funcionament els elements de qualsevol acte comunicatiu, però a més a més, i de manera ben destacable en tant que s'oposa a l'element oral, allò que afegixen les cartes és sempre una referència explícita a l'escrit, o en alguns casos, a l'acte mateix de l'escriptura.⁵⁸

Les formes de l'escriptura que hem pogut anar observant en els textos que hem aportat són molt variades, i depenen sovint de l'aparició d'alguns elements, com dèiem, precisament autoreferencials, especialment el del *suport* en el qual s'escriu. Ja trobem algunes referències en aquest sentit a les novel·les hel·lenístiques antigues: Caritó d'Afrodísies i també Xenofont d'Efès, per exemple, fan referència explícita a la tauleta sobre la qual els personatges

⁵⁸ Si parlem, també, de l'escriptura en termes de concepte (analitzable, per tant, com a fenomen en si mateix) hi ha, en primer lloc, un fet rellevant de la història de la literatura grega que no voldríem deixar d'anotar aquí: la més antiga referència a un missatge escrit sembla que es troba, en la literatura grega, al llibre sisè de la *Illiada* d'Homer. Es tracta de la història de Bel·lerofont i Antea, dona de Proteu, el rei dels argius, que apassionada pel jove Bel·lerofont, vol unir-se amb ell en secret; ell la refusa, i Antea, per despit, menteix a Proteu dient-li que ha estat assetjada per Bel·lerofont. Proteu té compassió del jove, però l'envia cap al rei de Lícia amb una carta de presentació, tot exigint per al noi treballs forçats. Aquesta carta consisteix en signes (no sabem de quina mena: representacions pictòriques, símbols d'un sil·labari o alfabet) que es reconeixen inscrits en una tauleta plegada: "πέμπε δέ μιν Λυκίηνδε, πόρην δ' ὃ γε σήματα λυγρὰ/ γράψας ἐν πίνακι πτυκτῶ θυμοφθόρα πολλά", "el va enviar cap a Lícia, havent-li procurat uns signes funestos/ que havia escrit en una tauleta plegada, mortals la majoria".

escriuen: “γραμματίδιον ἐχάραξεν” (Car.VIII.4), “γράφει γραμμάτιον”, “την πινακίδα κατέχει” (Xen. II.5.1, 5.3), i per la seva banda, cal remarcar especialment la imatge que presenta Caritó del seu Quèreas, tan absolutament desesperat i trist que se sent incapaç d’escriure amb la seva mà, que amb prou feines pot moure de tanta tremolor (Car. IV.6).

La mà és precisament un dels elements autoreferencials més significatius, i retrobem la imatge en les cartes de Rodamne, per exemple. És una imatge destacable en tant que, quan veiem la mà que escriu, també copsem l’existència mateixa de l’“autor” d’allò que s’està escrivint.

Les cartes són missatge de tipus privat, diferents de les inscripcions fetes en espais públics, i l’acte mateix de la seva escriptura reclama una situació personal de certa privacitat per part dels personatges. El fet que en aquestes cartes hi veiem escrits els sentiments més profunds no és tampoc quelcom arbitrari, i el suport (τὸ χαρτίν, πιπτάκκιν) pren un rol important, també, com a part de l’exposició de les informacions i l’acte mateix d’exposar-les i transmetre-les.

En la carta de Ròdope, per exemple, que veiem entre les novel·les d’època Comnena, es retroba la imatge de la mà que escriu, i a més a més, es fa servir un verb molt representatiu de l’acte d’escriure, el verb “χαράττω”, que vol dir escriure o gravar, s’entén, en la cera de les tauletes antigues per escriure (“ἐξ ἄδρου βάλαντιου καὶ χειρὸς ταύτης ἐμῆς, ἢ τὴν ἐπιστολὴν ἐγχαράττει σοι, ἐλευθερίαν σοι χαριζομένη.”, “regalant-te la llibertat amb una rica bossa i amb aquesta meua mà que t’escriu la carta”, diu Ròdope a Hismine i Hisminies, X, 2.1-3), però també és un verb que vol dir “gravar en un mur”.

Amb aquest sentit, el verb “χαράττω” cal que el remarquem i el recordem amb un mateix significat semàntic en l’*Idil·li* incert (23) de Teòcrit, “L’*amant*”.

En aquest idil·li, el verb “χαράττω” s’associa exclusivament a l’escriptura que ha de quedar gravada en un mur per tal que l’amant la pugui llegir (Teòcrit, 23.45):

“Γράψον καὶ τόδε γράμμα, το σοῖς τοίχοισι χαράξω· “τοῦτον ἔρωσ ἔκτεινεν. ὁδοιπόρε, μη παροδεύσης, ἀλλὰ στάς τόδε λέξον· ἀπηνέα εἶχεν ἔταιρον”. “Escriu aquesta lletra (carta?), grava-la en els teus murs. Eros va matar aquest. Vianant, no et desviïs, ans queda’t amb aquests mots: la crueldat va prendre l’amic”.

Pel que fa aquest verb remarcat, resulta important, de la mateixa manera, perquè es retroba també amb els mateixos usos semàntics lligats a l’escriptura en exemples de la novel·la més antiga, en concret, a les *Etiòpiques* d’Heliodor, i al bell mig de la famosa carta que escriu la reina etiop Persina, una carta que parla de Cariclea i que revela els seus orígens.

Aquesta carta, a la novel·la de les *Etiòpiques*, esdevé el relat verídic del personatge de Cariclea, la carta de la seva mare de debò, una carta d’una mare a una filla perduda. I així sembla que procedeix literàriament parlant Heliodor, presentant un escrit amb unes intencions molt determinades, i tot mirant de posar en relació dramàtica, precisament, la protagonista principal amb l’escrit. Així, l’escriptura per a Heliodor és un instrument que ha de donar sense massa dubtes una *impressió exterior* en el seu relat i pel seu relat, tant a la jove protagonista intradiegètica que la llegirà com nosaltres, lectors extradiegètic “moderns”.

En aquest sentit, l’autor de les *Etiòpiques* “opera críticament” d’una manera semblant a com ho fan també els autors de les diègesis bizantines (i ben bé com ho fan els teòrics moderns -tipus Roland Barthes-), tot posant la materialitat de l’escriptura en primer pla i justament per mitjà de l’afirmació del fet d’escriure (“ara escric, jo, l’autor d’això que estic escrivint”), de tal manera que es fa possible una primera distinció en els diversos graus de la ficció en la

novel·la a partir sempre de la carta escrita.⁵⁹ Dit d'una altra manera, Heliodor sembla presentar el personatge de Cariclea i la seva caracterització a través de la carta, i així sembla que va construint el perfil de la seva personalitat al llarg de l'obra, a partir del grau de ficció que la carta escrita ens imposa, és a dir, a través d'un grau d'escriptura. En aquest sentit, en Heliodor, ficció i escriptura són ben bé la mateixa cosa, i aquest sembla ser el mecanisme literari de la seva obra.

Sigui com sigui, el fet de retrobar aquest mateix verb “χαράττω” en la carta de Ròdope a *Hismine i Hismínies* ens fa pensar en una certa tradició respecte a les imatges de l'escriptura associades al relat de ficció i al gènere de l'epístola o la carta en concret en les novel·les, imatges que evoca el verb, i que molt versemblantment també haurien de tenir presents els autors bizantins com Eustaci Macrembolites a l'hora de desenvolupar les seves ficcions i alhora d'incloure-hi les seves cartes i missatges escrits.

El mateix es pot pensar que succeeix amb la imatge de la mà que es posa a escriure les cartes: precisament en Caritó d'Afrodísies, la imatge de la mà que escriu la tornem a veure repetida, ara pel personatge de Calírooe, que diu literalment que la seva carta ha estat escrita per la seva propia mà (“*Ταῦτα σοι γέγραφα τη ἐμη χειρί*”, Car. 8.4.5).

I és que, com dèiem, la mà és un element autoreferencial de l'acte d'escriptura que ens assenyala l'existència de l'escrit mateix, alhora que

⁵⁹ *Etiòpiques.*, IV, 8, fragment de la carta de Persina a Cariclea:

“γενομένην τε σε τεθνάναι παραχρημα πρὸς τὸν ἄνδρα πλασαμένη λάθρα καὶ ἀπόρητως ἐξεθέμην, ὅσον πλεῖστον ἠδυνάμην πλοῦτον τῷ περιώζοντι μισθὸν συνεκθεμένη ἄλλοις τε σε κοσμήσασα καὶ ταινία τήδε, καὶ ἐλεεινῶ **διηγῆματι** τῷ σῶ καὶ καμαυτῆς, ἐνειλήσασα, ἦν ἀπο δακρῶν τῶν ἐπὶ σοὶ καὶ αἵματος **ἐχάραττον** ὁμοῦ πρωτοτόκος καὶ πολύθρηνος γενομένη”.

“Tot fent creure al meu marit que t'havies mort de seguida, ocultament i en secret et vaig exposar, amb tanta riquesa com vaig poder, per als qui et van salvar hi vaig posar uns diners, i entre altres joies et vaig ornar, embolcallant-te, amb aquesta vena, en la qual he traçat (**ἐχάραττον**) el lamentable relat, el teu i el meu, que de llàgrimes per tu i de sang vaig marcar de la qui alhora ha estat el primer infant i el més plorat.”

proclama un "autor" d'aquest escrit; gairebé com en un efecte de "mise en abyme"⁶⁰, el detall de l'escriptura inclou i proclama el relat (ficció) mateix escrit.

I vet aquí que, sense anar més lluny, en la diègesi de l'*Aquil·leida*, les primeres cartes que hi trobem escrites, i que conformaran un diàleg epistolar de cinc cartes entre Aquil·les i la noia, inclouen la imatge de la mà que escriu la "Γραφή" per a introduir aquestes epístoles, fent del suport de l'escriptura elements de referència, *signes* fefaents, talment com el verb "χαράττω", miralls descobridors del fet que allò que ve a continuació es tracta d'un escrit, que al seu torn, efectivament forma part de la narració i presenta el discurs que

⁶⁰ La *mise en abyme* es podria definir com a un procediment literari que es dona en el moment en qual en una obra literària s'hi inclou una altra obra que té semblança amb la primera, o dit d'una altra manera, quan una part de l'obra reproduceix el tot. Es tracta d'un tipus de modalitat de *reflex*; la seva propietat essencial consisteix en ressaltar la intel·ligibilitat i l'estructura formal de l'obra. La paraula "abyme" es un *terminus technicus* de l'heràldica, tal i com fou designat per André Gidé, i indica el cor de l'escut: es diu que una figura està "abismada" quan es troba amb unes altres al centre de l'escut, però sense contacte amb cap d'elles.

En termes generals, la *mise en abyme* fa que d'alguna manera destaquin les intencions significants del primer relat (el relat que fa de marc i la vehicula), així com també posa de manifest que aquest no és sinó *signe* que es designa a si mateix com a "literatura": *jo sóc literatura, jo i el relat que em conté*. L'obra que fa de marc aporta al relat la seva riquesa "polisèmica" i recíprocament. De la mateixa manera, la *mise en abyme* fa intel·ligible el mode de funcionament del relat que fa de marc, i el reflex textual sempre és, també, *mise en abyme* del codi, tot i que la característica principal del relat no marc és revelar el principi de funcionament, però sense ser una còpia que s'ajusti a aquest. El reflex posseeix la capacitat per a desvetllar un significat darrer amb anterioritat i posterioritat al relat, d'aquí que puguem pensar en quelcom semblant a allò que normalment entenem com a "ficció".

Aquesta ficció esdevé d'alguna manera "substitutiva", *causa i efecte de l'escriptura que l'ha posada en joc*. D'aquesta manera, *escriptura i ficció*, per mitjà del mecanisme de *myse en abyme*, s'impliquen recíprocament, i aquesta és, ens sembla, la proposta que Heliodor va insinuant per mitjà de les cartes comunicatives tot al llarg de les *Etiòpiques*. Tot i així, de la mateixa manera que veiem com en la pintura era possible una fidel reproducció del propi autor "abismat", a les *Etiòpiques*, veiem que l'efecte arriba a reproduir i a definir com a tal el propi subjecte interior al món escrit, és a dir, *el personatge*.

Sobre el concepte de *mise en abyme* no només en literatura, es pot consultar l'estudi de Dällenbach (1991). Tal i com proven alguns exemples pictòrics, com és el cas de Miró dins del quadre, del joc de miralls de la pintura de Van Eyck (el famós quadre del Matrimoni Arnolfini, en la qual podem percebre gràcies a un mirall convex els convidats de les noces que només la parella d'esposos poden tenir davant els ulls, convidats entre els quals es troba el propi Van Eyck) o bé el cas del mirall col·locat de front a les Menines de Velazquez, la "mise en abyme" sovint desemboca en una fidel reproducció del propi subjecte (autor) de l'obra.

caracteritza personalment els personatges principals (que és allò que escriuen en les seves cartes).

La mà que escriu la primera carta és la d'Aquil·les a la seva estimada; així, agafa paper i ploma per redactar una “πονόφλογον πιττάκιν”, una carta “d'ardent dolor”, i alhora, també, una carta titllada amb l'adjectiu d'“έρωτικήν”, “γραφὴν ὡς ἀπὸ πόθου”:

“καὶ πιάνει μὲ τὰς χεῖρας τοῦ χαρτὶν καὶ καλαμάρην
καὶ πρὸς τὴν κόρην ἔγραψεν πονόφλογον πιττάκιν·
καὶ εὐρίσκει βᾶϊαν τῆς καλὴν καὶ πέμπει τὸ πιττάκιν.
Καὶ τῆς γραφῆς τὰ γράμματα ἦσαν λόγοι οὗτοι·
“Γραφὴν σὲ γράφω ἐρωτικὴν, γραφὴν ὡς ἀπὸ πόθου·
ἄπλωσε, πιάσε, ἀνάγνωσκε, μὴ τὴν περιφρονήσης.
Γνώρισε, κόρη ἐρωτικὴ, μυριοχαριτωμένη,
ἐμέν’, τὸν οὐκ ἐτρόσασιν κοντάρια ἢ σπαθία,
τὸ βλέμμα σου μὲ ἐφλόγισεν καὶ ἐκατεδούλωσέ με,
τὰ ὀμμάτια σου **τὰ ἐρωτικὰ** ἐπήρασιν τὸν νοῦν μου
καὶ **δοῦλον** μὲ κατέστησαν, **δοῦλον** δεδουλωμένον.
Παρακαλῶ σε, ἐρωτικὴ, ἐξαίρετη κουρτέσα,
τὸν ἔρωτα νὰ δέξῃσαι μεσίτην τῆς ἀγάπης.
Ποσῶς νὰ μὴ ἀλαζονευτῆς καὶ θέλεις μὲ φονεύσειν,
ἀλλὰ συγκλίθητι μικρόν, **πόνεσε πόθου πόνον**
καὶ τὴν καρδίαν μου δρόσισον πολλὰ ναι **φλογισμένη**.
Εἰ δὲ πολλὰ κ’ εἶσ’ ἄκλιτος, τοὺς ἔρωτας μὴ θέλεις,
ἐγὼ νὰ σύρω τὸ σπαθὶν νὰ σφάζω **τὸ κορμὶ** μου,
καὶ πιστευσέ με, ἀφέντριά μου, θέλουν σὲ κατακρίνει.”
Καὶ τὴν γραφὴν ἀπέστειλεν ταχέως πρὸς ἐκείνην.”⁶¹

⁶¹ Cfr. L'Aquil·leida, vv.860-879, “Pren amb les seves mans paper i ploma/ i escriu a la noia un escrit d'ardent dolor/ i busca una serventa de la donzella i li envia l'escrit./ Els continguts escrits de la carta

Aquesta carta d'Aquil·les és l'inici d'una escena de diàleg epistolar que estarà compost per l'enviament de cinc cartes; l'escenari de l'escriptura de les cartes per a Aquil·les és també molt destacable, atès que ell es troba a la seva cambra, en la qual hi ha fet pintar a les parets una gran imatge del déu Eros, a qui, en ocasions, es dirigeix suplicant. La cambra és una estança a casa de l'estimada, atès que Aquil·les s'hi ha traslladat per a viure-hi i poder estar més a prop d'ella; així, comença suplicant a la imatge pintada del déu, en una mena de diàleg imaginat amb Eros, perquè està realment trist i se sent ferit i alhora esclau per l'amor d'ella (“Ἐχεις με, Ἔρω, τριδουλον, δοῦλον δεδουλωμένον”(…) “εἶμαι τοῦ θελήματος καὶ τοῦ ὀρισμοῦ σου δοῦλος”).

Entregat al déu en la seva pregària, es disposarà aleshores a escriure aquesta primera carta d'amor, una carta que rebrà resposta efectivament, de l'estimada, però que no serà potser la més esperada per Aquil·les en els seus mots. En efecte, tot i que la noia es disposa a posar-se a escriure ràpidament una contestació a aquesta lletra (“τὸν ἀντίγραμμα”), roman ferma en la idea de deixar allunyat d'ella el desig i la passió, de tal manera que fins i tot es declara a si mateixa, tot negant precisament l'adjectiu que caracteritza l'estat dels sentiments d'Aquil·les, com a *no esclava* (“εἶμαι ἀκαταδούλωτος”) del déu Eros:

eren aquestes paraules: “t’escric una carta d’amor, carta del desig;/estén la mà, agáfala, llegeix-la, no la desdenyis./ Sàpigues, dolça donzella, mil vegades encantadora/ que a mi, a qui no van ferir llances ni espases/ la teva mirada em va encendre i em va esclavitzar,/ els teus ulls encantadors varen atrapar el meu pensament/ i em varen convertir en el teu esclau, esclau esclavitzat./ Et demano per favor, dolça, meravellosa dama,/ que acceptis l’amor com a mitjancer del meu./ No et burlis i vulguis matar-me/lans compadeix-te una mica, pateix amb el dolor del desig/ refresca el meu cor tan encès./ Però si ets tan incompatible que no vols l’amor,/ jo treuré la meua espasa i la clavaré al meu cos/ i creu-me, senyora meua, et voldran condemnar.” I de seguida va enviar la carta escrita a la donzella”.

Noteu especialment el subratllat, i les figures estil·lístiques que fa servir l'autor per a recrear la imatge de l'escriptura dirigida a la seva estimada: ella és també l'“ἐρωτική”, com la carta, que Aquil·les escriu encès i endut pel dolor del desig del seu cos “τὸ βλέμμα σου μὲ ἐφλόγισεν καὶ ἐκατεδούλωσέ με,/τὰ ὀμμάτια σου τὰ ἐρωτικά ἐπήρασιν τὸν νοῦν μου”, del qual se sent ara del tot esclau “δοῦλον δεδουλωμένον”. Noteu la figura estil·lística de la metàfora “sinestèsica” i l'al·literació a “πόνεσε πόθου πόνον”.

“ἡ κόρη δὲ ὡς ἐδέκτηκεν πιπτάκιν τοῦ Ἀχιλλέως,
 ποσῶς οὐδὲν ἠθέλησεν ἵνα κλιθῆ πρὸς πόθον,
 ἀλλὰ καθίζει, γράφει τὸν ἀντίγραμμα τοιοῦτον.
Τῆς γοῦν γραφῆς τὰ γράμματα ἦσαν οἱ λόγοι οὔτοι·
Κύρις μου, τὸ πιπτάκιν σου εἰς χεῖρας μου ἐδέξάμην.
Οὐκ οἶδα τ' εἶναι τό πονεῖς, οὐκ οἶδα τί ἐν' τὸ πάσχεις.
 Ἐὰν σὲ δαμάζουν οἱ Ἔρωτες καὶ πάσχεις διὰ πόθον,
 πάλιν τοὺς παρακάλεσε καὶ να σὲ συμπαθήσουν.
 Ἐγὼ, καλέ μου, Ἔρωτας ποσῶς οὐδὲν φοβοῦμαι,
 πολλὰ εἶμαι ἀκαταδούλωτος εἰς Ἔρωτα καὶ πόθον,
οὐκ οἶδα θλίψιν Ἐρωτος, οὐκ οἶδα ἀγάπης πόνον,
καὶ σὺ, ἂν πονεῖς καὶ οὐ δύνασαι τοὺς πόνους νὰ βαστάζης,
 σὺ δὲ μόνος νὰ φονευτῆς καὶ μόνος νὰ ἀποθάνης.”
 Καὶ τὸν πιπτάκιν ἔστειλεν ὡς πρὸς τὸν Ἀχιλλέα.”⁶²

Vet aquí el desdeny que s'expressa en la segona carta del diàleg epistolar que s'enceta, així, entre els dos. La carta és enviada a Aquil·les, que de primer la rep amb alegria, i es posa a llegir-la amb avidesa i un enorme desig (“σπουδαίως τὸ ἀνεγινώσκε, μετὰ πολλοῦ τοῦ πόθου”, v. 895).

No obstant, en saber el seu contingut, Aquil·les es desmaia i, del disgust, cau inconscient (ἀναίσθητος) al seu jaç. En reprendre els sentits, s'asseu de bell

⁶² Op. cit. supr., vv.880-893, “La noia, quan va rebre l'escrit d'Aquil·les/no va consentir, de cap manera, d'inclinar-se al desig/ sinó que aleshores s'asseu, escriu aquesta següent resposta: “Senyor meu, la teva carta vaig rebre a les meves mans./ No sé per què pateixes, no sé per què et dolts./ Si et dominen els Amors i pateixes pel desig/ de nou fes-los súpliques i que et siguin favorables./ jo, amic meu, en res temo els Amors/em sento del tot lliure de l'Amor i del desig/no conec la tristesa de l'Amor, no conec el dolor de l'afecte/ i tu, si pateixes i no pots suportar els dolors/ tu tot sol et mataràs i tot sol moriràs”.

Noteu el subratllat: la repetició del verb negat “οἶδα”, les oposicions dels pronoms “Ἐγὼ” i “σὺ”, la repetició del mot “Ἔρωτος” en diversos sentits, i la rima intercalada amb els mots “πόθον” i “πόνον” que es va repetint tot al llarg del text.

nou a escriure una resposta al desdeny (la tercera carta intermitja que hem vist prèviament en el punt anterior, i que s'assemblava a la primera carta de Libistre a Rodamne pel to i les marques d'una pretesa oralitat), que també serà contestada aleshores per l'estimada, en un segon enviament de cartes, i conformant així l'inici d'una segona part del diàleg epistolar, una mica més positiva per a tots dos.⁶³

L'escena, finalment, després de les cinc cartes enviades i de la determinació d'Aquil·les d'enfrontar qualsevol perill per tal d'aconseguir la noia, acaba, de bell nou, i tancant el diàleg epistolar, amb la imatge d'una nova súplica de l'heroi, de genolls i amb llàgrimes als ulls, al déu Eros pintat a l'habitació:

“Ἔρω μου, ποῦ ἔνι τὰ τόξα σου τὰ ἔδωκες ἐμέναν;
Ἔρω μου, ποῦ ἔνι ἡ δύναμις τὴν ἔδειξες ἐμένα;
Παρακαλῶ σέ, σύντομα φθάσουν ὡς πρὸς τὴν κόρην
καὶ βάλε εἰς τὴν καρδίαν τῆς ἀγάπην ἐδικὴν μου,
πόθον καὶ πόνον νὰ πονῆ, νὰ ἐνθυμῆται ἐμένα,
νὰ μάθῃ καὶ τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἰσχὺν τὸν ἔχεις,
καὶ νὰ μὴ ἀλαζονεύεται πρὸς τὸ πολὺν σου κράτος.”⁶⁴

La lletra, per tant, en la novel·la, expressa l'amor que és sempre Eros, i no pas el “phílos” o “philia” d'aquells que semblen tenir quelcom en comú, o l'“agàpe” que no demana res a canvi; es tracta d'un amor íntim, de dos, de les persones que s'esforçen per trobar-se, però posat en escena, atès que la lletra és

⁶³ Vegeu la carta escrita en resposta per ella (quarta carta) i la seva corresponent resposta d'Aquil·les (cinquena i última carta), en aquesta segona part del diàleg epistolar entre Aquil·les i la seva estimada, a l'Annex de les “Traduccions”.

⁶⁴ Op. cit. supr., v. 945-952, “Amor meu, on són els arcs que vas donar-me?/ Amor meu, on és el poder que em vares mostrar?/ Et suplico, arriba aviat amb aquella donzella/ llença-li al seu cor el meu amor/ perquè em desitgi i pateixi, perquè es recordi de mi,/ per tal que sàpiga el poder i la força que tens/ i que no es vani davant la teva gran fortalesa ”.

fruit de la mà d'un autor que demana, al mateix temps, i sol·licita l'atenció d'un públic.

En tot aquest context, el lirisme en la carta ve de l'amor, d'un contingut, dels valors (emocionals, la majoria) que es transmeten; ara bé, el to "dramàtic", teatral, el posa la situació i la manera com el personatge se'n surt, per com es presenta ell mateix en relació amb la materialitat de l'escrit, per com reacciona, fins i tot, en llegir la lletra, reacció que l'ha de dur a tornar a generar una altra resposta escrita o a crear en la seva ment una imatge concreta de la realitat que desitja per a ell/a i que acaba sent, efectivament (i *feliç*) la seva realitat, una realitat on hi pot *re-conèixer* plenament la seva *identitat*.

L'exemple de l'*Aquil·leida* i del diàleg epistolar a dues veus posa de manifest, de nou, com l'escriptura i l'acte d'escriure esdevenen importants en el rol de transmetre i comunicar informacions relatives a Eros i a la seva influència, però no menys important és el context de l'escena que, en aquest cas, gràcies a la súplica i la pregària d'Aquil·les, fa que la carta i el diàleg generat adopti un to líric especial: així doncs, de l'estil concís pensat per a privilegiar una forma argumentativa de discurs, passem a un altre inspirat en un lirisme difús que tendeix a il·luminar ben bé "màgicament" tots els receptors de l'escena, intradiegètics i extradiegètics, en tant que les cartes són també reportades en el relat ("Τῆς γοῦν γραφῆς τὰ γράμματα ἦσαν οἱ λόγοι οὗτοι"), encara que en aquest cas, deixant de banda l'aparició de verbs d'oralitat (Aquil·les, aquí, no està explicant les cartes, sinó que el narrador omniscient de la novel·la les exposa simplement). Espectadors i lectors, es troben implicats, en aquest diàleg epistolar, en una mena d'"*Erlebnis*" de l'escriptura, a través del mateix personatge que està "vivint" allò que escriu i que exposa tots els elements distintius de l'acte d'escriptura.

La imatge de l'intercanvi epistolar té, en aquest cas, algunes diferències amb *Libistre i Rodamne*; en la novel·la de *Libistre*, és posada de manifest la mateixa dissensió en la comunicació i una certa oposició entre les informacions

degut a la mateixa figura del narrador principal que pren el rol narratiu de figura de "lector" que, en aquest cas, rep les informacions amb diferències quan és lector des de dins o quan és lector des de fora de l'acció.

A *Libistre i Rodamne*, a més a més, l'intercanvi epistolar serà reprès més endavant en el camí de retorn dels personatges, un camí en el qual cantaran i s'explicaran totes les cartes amoroses (vv. 4080-4205, 4235) que s'han anat enviant anteriorment.

En aquest sentit, potser també és dubtosa la univocitat de les cartes, i/o més aviat, la seva unidirecció: com veiem amb alguns exemples, de cartes privades que segueixen la línia comunicativa de dos passem a la generació d'un altre nivell en l'explicació dels fets, això és, a un nivell on hi ha implicat el conjunt de personatges (l'amic que les escolta, l'eunuc que les transporta i també les llegeix, les explicacions finals subjectives d'aquestes cartes escrites) que poden arribar a reaccionar davant de les informacions escrites, que hi tenen alguna cosa a "veure" (i mai millor dit!); s'ha generat, doncs, el nivell públic, el nivell que implica l'existència d'una "audiència". Fins a cert punt, es pot dir que s'ha produït la irrupció d'una mena de *dimensió social* en aquesta ficció.

La idea és que precisament aquestes reaccions davant de les cartes en el diàleg epistolar ara ja formen part de la línia argumental, i que hi ha una interactuació, per dir-ho així, de les diverses percepcions possibles entorn de la informació. D'aquesta manera, havent perdut la seva univocitat, les informacions de les cartes resten alhora sense una comprovació neutra, mai no queden "verificades" del tot; així doncs, veiem que hi guanya el relativisme, atès que, en la ocasió que el missatge arriba, resulta que no hi ha una veu omniscient, en aquest cas, absoluta, que tingui un punt de vista extern de manera que pugui acabar modificant el punt de vista del qui ha escrit, o en darrer terme, la opinió d'aquell que rep la informació continguda en la lletra.

Aquest aspecte suposa precisament un augment del component "*dramàtic*" en la narració, atès que la carta acabarà tenint *valor com a missatge* en

els moments en que és “reactualitzada”, “re-llegida”, posada en primer pla de l’escena, quan hi hagi, per tant, la presència de més d’un receptor, és a dir, d’una autèntica “audiència” junt amb la qual el lector extern, confrontat igualment amb l’acció narrativa, durà a terme també un procés d’interpretació, o millor dit, per mitjà de la qual podrà mantenir obert un autèntic canal de comunicació per a les informacions (que especialment en el cas de les cartes proporcionaran al lector des de fora i per mitjà d’un procés “abismat”, tots els efectes propis de quelcom que es llegeix, és a dir, purament verbals, estilístics, de lletra). I al mateix temps en aquest sentit, en tant que ja no hi haurà unidirecció, el contingut dirigit a un sol destinatari, es transformarà meravellosament en un regal per a molts.

D’aquí que, atès el pes, segons sembla, de l’element material de l’escrit, no es faci difícil pensar en una concreta relació entre autor-escriptura-personatges: es tracta d’una relació triangular, literària, que sembla funcionar en el gènere, que té a veure especialment amb la multiplicitat de veus (enunciatives de relats), i en un desenvolupament concret en la novel·la: en el repàs de les diègesis, hom evidencia un interès envers allò que s’explica perquè efectivament hi ha algú que ho explica, però es tracta d’un “algú” que ja no és una autoritat absoluta sobre els fets. Recordem per exemple la veu de Cratístenes “explicador” a *Hismine i Hismínies*, i la pròpia veu d’Hismínies “explicant” la seva pròpia experiència, és a dir, una mostra de l’“*erzählendes Ich*” (jo que explica) i l’“*erlebendes Ich*” (jo que experimenta).

Així doncs, podem dir que la *multiplicitat de veus* (enunciatives de relats) que es van fent paleses en l’obra a l’autor i alhora al lector/públic⁶⁵, en la

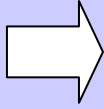
⁶⁵ Segons la professora de la Université Stendhal de Grenoble Françoise Létoublon (1993 : 207-208), al Cap. IX, “Comment communiquer ?”: “Le romancier, lui-même amoureux de ses personnages, cherche à communiquer indirectement avec ses lecteurs en provoquant en eux ce désir pour le personnage qui le fait écrire. Par quoi, le thème de la communication entre les personnages, mise en scène dans le texte du roman, devient au niveau réflexif une métaphore de la communication entre auteur et public.”

novel·la grega s'acaben convertint en múltiples punts de vista de situacions diferents (en certa manera també la idea del "*logos en moviment*") de les quals es pot provar de "sortir" per la generació d'un nou missatge que suposa, per tant, una nova situació comunicativa, una situació que en tots els casos fa possible que la lletra pugui tenir un rol important, atesa la necessitat d'interpretació, el rol mateix de suposar i "ser" ficció, de ser, per tant, punt de connexió entre tots els elements de la situació.

I al centre d'aquest triangle, sembla que hi posaríem el concepte de "mise en abyme": de la mateixa manera que cadascuna de les aventures ens són adreçades, com passa en el gènere cinematogràfic modern, als nostres ulls, les lletres i les cartes en les diegesis (i probablement en tota la novel·la grega) obren una altra porta i projecten (l'autor-lector, el personatge-narrador) directament cap a un nova *representació* dels fets, igualment viva i capaç de generar efectes immediats en el "subjecte-públic" de la mateixa manera que ho fa l'acció principal, una representació que torna a implicar-nos, els uns amb els altres, recíprocament; així, el diàleg epistolar esdevé un diàleg supradiegètic que *presenta de nou* davant nostre tota la complexitat de les dimensions del món dels personatges, així com les subtils fronteres de la comunicació a dos i el seus significats en les diegesis.

VEU NARRATIVA EXTERNA I OBJECTIVA

INICI DE L' ACCIÓ *IN MEDIAS RES*
 amb 2 narradors interns:
Dosiclés i Cratandre a la presó de Rodes
RELATS DELS 2 NOIS ENAMORATS



CONTINUACIÓ DE L' ACCIÓ
 -Veus dels pirates: preparen el sacrifici
 -Veu de l'emissari: Anunci de la guerra

INTENTS D'ATURAR LA GUERRA

CANT
 De Satrió a Hèlios
 al banquet
 (IV, v. 243 i sg.)

CARTA
 al rei
 (IV, v. 420 i sg.)

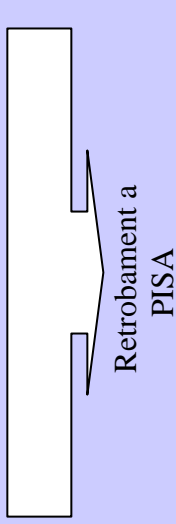
GUERRA

VICTÒRIA del rei contra els pirates
Trasllat i separació dels protagonistes



XIPRE
 Rodante
MONÒLEGS DESESPERATS
 Rodante venuda a Crató,
 pare de Cratandre
 VII, vv.16-160

PISA
 Dosiclis
MONÒLEG DE LA SORPRESA
MONÒLEG DE DOSICLÉS
 -Episodi de Miril.la, germana de
 Cratandre, que enverina per
 gelosia Rodante.
 VI, vv. 264-505



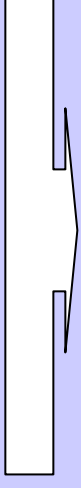
-Veu dialògica del rei: prepara el sacrifici
 -Veu de Crató: anul.la el sacrifici
 -Veu del poble-tormenta-Eros



BANQUET
 *descripció de l'escena
 pel narrador extern però amb
 intervencions subjectives.

ANAGNÒRISI dels protagonistes

EXPRESSIÓ DE LA SORPRESA
MONÒLEG DE DOSICLÉS
 -Episodi de Miril.la, germana de
 Cratandre, que enverina per
 gelosia Rodante.
CURACIÓ I MONÒLEG DE
RODANTE



DIÀLEG dels enamorats,
 intents d'ocultar-se i fugir (IX 10-180).
 -Veu de l'Oracle de Delfos,
 avis als pares, retrobament.
 -Retorn a la llar (Abidos) i
NOCES

Presentació de caràcter gnomològic d'una VEU NARRATIVA SUBJECTIVA en PRIMERA PERSONA

que dóna consells sobre Ἐγὼς i Τύχη.

TA KATA ΔΡΟΣΙΛΛΑ ΚΑΙ ΧΑΡΙΚΛΕΑ (τοῦ Νικήτου τοῦ Ευγενιανού)

VEU NARRATIVA EXTERNA I OBJECTIVA

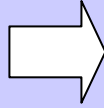
Presenta l'obra per mitjà d'un **PROEMI** dels IX llibres

-Episodis d' enamoraments:

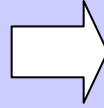
La reina dels perses Crisil·la s'enamora de Cariclés
CANT de Clíniea a Drosil·la (IV, v. 155-220)

- Engany de Cariclés per fugir
MONÒLEG DE CARICLÉS i
RELAT D'UN ANTIC DIÀLEG

- **Drosil·la i Cariclés a un PRAT**, presoners dels perses

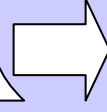


-Veu de Cariclés i l'amic a la presó
DIALEGS i
RELATS DELS 2 NOIS ENAMORATS



CARTES I CANÇONS per a les estimades
(v-30-55, 57-312)

RECORD D'UN
JARDÍ,
FLASHBACK, v..270



-**Retrobament real, PRAT**
(IV, v.330)

PLANS DELS PROTAGONISTES
pels episodis de la reina enemiga i Clíniea
SEPARACIÓ

-Veu de la reina a través d'una
CARTA de comiat



Mort de la reina i de Clíniea



RECORD DEL
PATIMENT PASSAT
PER LA SEPARACIÓ
monòlegs



Nou retrobament final al jardí, PRAT

TA KΑΘ'ΥΜΙΝΗΝ KAI ΥΜΙΝΙΑΝ (τοῦ Ευσταθίου τοῦ Μακρμεβολίτου).

VEU NARRATIVA EXTERNA – PROSA objectiva

- **Veu d'Hisminies i els amics a Aulikomis**

- .Sòstenes, conseller
- .Caridoux

RELAT D' **HISMÍNIES**
I **DIÀLEG AMB CARIDOUX**

PAPER DELS
SOMNIS

- **Veu dels patrons, Banquet**

Primera trobada
DIÀLEG BREU I GESTUAL
d'Hismine i Hisminies.

El camí és
EROS

Banquet, retorn al jardí:

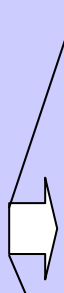
- VISIÓ de l'AUCA i representacions oníriques

- JOCS:

DIÀLEG BREU
d'Hismine i Hisminies

Processó, retrobament amb els pares. Trobada en secret a la cambra.
Hismine és promesa a la força. FUGIDA en vaixell. Tempesta.

SEPARACIÓ



Hisminies és fet esclau de Sòstrat i Ròdope Hismine desapareix. És esclava de Ròdope.

MONÒLEG-RELAT DELS
ORÍGENS d'Hisminies

CARTA i petons de Ròdope
encarregats a Hismine

- **Espai del jardí: VISIÓ DEL MUR**
i de la INSCRIPCIÓ de
Saviesa, Força, Puresa i Justícia.

RETROBAMENT al banquet

- Retorn a la llar (Eurikomis) i **NOCES**

Intervenció final, veu d'Apol·lo +

VEU NARRATIVA EXTERNA

INTENCIÓ DEL RECORD DE LA PERIPÈCIA PER MITJÀ DE L'ESCRIT

ΑΙΒΙΣΤΡΟΣ ΚΑΙ ΡΟΔΑΜΝΗ

Presentació d'una **VEU NARRATIVA FICTÍCIA**

CLITOBONT, AMIC DE LIBISTRE, FA DE NARRADOR DE LA HISTÒRIA DE LIBISTRE I RODAMNE A LA SEVA ESTIMADA MIRTANE, UNA HISTÒRIA EN LA QUAL ELL MATEIX ALHORA APAREIX TAMBÉ COM A PERSONATGE I EN LA QUE INCLOURÀ EL RELAT DE LA SEVA PRÒPIA HISTÒRIA D'AMOR.

-Clitobont troba Libistre que plora perquè ha perdut la seva estimada en una cacera; força de l'amor present (v. 110-198) i **SOMNI** en el que és conduït al

Palau del rei Eros

Vassall del rei i VISIÓ DE L'ORACLE, (vv.199-627): s'enamora de la princesa Rodamne, filla del rei Chrousos.

SOMNI: Eros intervé i li presenta la pròpia Rodamne. Ell decideix d'anar a cercar-la.

Argurokastro del rei Chrousos

SOMNI, APARICIÓ FAVORABLE D'EROS, VISIÓ DE LES FORMES DEL CASTELL I L'AUCA DELS MESOS I LES VIRTUTS (vv.1020, 1100).

Intercanvi de cartes i cançons

El camí és
EROS

Missatge a l'anell

Combat i victòria al pretendent egipci

El camí és
EROS

Rapte de Rodamne
SEPARACIÓ

RECERCA DE RODAMNE

Trobada de Clitobont i Libistre

RELAT DE CLITOBONT (vv.2743-2799).

EGIPTE: trobada i diàlegs amb la vella, cavalls màgics per passar el mar.

RETROBAMENT (vv.3964-3967) i mort de la fetillera.

Camí de retorn a l'Argurokastro (vv.4080 i sg)

CANTS I EXPLICACIÓ DE LES CARTES

Clitobont es queda al castell; **NOCES.**

Epíleg de Clitobont als lectors, (v.4568-4601)

VEU/FIGURA NARRADOR EXTERN SUBJECTIU

PROEMI: EN TERMES D'ORALITAT S'ADREÇA A UN PÚBLIC PER TAL QUE PARLARENÇI AL QUE S'HA DE CONTAR EXPRESSA LA SEVA INCAPACITAT POÈTICA DE DIR AMB LA PARAULA ELS FETS DEL RELAT INTRODUEIX AL TEMPS/ESPAI DE LA "MERAVELLA":

"Ὅτ' ψεύδομαι το γράφω"

-Veu de Beltandre, exiliat emprèn la ruta

Cançó de viatge, v. 120 i sg.

Riu meravellós

Entrada al CASTELL de TARS

com un somni

Castell de l'Amor

-MONÒLEG D'EROS, v. 485 i sg.

-JUDICI DE BELLESA, VEU A

CRISANÇA, GUANYADORA,

v.650 i sg.

-DIÀLEG AMB EROS, v. 670 i sg.

Lectura d'INSCRIPCIONS orientatives

cap a Antioquia

El camí és
EROS

v. 1090 i FINAL

Nit de tempesta **SEPARACIÓ** en intentar passar el Riu.

MONÒLEG DESESPERAT

DE CRISANÇA que creu mort el noi, v. 1158.

Intervenció de les tòrtoraes

-Veu llunyana de Beltandre que salva del suïcidi a Crisança., v.1195.

RETROBAMENT FELIÇ, v. 1200

El vaixell del pare de Beltandre els salva.

Retorn, sans i estalvis, al reialme de Beltandre

El camí és
EROS

-A Antioquia, es fa vassall del Rei.

RECONNECTIEMENT: Crisança és la filla del rei

-Trobada secreta al Jardí: **DIÀLEGS** i

CONFESSIÓ DE L'AMOR, v. 835 i sg.

-Prenen a Beltandre i Crisança

prepara amb Fedrocasa un plà per salvar-lo.

PARAULA SECRETA, v. 910-925.

Beltandre mentirà dient que estima Fedrocasa

davant el rei, que els acaba alliberant i casant.

-Trobada secreta a la cambra de Crisança:

DIÀLEGS i àpats secrets, v.1005 i sg.

Beltandre tem ser descobert i decideixen **FUGIR** plegats

VEU NARRATIVA FINAL QUE ATURA EL RELAT

TOT FENT PARAR L'ORELLA A UN ANTIC PROVERBI

El camí és
EROS

TO KATA KALLIMAXON KAI XPYΣOPPOHN EPOTIKON ΔIHTHMA

VEU/FIGURA NARRADOR EXTERN SUBJECTIU

EXPRESSA LA SEVA INCAPACITAT DE DIR
AMB LA PARAULA ELS FETS DEL RELAT

v. 1-840 aprox.

TRANSICIÓ DE L'ACCIÓ

v. 840 -2605 FINAL

-Veu de **CAL·LÍMAC**: viatge, prat, **CASTELL** -*Veu del Rei i de la Bruixa*

-Veu de **CRISÓRROE**: **JARDÍ**

Primera trobada. **MONÒLEG**
Crisórrroe, raptada pel drac i
penjada pels cabells. **DIÀLEG**,
v.590 i sg.

SEPARACIÓ

RETROBAMENT

DESMAI DELS ENAMORATS

-Engany de la poma per a
matar a Cal·límac

CANÇÓ de
Cal·límac, v. 1673 i sg.

MONÒLEG-RELAT DELS
ORÍGENS de Cal. i Cris.

τὸ μήλον, v. 1210

MONÒLEGS DE
CRISORROE reina

COMBAT i VICTÒRIA AL DRAC

INSCRIPCIÓ DE LA POMA

Trobades secretes dels protagonistes

DIALEGS-GEST

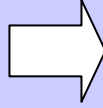
CANÇÓ, v. 2040 i sg.

-Veu dels eunucs, **CARTES** de descoberta
Intervenció final d'EROS v. 2165, sg.

Condemna de la Bruixa, judici favorable.

-Retorn final junts al **CASTELL**

Felicitat dels dos al castell

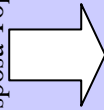


ΦΛΟΡΙΟΣ ΚΑΙ ΠΛΑΤΖΙΑ ΦΛΟΡΕΣ

VEU NARRATIVA EXTERNA I OBJECTIVA

PEREGRINATGE A COMPOSTELA

D'un noble cavaller llatí
i la seva esposa Topatsia



RAPTE i SEPARACIÓ

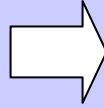
Mort del cavaller

**LAMENT DE
TOPATSIA**
v.80-92

Platsiaflora

CREIXEN
JUNTS I
S'ENAMOREN

Flòrios



TROBADA I DIÀLEG
amb la reina sarraïna
Kal·liotera.

Platsiaflora està amb
els reis sarraïns

CONXORXA
CONTRA
ELLA EN UN
BANQUET

PRISONERA

**LAMENT
D'ELLA** v. 470

Enfrontament
a cavall,
GUANYA
FLORIOS
v.662 -708

Flòrios la va
a buscar

ES PRESENTEN JUNTS AL REI

-Flòrios retorna a Montoro. **CARTA** del duc
al rei (v.858-896) per la tristor del noi.
-El rei segueix odiant la noia i la **VEN**.

ANELL *apagat*

**LAMENT
D'ELLA**, v.
989-1048

RECERCA

i la troba dalt una
torre presó de l'emir

Amagat dins
un cistell es

RETROBEN I

S'ESTIMEN → **descoberts**

Condemnats al
foc, **LAMENTS
DELS DOS**,
v.1734-1764

Flòrios
arriba a Montoro
per estar amb el duc

SEPARACIÓ

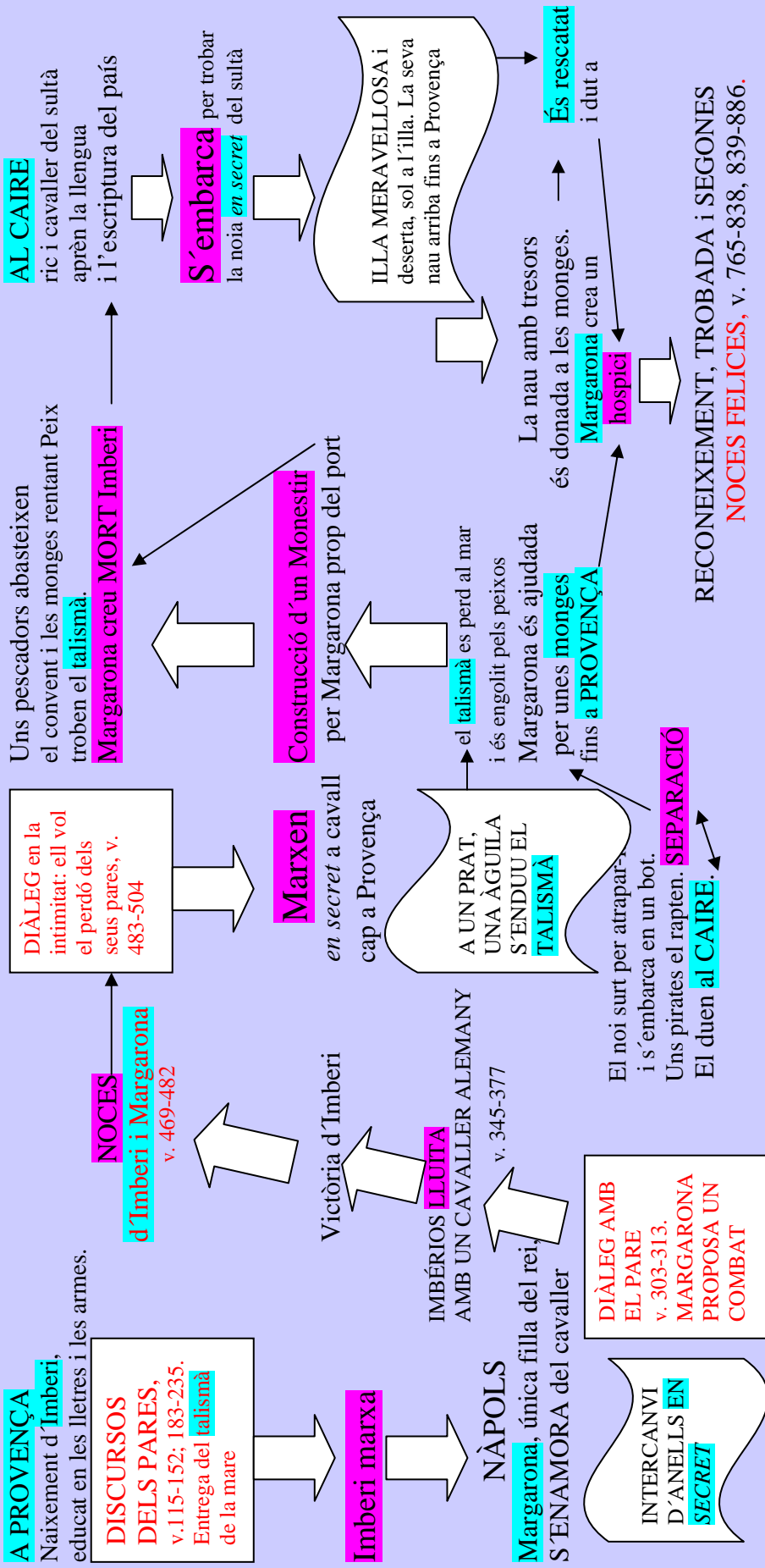
**DIÀLEG i
entrega de
l'anell màgic** a
Flòrios v.270-
280

SOMNI premonitori i ANELL

Obtenen el perdó reial. L'emir i el rei són cosins.
NOCES REIALS i conversió a la fe cristiana

IMITIPIOΣ KAI MAPTAPΩNA

VEU NARRATIVA OMNISCIENT OBJECTIVA



VI. RESULTATS

1.-Capítol I El monòleg:

El monòleg dels personatges, simple, en veu alta, expressa els sentiments i les emocions que provenen del flux intern del seu pensament, fet que els caracteritza en un rol personal. Aquest tipus de monòlegs s'esdevenen en companyia o no d'altres personatges, però acostumen a expressar la soledat tant interior com exterior.

D'altra banda, la presentació per part d'una veu narrativa primera, monològica, de les novel·les, sembla una característica essencial que permet agrupar-les i donar una entitat a la idea que les diegesis formen un corpus. Aquesta és una característica es podria dir que comuna, i fins i tot es pot arribar a afirmar, a manera de justificació, que troba la seva màxima expressió en la novel·la del *Libistre i Rodamne*. D'altra banda, també sembla que justifiqui aquesta idea la pròpia naturalesa i la forma d'expressar-se d'aquesta veu narrativa primera.

El monòleg a les diegesis expressa tant el dolor com l'alegria dels personatges, i ve presentat en moments narratius crucials: el monòleg d'amor per excel·lència en les novel·les és aquell que desenvolupen els personatges en el moment d'enamorar-se i flueix, narrativament, de la mateixa manera per a ell i per a ella, tot creant espais paral·lels. Aquesta sembla una tècnica represa de la novel·la antiga, tot i que la seva funció narrativa, per tal de destacar la parella de protagonistes, en les diegesis bizantines es "multiplica" en estar present tota la problemàtica interna i la complexitat de les veus narratives que en la novel·la antiga no existeix o que es desenvolupa de manera lineal i simple.

El lament o monòleg de dolor en les novel·les bizantines, per la seva banda, respon al desenvolupament d'una forma probablement residual del

lament usat amb valor ritual a la tragèdia, el *μοιρολόγον*, però no és ni sembla usat amb intenció o amb finalitats estèticoteatrals, sinó que més aviat forma part de la ritualitat mateixa que les novel·les plantegen en posar de manifest el fet oral i en posar en primer pla, posem per cas, les cançons com a forma d'expressió usual dels seus personatges principals. Els personatges secundaris també desenvolupen els seus monòlegs, però aquests adquireixen, versemblantment, funcions generals en el relat diferents de les dels monòlegs principals, les quals sovint donen sentit complet a l'estructura de les novel·les.

Per últim, un darrer aspecte relacionat amb el monòleg és l'ús del *gest* o del llenguatge gestual, un ús que s'adequa al context comunicatiu dels personatges i que esdevé un factor que obliga a uns determinats registres d'expressió i a un lèxic específic, vocabulari "d'acció" que va determinant com és la ficció narrativa mateixa.

CONCLUSIÓ PRINCIPAL

. L'amor en la forma del *logos* del monòleg és expressat tant per part de la veu masculina com per part de la veu femenina dels personatges. I és expressat per separat d'una manera molt equilibrada entre les dues parts.

. En els monòlegs, els personatges expressen tant l'alegria com la tristesa d'aquest amor.

Amor, però, en el discurs del monòleg de les novel·les bizantines, sembla ser dit per tal de cercar una solució a la separació de les veus. És un punt de partida envers el diàleg, i l'escena més representativa en aquest sentit és la que presenta la novel·la de *Cal·límac i Crisórroe*, vv. 587-594 i seg., en ser raptada Crisórroe i trobar-la Cal·límac per primer cop.

2.-Capítol II. El diàleg:

El diàleg en la novel·la bizantina és la forma d'expressió dels sentiments i les emocions dels personatges quan estan reunits, dos a dos, i la seva paraula flueix en conversa i intercanvi.

Fixant-nos en la temàtica essencial de l'amor, observem l'existència de dues tipologies de diàleg, el diàleg d'amor entre els protagonistes i el diàleg sobre amor o sobre aquest tema en diferents contextos narratius.

El tipus de llenguatge emprat en cada diàleg marca la proximitat entre els personatges i fa avançar el desenvolupament de cada acció narrativa: en les escenes en les quals es desenvolupa el *diàleg d'amor*, tot i els canvis en la formalitat del seu llenguatge, aquest tipus de diàleg sembla revelar i és mostra de l'aventura sentimental de cada narració, de manera que en el discurs d'intercanvi de cada moment, el *Logos*, és Eros en el diàleg de les novel·les.

En les escenes en les quals es desenvolupa el diàleg entre amics o sobre el tema de l'amor, Eros esdevé metanarratiu, es vincula a l'acció i els esdeveniments de la ficció.

La paraula en el diàleg traspua clarament l'estil mateix d'escriptura dels seus autors. Així, el lirisme més pesant i retòric de les primeres novel·les va donant pas a nous usos més lleugers i efectistes de les imatges narratives vinculades al moment mateix del diàleg, com és la representació del diàleg dels enamorats en el jardí.

De la mateixa manera, la representació o imatge del propi Eros, també, esdevé una novetat que vincula estretament discurs i personatges, i que els autors bizantins desenvolupen en la novel·la com a mostra d'originalitat pròpia: Eros dialoga i conversa amb els personatges, també, i el seu *logos* és guiatge i ordre, en tant que Eros s'associa a la veu i la figura del *Basileus*, l'emperador bizantí.

El elements afegits i simbòlics en els moments de diàleg (presència del drac, intercanvi d'anells, diàleg enmig d'un concurs de bellesa, introducció d'elements com roses o la verga, o el mateix diàleg en un jardí interior del Castell) esdevenen propis de les novel·les paleòlogues, on sembla que el diàleg queda reforçat per la influència occidental o, dit d'una altra manera, certs detalls en el diàleg, amorós o no, a més d'aportar sofisticació i alhora un cert desenfocament de l'atenció a la temàtica principal del propi diàleg, fan palesa la presència i el pes de la tradició de via occidental. Els nous valors que vehiculen les novel·les més tardanes també els veiem desenvolupats per mitjà de l'aparició d'altres personatges secundaris i les seves converses, com és el cas del diàleg dels pares.

D'altra banda, els moments de diàleg sobre amor ja no són protagonitzats tampoc per la parella principal, sinó per un dels dos protagonistes i el seu amic, interlocutor de conversa, que fa del discurs un relat de la pròpia història d'amor, en tots dos casos, com un catàleg de records. Aquest tipus de discurs o diàleg diegètic podria considerar-se com una de les ocasions més properes a la *performance* de tipus oral i/o teatral en les novel·les.

El llenguatge del diàleg en general expressa l'interior dels personatges, però incorpora una gran quantitat de vocabulari referit a la descripció de l'entorn en el qual aquest es desenvolupa en tractar-se de converses el jardí; així, la Natura és descrita amb precisió i detallisme en correspondència, en la major part dels casos, amb la bellesa de la noia jove protagonista de la història.

El llenguatge del diàleg se sofisticava i arriba a tons altament eròtics en els moments en els quals l'entorn dels personatges canvia i els protagonistes principals es troben en secret i d'amagat, sovint durant la nit. També en els moments de somni i vetlla durant la nit dels protagonistes principals, en els quals hi ha de la mateixa manera diàleg imaginat (amb la parella o el propi Eros) el llenguatge és alhora descriptiu i altament líric, en tant que les imatges oníriques (πλασις) són representatives també de l'estat sentimental dels

personatges, com succeeix especialment a les diègesis d' *Hismine i Hismínies* i a *Libistre i Rodamne*. El *logos* del somnis es podria considerar com una forma metanarrativa de diàleg.

Així doncs, els espais i l'entorn condicionen les escenes de diàleg i el tipus d'expressió lingüística lligada a aquesta forma del *Logos*.

CONCLUSIÓ PRINCIPAL

.L'amor en la forma del *logos* del diàleg és expressat fonamentalment per la parella principal en conversa.

El discurs amorós va fluctuant de més retòric i distanciat en el jardí a més intens i proper en moments de trobada furtiva i secreta, especialment durant la nit.

.En el diàleg, el discurs amorós és directe i fa connectar plenament els sentiments d'un i altre protagonista. El diàleg es presenta així com a la forma del *Logos* que valida la continuïtat de la història d'amor de cada diègesi. La imatge de diàleg que creiem més exemplificadora de l'expressió amorosa és la de Nicetes Eugenianós a *Drosil·la i Cariclés*, VIII, 1-7, i versos següents.

3.-Capítol III Les cançons:

Les cançons en la novel·la bizantina són la forma d'expressió oral i lírica dels sentiments i les emocions dels personatges. Quan aquests es troben separats, la cançó representa un moment de record, pregària, desig i lloança per l'altre, i per tot el seu amor.

Però quan els personatges es troben reunits, la cançó representa una ocasió per a l'expressió del discurs amorós personal en relació sempre amb una *performance* determinada, sigui oral o escrita. És a dir, quan els personatges canten junts, com succeeix especialment a la novel·la de *Libistre i Rodamne*, la *performance* oral pot vehicular l'escrita, i viceversa, en tant que el lirisme i el

sentit narratiu es desprèn precisament del propi procés comunicatiu i l'exposició de cançons i cartes com a mitjans lírics, i del mateix cant i de l'escriptura com a activitats pròpies del personatges en escena. L'amplitud de les seves capacitats expressives es demostra així tant complexa com la solució a la seva situació sentimental en la narració.

La narrativitat de les cançons i també la temàtica concreta serà l'element clau que farà destacar aquestes peces com a quelcom que no és pròpiament *dimotiká*, sinó tota una altra cosa. Quant als trets populars, per tant, es pot dir que en part són elements necessaris per a identificar aquests fragments i fer-los destacar de la resta del text de la diègesi, en el context d'oralitat global; aquestes composicions tenen forma, per tant, de cançó popular, però allò que es narra té a veure directament amb la trama de la novel·la. Molt sovint, les temàtiques que presenten recullen aspectes de la tradició del cançoner, però introduint innovacions i variacions. Així, els autors bizantins fan que aquestes peces semblin cançons populars, sense ser-ho, atès que són composicions que lliguen amb la trama, i principalment expressen els sentiments dels personatges; en aquest sentit les temàtiques són noves o úniques originals de les diegesis, resultat d'una adaptació o "reelaboració" de la cançó al tema de la novel·la o ocasió de l'escena a desenvolupar. Es pot dir que es revela així un estil o una *téchne* pròpia d'aquests autors: en fer com que inclouen cançons populars, talment com una demostració d'erudició o coneixement de la tradició, generen un procés literari nou, en el qual, les cançons populars, deixen de ser-ho, en tant que són peces que s'adeqüen a un context i a una línia de la ficció del relat i generen tot de temàtiques distintes.

CONCLUSIÓ PRINCIPAL

.L'amor en les cançons que contenen les diegesis és presentat de manera retòrica i poètica, en tant que es tracta de composicions fonamentalment

declamades, o presentades com a tals, tot i que versemblantment escrites i/o compostes prèviament. El protagonisme que els autors bizantins donen a l'activitat del cant o al fet de cantar entre els seus personatges aporta una sensació general de volguda "oralitat" que accentua el lirisme de tots el discurs amorós.

.El cant de Barbitó a *Rodante i Dosiclés* de Teodor Prodrom presenta una imatge del déu Hèlios que es retrobarà en la tragèdia *Erofilí* de Iorgos Khortatsis; a més, creiem que esdevé model per a Nicetes Eugeniános i el cant de Satirió a *Drosil·la i Cariclés*. En aquestes cançons la temàtica del cant per l'estimada depassa els models populars, i introdueix la novetat del prec d'amor i la lloança de la bellesa de la noia en comparació amb la lluna i elements de la natura, sovint vinculada a l'espai del jardí. El model més antic rastrejat per a aquestes composicions sembla que és el dels *Idil·lis* de Teòcrit.

Altres imatges repetitives com la de l'oreneta o la de l'espai del prat dels enamorats evocuen un *background* tradicional en un context de *performance* oral escènica molt efectista. Com a forma del *logos*, les cançons permeten que tant personatges masculins com femenins puguin esdevenir narradors cantaires de la seva situació sentimental.

4.-Capítol IV El missatge escrit i les cartes:

El missatge escrit o inscrit com a inscripció en la pedra, així com les cartes, són la forma d'expressió escrita i lírica que influeix profundament en els personatges de la novel·la bizantina tant en ser vistos i contemplats als murs com a imatges o inscripcions, com en ser llegits, de manera personal o en veu alta.

L'escriptura en les novel·les suposa en termes generals una opció de comunicació en el moment en el qual els enamorats es troben separats, atès que els mitjans de comunicació canvien, i que l'element oral ja no és present: heus

aquí que hom veu aparèixer en el teló de fons objectes concrets amb una càrrega comunicativa, que en qualsevol cas, es caracteritzen per la necessitat de ser “entesos” i/o desxifrats pel receptor, ja que la línia de comunicació no és directa. En aquest cas, veiem com el pes de l’escriptura s’imposa, començant per l’enviament en una sageta d’una nota o missatge, i continuant per la correspondència mateixa, comunicació “simbòlica” per excel·lència.

CONCLUSIÓ PRINCIPAL

.Eros és qui planteja i sembla guiar les inscripcions destinades als personatges en la seva peripècia. L’amor en el missatge escrit és expressat de manera simbòlica en tant que allò que està escrit és destí i final per als protagonistes, i la seva visualització o lectura comporta una reacció concreta dels personatges en l’acció. Eros o amor, en expressar-se per escrit, avisa, orienta i ordena; aquest fet comporta i suposa, de manera indissolublement lligada a la peripècia, la reacció i el canvi dels personatges, que són guiats a fi de trobar-se entre el meravellós i el perillós dels espais del Castell i el jardí.

.En les inscripcions, el destí amorós escrit és sempre present i acompanya d’alguna manera els personatges en el seu periple pels espais de moviment. Les inscripcions fan la funció narrativa de mostrar el destí als personatges, fins i tot, tenen el poder de resoldre positivament aquest destí, com en el cas de la inscripció a la poma enverinada a *Cal·límac i Crisórroe*.

.En les cartes que contenen les diegesis, amor és descrit a través dels sentiments íntims i les emocions personals que els protagonistes volen fer-se arribar, posant alhora en situació al lector/oient/públic del relat respecte a l’acció concreta que envolta el personatge. El llenguatge en aquestes cartes és elaborat i retòric, però no respon a una expressió estil·lística d’alt grau literari sinó a l’expressió senzilla del pensament íntim i personal dels personatges, en els seus intents de comunicar la situació amorosa. El model per a aquestes cartes es retroba ja les novel·les hel·lenístiques (essencialment Aquil·les Taci i Heliodor),

tot i que, per a aquestes composicions, també sigui versemblant el model o la influència de les *Cartes d'Alcifró*.

.En les novel·les comnenes, les cartes són enviades amb finalitats personals; és a dir, per mitjà de la comunicació escrita els personatges exposen els seus estats personals i els seus sentiments amorosos, actualitzant també records i experiències compartides, per tal d'anar generant noves reaccions en els seus destinataris, i posar en situació al mateix temps el lector/oient de la ficció. En aquest sentit, és destacable la figura de la tercera veu narrativa epistolar, el subjecte que s'expressa per mitjà de les cartes, i que esdevé veu autodiegètica, intradiegètica i alhora narradora en primera persona de pensaments i emocions, el flux de consciència d'un personatge que escriu. Creiem que l'exemple del personatge de Cleandre a *Drosil·la i Cariclés*, que en el relat de les seves aventures llegeix en veu alta al company Cariclés les cartes que ha escrit a la seva enamorada Cal·lígone, és una mostra del lirisme que pot generar la posada en escena de l'escriptura mateixa a través d'una tècnica o presentació, fins a cert punt retòrica i vinculada a fórmules d'oralitat, des del punt de vista del desenvolupament narratiu.

.En les novel·les paleòlogues, l'enviament i l'intercanvi epistolar resulta complex i es concreta en escenes en les quals és protagonista el mateix acte d'escriptura de cartes per part dels personatges, així com el seu enviament i les respostes escrites, normalment les contestacions de l'estimada a les cartes rebudes i escrites per part del seu enamorat.

L'escena més llarga i amb un important rol narratiu d'aquests enviaments es troba a *Libistre i Rodamne* (de v. 1275 (primera carta v. 1375) fins a v. 2225, aprox.). Aquesta escena, per les semblances trobades en la forma d'expressió i contingut d'algunes de les seves cartes, pensem que és el model per al diàleg epistolar que es desenvolupa també a l'*Aquil·leida Bizantina* (de v. 860 a v. 941, aprox.).

D'aquesta manera, sembla que l'intercanvi de cartes escrites es presenta en les diegesis com un motiu narratiu o imatge que per mitjà d'usos retòrics i literaris canalitza la veu dels protagonistes en l'expressió dels seus sentiments. El lirisme és òbviament un to del *Logos* que es presenta com a escrit, o fruit de l'acte d'escriptura del personatge. L'enviament de les cartes posa de manifest aquest mateix acte d'escriptura dels personatges. I els continguts de les cartes vehiculen els sentiments i emocions mateixes que fan avançar la peripècia.

VII. DISCUSSIÓ

Atesa la naturalesa mateixa de les novel·les bizantines i el fet que observem que la problemàtica del *Logos* es desenvolupa tant a nivell literari o narratològic, com a nivell lingüístic, optem per plantejar en aquest apartat algunes qüestions i preguntes que han anat sorgint al llarg de l'anàlisi, i les acompanyem d'una resposta aproximada que no vol ser res més que una reflexió o proposta una mica més aprofundida sobre els temes, amb la intenció d'abocar llum nova al desenvolupament general de l'estudi:

.Punt de vista literari:

a) Representarien les formes del Logos una innovació narrativa per part dels autors bizantins?

Les formes del *Logos* en un primer cop d'ull ens fan pensar en formes clàssiques d'expressió del discurs en la narració. Tot i que la polaritat entre discurs i narració és evident, sabem que en la narració pot haver-hi elements propis del discurs, i aquest seria el cas de les formes del *Logos* en les diegesis.

A nivell lingüístic parlem del discurs quan per exemple trobem la primera o segona persona (el jo i el tu), i en canvi, parlem de narració quan ja hi trobem la tercera persona. En la narració es tendeix a la presentació dels fets, mentre que en el discurs no cal aquesta presentació, però sí que comptem amb un context espai/temporal. En la narració tenim un narrador sempre, mentre que en el discurs (com pot ser el cas d'un diàleg a dos, o entre dos desconeguts) necessitem una contextualització dels mots que els confirmi i faci que aquest discurs tingui sentit. De vegades també pot succeir que dins un discurs mateix trobem elements de la narració (quan per exemple en un monòleg s'explica què va fer un o altre), però en el cas de les formes del *Logos* com a tals, entenem que

es tracta d'elements discursius dins el marc d'una narració global en la qual trobem un narrador principal que, no obstant, en ocasions és també intradiegètic, i que a més, fa una presentació oral del seu relat, fet que fa més subtil encara l'espai narratiu de les novel·les. Les veus del narrador, autor i personatges en les diegesis es combinen per a formar un tot polifònic adreçat a un públic que alhora pot ser oïent i lector d'aquestes obres.

Les novel·les, en tant que pensades per a un cert públic, doncs, ens permeten postular que desenvolupen les formes del *Logos* com a elements, es podria dir, gairebé "retòrics", tant per les constant repeticions, com pels usos que en fan els mateixos personatges, i fins i tot per les marques d'oralitat i escriptura en certa manera enfrontades en moltes escenes.

Es tractaria doncs d'una innovació narrativa si les consideréssim més aviat com a formes pròpies d'autor (que en part, de fet, ho són), i no pas tant com una represa de la tradició clàssica; tantmateix, aquest darrer pas sembla quelcom inevitable per als escriptors de les diegesis.

Tot i així, les imatges i representacions del Logos ajuden a unificar un tipus d'escriptura, que, un cop vistes en conjunt totes les novel·les, fan pensar en una certa manera de fer literària, que podria considerar-se característica dels escriptors en un ambient de cort.

Per què, doncs, destaquen les formes del *Logos* en novel·les bizantines? Es tracta, com dèiem, de formes del discurs dins de la narració. Com venen marcades? O, més concretament, quina és essencialment la gran problemàtica que ens presenten? Amb tota probabilitat, el vers. O precisament la seva relació amb el vers.

El vers és precisament una forma d'escriptura que manté moltes marques de l'oralitat; la linealitat, la repetició, la rima, són factors que en certa manera funcionen com a una imposició de la oralitat en l'escriptura: dit en uns altres termes, es tracta de criteris acústics que l'escrit en sí no té.

Aquesta complexitat del vers, doncs, lligada a les formes del llenguatge i essencialment al seu desenvolupament en un ambient o una societat que coneix l'escriptura fa que poguem pensar, efectivament, en literatura i en innovació literària pel que fa a aquestes *Formes del Logos*.

b) Es pot considerar la novel·la bizantina un gènere fruit de la influència occidental?

No ho creiem. O almenys no creiem que sigui així per al conjunt de relats de l'època Comnena. És cert que els trets d'influències diverses hi són en tot el conjunt de les diegesis, però hom hi pot observar una certa evolució en aquesta mateixa influència. En la novel·la comnena no es troba rastre de detalls màgics, per exemple, com anells o talismans que sí que trobem en les obres paleòlogues. D'altra banda, podria fins i tot considerar-se el vers mateix (encara que tractem del vers decapentasil·lab) un model d'importació occidental, però tot i així, la influència seria molt discutible davant d'obres com *Hismine i Hismínies* en prosa classicitzant i de tipus filosòfic. En global ens sembla que hem de pensar en uns autors que reaccionen a unes corrents i modes, tot innovant, però no de la mateixa manera al llarg del temps.

c) El relat grec bizantí d'amor, un nou corpus literari?

El tractament del tema essencial de les novel·les, l'amor, observem que fluctua entre la referència dels models antics i la presentació d'uns personatges que tenen una peripècia en la qual el valor del *Logos* (més o menys líric) és ara molt important, tant en la resolució del conflicte amorós (el diàleg d'amor i sobre amor, les cartes enviades per l'enamorada rival, cançons líriques dedicades) com en la mateixa conquesta de la noia (els valors del "nou" cavaller, capaç d'expressar i posar tots els seus sentiments per escrit o cantats, o d'explicar-los directament a un altre personatge o a l'amic). El valor o rol del

Logos, la seva funció essencial, és el de relligar les temàtiques amb la trama mateixa a través dels propis personatges.

En les novel·les, d'altra banda hi ha una tendència envers la idealització pròpiament occidental de l'amor en les relacions entre ell i ella, però tot en un marc que presenta les històries de la peripècia de manera realista i contemporània (és a dir, creïbles per a lector) presentant a través de la veu discursiva dels personatges el temps, l'espai i la manera tal i com són, però amb infiltracions de la fantasia oriental, de l'erotisme i el somni, del luxe i del secretisme que genera perills en l'aventura.

Les novel·les bizantines, més que un pont entre el passat i les noves tendències o influències que arriben, suposen una autèntica assimilació de tots aquests elements a la qual s'hi afegeixen novetats tècniques i retòriques de presentació literària.

Les formes del *Logos* creiem que són una d'elles i ateses les repeticions entre novel·les, la poca distància entre uns autors i altres, i la tensió discursiva que generen en l'expressió mateixa de la veu i el pensament propi dels personatges, fet que caracteritza especialment tots aquests relats, podem arribar a considerar aquestes narracions com un nou corpus literari.

.Punt de vista filològic:

a) La llengua de les novel·les és una mostra real del grec de l'època?

Probablement no, és una llengua literària. Però és la mostra que conté més elements de la realitat de la llengua del moment. És a dir, és la mostra més "real" del grec de l'època que pensem que podem tenir.

Així com el conjunt dels relats des del punt de vista narratològic es pot dir que ens acosten a la realitat del món bizantí, des del punt de vista de la llengua els usos particulars que es deriven de la versificació, per exemple, disten molt d'una presentació "realista" de la llengua.

D'altra banda, pel que fa als diversos registres lingüístics que podem trobar, des del to més culte i elaborat de les cartes com a mostres d'escriptura, fins a l'expressió col·loquial o "popularitzant" que podem trobar dins les cançons o en les converses, ens sembla que hem demostrat que responen més aviat a criteris d'estètica i retòrica particular de presentació dels autors, que en una ocasió o altra fan que els discursos semblin més o menys populars, i no pas a una mostra directa de la realitat lingüística tan complexa a Bizanci. Es podria dir que els autors fan un ús expressament literari de la llengua i de les formes del discurs, cosa que els pot allunyar, almenys en part, de la realitat lingüística que els envolta.

b) Els usos lingüístics (especialment, els mots compostos, repeticions de versos, la sintaxi complexa enfront de marques d'oralitat) responen a un estil concret en cada novel·la, o es podria considerar un estil d'escriptura unitari?

La tendència a l'ús de certes marques d'escriptura altament retòriques, com és per exemple la mateixa creació de nous mots compostos es freqüent en totes les novel·les, tot i que potser es fa més evident en les novel·les paleòlogues (per exemple, a *Beltandre i Crisança*, trobem mots compostos particularment originals com per exemple "Στρογγυλομορφοπίγουνος", o bé també a *Cal·límac i Crisórroe* trobem mots com "χρυσοδορακοντόκαστρον" o "Ἐρωτοκαλλίμαχος".).

En les novel·les comnenes, no obstant, l'artifici literari a través de marques com, per exemple, el vers mateix, fa pensar en certs usos estil·lítics i en modificacions d'autor evidents; l'exemple de la novel·la de Teodor Prodrom *Rodante i Dosiclés*, escrita en dodecasíl·labs amb ritme de trímetre iàmbic i accentuació quaternària, és una bona mostra d'un estil altament retòric, amb un ús de la llengua ple de participis i en una elaboració molt personal en el tractament de la matèria narrativa i els esquemes del relat. La innovació o

originalitat en un cas com aquest seria, posant el cas de les descripcions del jardí, no tant el trencament de les normes de l'“èkfrasi” tradicional, com el tractament específic concedit a cada element del jardí.

I aquest fet, resulta que es repeteix i és una constant en la resta de diègesis bizantines. Evidentment, cada autor té el seu estil d'escriptura, recorre més o menys a imatges o models antics, o fa servir una llengua amb més o menys trets aticistes o popularitzants. Però és quelcom unitari la tendència a fer dels usos lingüístics concrets una marca d'estil, i des del punt de vista poètic, en aquest sentit, com dèiem, també l'ús de les formes del *Logos*.

c) Des del punt de vista de la llengua, les diferències són realment notables entre les novel·les comnenes i les paleòlogues?

En aquest sentit, potser la pregunta aniria en la línia de resoldre la clàssica oposició que la crítica ha introduït a propòsit de les diegesis bizantines: si són, doncs, justificats, des del punt de vista lingüístic, realment, els adjectius “classicitzants” i “popularitzants” aplicats a les novel·les comnenes i paleòlogues respectivament.

És cert que com dèiem, en les novel·les paleòlogues hi ha una hipercomposició de mots cultes i adjectius que obtenen certs significats concrets i únics en aquests relats. Sabem, no obstant, que la tendència del grec a partir del segle XII és realment el d'un ampli desenvolupament, sobretot del seu lèxic, ja que s'ha produït fonamentalment una renovació de la llengua en anar deixant enrere bona part del vocabulari antic, i s'han activat, d'alguna manera, els mecanismes lingüístics de la composició i la derivació¹. D'aquí la gran

¹ Vegeu les actuals idees de continuïtat dins els canvis, també discutibles, que proposa el lingüista Robert Browning respecte al grec. Vegeu Browning, R., (1991), “Η μεσαιωνική και νέα ελληνική γλώσσα” ; citem precisament a través de Babioniotis (1994), *Λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας, Introducció*, pàg. 19: “ή ελληνική γλώσσα αποκτά μια συνεχή παράδοση που φθάνει ως την εποχή μας. Υπήρχαν βέβαια αλλαγές αλλά δεν δημιουργήθηκε κάποιο ρήγμα στην συνήθεια, όπως έγινε ανάμεσα στα Λατινικά και τις ρομανικές γλώσσες”, “(des del inicis) la llengua grega adquireix una contínua tradició que arriba fins als nostres dies. Hi

abundància de doblats, sovint usats com a tret de diferenciació en el registre lingüístic dels autors, tendència que es va advertint i fent més palesa en les obres del segon període.

És cert que en les novel·les paleòlogues es troben gran quantitat de formes popularitzants com, per exemple, de partícules i conjuncions en formes de doblat com Ἄμε per ἄγωμε (*Belt. i Cris.*, v.1193). Però de fet, certs usos popularitzants de la llengua també es poden trobar en les diègesis anteriors, com és el cas de la forma Ἄς amb valor prospectiu/o futur, que podem trobar tant sovint al Digenís Akritas (*Digenis Akritas*, v.14.), fet que potser ens pugui fer pensar en que aquesta tendència que anomenem com a “popularitzant”, no és més que la pròpia insistència dels autors a fer destacar certs usos retòrics que són considerats com a originals dins un marc “clàssic” de composició que tracta d’anar depurant amb un estil propi els models i esquemes de composició antics.

Des del punt de vista únicament lingüístic potser es fa difícil, doncs, etiquetar amb aquests adjectius per a fer distincions entre les composicions d’una època i una altra.

Un altre exemple lingüístic que la llengua grega pateix canvis en aquesta època i que això es veu reflectit tant en unes novel·les i altres es pot trobar a l’obra d’Eustaci Macrembolites *Hismine i Hismínies*, per exemple, en la qual la llengua de la prosa destaca per l’ús de termes amb sentit semifilosòfic com el mot “πλάσμα” referit a la creació o obra literària. Aquest doncs seria un ús original i propi del grec bizantí en tant que el terme clàssic és usat amb una variant semàntica concreta i aplicada a la pròpia obra; en certa manera, la tendència és a perdre el vocabulari antic tot introduint una renovació general en el lèxic, de vegades formal, com en el cas dels adjectius, i de vegades semàntica, com en aquest cas. I de la mateixa manera, a la novel·la paleòloga *Beltandre i Crisança*, també trobem l’ús concret del mot clàssic “ὑπόθεσις” que,

hagueren certament canvis, però no es va produir cap trencament en la continuïtat, com succeí entre el llatí i les llengües romàniques”.

semànticament, ara pels bizantins, evoca una significació filològica, la d'un argument elaborat, construït i ben pensat.²

² Vegeu l'annex específic sobre la llengua grega bizantina.

VIII. CONCLUSIONS

1.-“Ερωτικά και Ύπποτικά”: El retrat de Bizanci a través de les novel·les.

El corpus essencial de novel·les gregues bizantines és representat fonamentalment per les nou obres analitzades; el repàs transversal d'aquesta producció ens porta alhora a repensar els paràmetres del context de la creació, i a tenir en compte no només els autors citats com a tals, sinó també el públic i, en conseqüència, la societat destinatària d'aquesta producció. Un públic que, en època bizantina, es definia a si mateix amb uns certs gustos i, en concret, amb una activitat literària molt desenvolupada.

En els cercles erudits de la cort, és sabut que els autors bizantins duïen a terme una activitat cultural rellevant; des dels primers cercles en època d'esplendor dels Comnens al segle XII, la literatura a Constantinoble encetà un període de “renaixement”, i en especial la ficció per excel·lència, la novel·la, que en una mena de “ritornello”, i sense sortir dels cercles de la cort, es tornarà a repetir en l'època del Paleòlegs.

Són conegudes les lectures semipúbliques i, probablement, en ocasions també dramatitzades de les obres que anaven creant, així com la presència constant dels models grecs de lectura, de les novel·les antigues d'amor i d'aventures, de les quals en tantes ocasions reprenen imatges i models narratius.

La gènesi (o “regeneració”, “renaixement”) del gènere a Bizanci, tanmateix, ha suscitat alguns dubtes també entre els crítics pel que fa als possibles contactes i intercanvis entre Bizanci i l'Occident durant la “Komnenenzeit”; a la teoria de l'estudiosa Elisabeth Jeffreys, segons la qual l'estada d'Elionor d'Aquitània a Constantinoble el 1147 (mentre acompanyava els croats francesos de la Segona Croada en una desastrosa expedició) va suposar l'exportació del gènere a causa de l'admiració que la reina sentí per

aquesta producció (que sembla que va apadrinar), ha estat rebutada per Roderick Beaton, que no és capaç d'assegurar que cap de les novel·les de la primera època sigui anterior a l'arribada d'aquests croats, atès que tampoc és segura la dada que Elionor d'Aquitània hagués entrat en contacte amb el cercle literari de la Sebastokratorissa Irene, muller d'Andrònic I Comnè (dada en la qual basa Jeffreys també els seus arguments)¹.

Fonamentalment, per a les novel·les de la primera època hem vist que la base del corpus de novel·les gregues és la tradició grega, amb Heliodor i Aquil·les Taci com a lectures predilectes, fet que sembla incontestable; la novel·lística del segle XII, però, ha estat considerada sovint com un pont o una transició envers la novel·lística del XIV, corpus en el qual és possible de fer notar en major grau el traç d'elements literaris occidentals, atesos els primers contactes directes reals amb l'Occident feudal.

Heus aquí què hi diu Carolina Cupane al respecte:

“Tuttavia nel XII secolo ancora non si realizza la rottura della tradizione letteraria (...) In questa fase, che possiamo definire transitoria, gli autori si affidano alle allusioni, ai doppi sensi, ai mascheramenti per esprimere lo slancio passionale che pulsa nei protagonisti, i quali non prevaricano le convenzioni solo perché uno dei due conserva ancora ben fermi i principi imposti dalla morale tradizionale.”²

Sembla, doncs, que s'ha volgut veure i s'ha considerat encara, en la primera etapa de les novel·les, un cert ancoratge en les formes convencionals i antigues de les trames i els seus esquemes, així com en la presentació dels protagonistes i els valors dels quals són portadors, encara una mica allunyats de la influència occidental.

L'evolució envers les novel·les d'època paleòloga es caracteritza sobretot, però, per la introducció de nous elements narratius, sovint detalls, que

¹ Jeffreys, E. (1980: 455-486), “The comnenian background to *the romans d'antiquité*”, *Byzάντιον*, 50.

² Cupane, C. (1995: 8-44), Estudi introductori a *Romanzi cavallereschi byzantini*.

simbolitzen l'arribada de nous valors en la societat bizantina; la presència d'elements de tradició occidental, entre els qual el propi "cavaller" i els valors que transmet la seva figura, especialment en l'expressió de l'amor i en la concepció de l'estimada, creiem que esdevenen peces claus en el nou teixit literari del corpus de les diegesis, que permet en certa manera també de resseguir el retrat dels canvis socials.

Així, es pot dir que a través de les novel·les podem observar una evolució en els valors de l'amor a Bizanci: de l'erotisme més subtil que hom llegia en obres com la de Prodròm o a *Hismine i Hismínies*, i en el qual quedaven implicats elements fins i tot gestuals que recordaven certes formes de presentació teatral per als personatges, ara passem a centrar l'atenció en les accions i actuacions d'un heroi "semiperdut" a l'inici del seu relat (Beltandre, Cal·límac, Libistre), que havent topat amb la figura d'Eros rei, ha iniciat un camí de recerca de l'estimada, a qui salvarà o escollirà entre moltes altres, però a qui també perdrà i haurà de recuperar depassant tots els perills.

Cal remarcar que, en les novel·les del segon període (i fonamentalment les tres esmentades) aquests elements de tradició literària afegida no s'oposen pas a l'element més purament grec, autèntic i original, ans al contrari, creiem que les novel·les paleòlogues en aquest sentit són una mostra de com l'element grec i l'occidental poden donar lloc a una nova producció única, en tant que es reflex del món que la veu néixer. De la mateixa manera, i atesa la tendència dels autors bizantins a retrobar-se amb els models antics, els usos de la llengua grega en totes les novel·les, i també en les novel·les paleòlogues, ens semblen una mostra de com s'integra aquesta tendència de combinar formes diverses, antigues i noves o nouvingudes, en la manera d'escriure, copiant potser les mateixes evolucions que patia la llengua oral en la societat bizantina.³

³ Ens sembla interessant la següent referència a Roth, K., (1947: 137), "Cultura del imperio bizantino": "El elemento griego penetra nuevamente en la literatura en dos periodos de renacimiento, y se impone en los círculos literarios precisamente a base de una fidelidad al lenguaje antiguo, que se convierte en lenguaje literario, mientras que el lenguaje popular y

D'altra banda, entre la pregunta sobre com és l'amor a Bizanci i allò que les novel·les ens deixen entreveure, ens cal tenir en compte també tots aquests paràmetres d'influències; de fet, la pregunta només es pot resoldre tenint-los en compte, i precisament, la nostra lectura narratològica, ens aboca a pensar en certs gustos específics (el cant, la lectura i l'escriptura) presents en aquesta societat, que no pertanyen ara al món hel·lenístic i que permeten l'expressió de l'amor obertament i en públic, alhora que poèticament i també des de perspectives més íntimes.

La tradició literària s'expressa sempre de maneres molt diverses; en el cas de la novel·la bizantina, hom pot copsar com recull trets característics antics, però com també mostra, per exemple, ambients i escenes d'una certa quotidianitat per als seus contemporanis (és a dir, les descripcions de castells i jardins pròpiament tal i com els veien els bizantins, per exemple), però plenes de referències molt cultes, fins i tot paràfrasis de textos homèrics i de la tragèdia.

Així, les novel·les "of the revival" (com s'han titllat), i sense que hàgim de prendre-les no obstant com a fonts per a la reconstrucció de la vida quotidiana bizantina, es pot dir que són el testimoni d'una societat en la qual es produeix evidentment una certa reformulació dels gustos antics (fins a cert punt, podem parlar de les convencions del gènere?), que sense reproduir-los literalment, els refà acomodant-los a l'escena i els escenaris contemporanis.

Així ho comenta també la investigadora Suzanne MacAlister:

"(...) a close look behind the scenes reveals that the novels of the revival are not attempting a straightforward exercise of reproduction: rather their writers are using the

familiar, que fue evolucionando segun leyes naturales, fué usado en lugar del lenguaje arcaizante solamente por pocos escritores (...)"

discourse of the ancient novel to voice statements which reflect the specific climate of their own time and place rather than that of antiquity."⁴

De la mateixa manera que els gustos antics, els esquemes en els quals es basava la ficció antiga. D'aquesta manera, i en aquest marc de tradició, la novel·la es compon a si mateixa sense deixar de banda tampoc les influències literàries occidentals que esmentàvem, i en un context contemporani, com dèiem, que serà un context d'evident grecitat ortodoxa, atès que no podem oblidar tampoc el fet que les diegesis són evidentment el fruit del pas pel sedàs dels valors cristians.

Tot i que en aquest treball no han estat estudiades específicament les referències pròpiament cristianes en les diègesis, val a dir que hi ha hagut algunes lectures en aquest sentit, i que s'han proposat certs valors rastrejables.

Així continua MacAlister:

*"(...) there is evidence to suggest that the ancient novels were subjected to a cautious ethical reinterpretation within the spiritual sphere: their underlying theme of the solitary individual's quest for security and identity through secular human love was interpreted as an allegorical description of the soul's aspiration towards salvation."*⁵

La complexitat del marc religiós en el qual la civilització bizantina es desenvolupa és del tot evident: paganisme i cristianisme, a Bizanci, és com si no acabessin d'oposar-se; o més ben dit, el cristianisme conviu amb certes formes paganes que encara perviuen en la societat, una societat que encara coneixia costums com la celebració de les Calendes o les festes per la verema en honor de Dionís.⁶

⁴ MacAlister, Suzanne (1994: 276), "Byzantine developments", dins J.R. Morgan and R. Stoneman eds., *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London and New York, (1994) cap.16, part V.

⁵ Op. cit. supr., pàg. 278.

⁶ Roth, K., (1947: 83), *Cultura del Imperio Bizantino*.

El cristianisme alhora, però, observa com es viu en el luxe a la cort, com les costums dels emperadors incloïen les de les grans processons, les caceres, el circ, els espectacles del mim, etc. Mentre que al mateix temps a Constantinoble encara acudien des d'Occident aprenents de grec i també de teologia.

El sentit últim de les diegesis, però, al nostre parer no ens sembla que hagi de comportar específicament una lectura des de la perspectiva cristiana, la seva ètica o encara menys de certs valors comparables amb la modernitat; és cert que imatges com la d'Eros presentant-se al personatge principal puguin dur a pensar en quelcom de molt semblant a una aparició d'un sant o a un màrtir (així, MacAlister: "*In histories of the saints, a dream of the all-powerfull Christian god or his angels is frequently the instrument of a future saint's or martyr's conversion*"⁷) però tanmateix, la figura de l'heroi principal en les novel·les, per exemple, és la d'un personatge que evoluciona especialment i específica des del punt de vista dels seus sentiments, amb una certa perspectiva a la vista de "convertir-se", a tot estirar, en un *cavaller* que ha estimat i estima la seva enamorada i senyora.

Poc a poc, a més, el contacte amb Occident es va fent més palès, creiem que forma part de l'evolució mateixa del gènere (sense ser-ne aquest, però, fruit absolut, creiem, d'aquesta influència), i així fa arribar nous materials, com de fet són els textos de les dues darreres novel·les: *Flòrios i Platziaflora*, i *Imberi i Margarona*.

En aquest sentit, podria arribar-se a llegir, si es vol, una voluntat per part dels autors bizantins respecte del fet de donar un cert "exemplum" social, i de fet, així sembla que s'observa en l'evolució d'aquesta novel·lística: només hem de pensar en les grans diferències que hi ha entre un personatge com Hismínies i un personatge cavaller cultivat com Imberi o, en el pla femení, els valors que desprèn una Rodante, bella i formosa (com ho són la majoria dels personatges

⁷ Op. cit. nota 4, pàg. 283.

femenins en la novel·la grega antiga), i els que defensa en la seva peripècia la també bella, a l'inici de la peripècia, Margarona⁸, convertida però en representant de la bondat, decidida i responsable, capaç de posar-se els hàbits monàstics per tal de posar fi a la tristor per la pèrdua de l'enamorat.

Segurament, el context eròtic i la història principal marca una tendència general "al paganisme"⁹ (o d'un deixar de banda visions lligades amb el fet religiós per a centrar-se només en l'amorós) en la configuració del món literari creat per les diegesis; així:

"(...) the new novels' specific use of Christian metaphor and language would have been provocative to a pious audience-especially when applied in an erotic context (Macrembolites) (...)"¹⁰

En aquesta línia, val a dir que es fa realment molt complex, al nostre parer, esbrinar tant els efectes que aquestes novel·les produïen o podien fer en el públic al qual arribaven (probablement, els mateixos que a nosaltres, o molt semblants), així com distingir o classificar realment el tipus d'audiència a la qual efectivament arribaven aquests relats.

El fet que els escriptors de l'època dels Comnens es dediquessin efectivament a l'erudició, fa del conjunt de les seves obres una bona mostra de les seves capacitats; que es dediquessin a elles, d'altra banda, com a un simple divertiment i les exposessin i llegissin tot dramatitzant-les públicament com a

⁸ Cfr. *Imberios i Margarona*, v. 3-8: "Καὶ πῶς νὰ γραψῶ τὴν ἀρχὴν, πῶς νὰ τὴν τελειώσω; /ἀφήγησιν πανέμορφην, ἐρωτικὴν, μεγάλην·πῶς ἔποθεν ἐκ τὰς ἀρχὰς ἢ θαυμαστὴ ἐκείνη/ἐκείνη ἢ πανεξαίρετος, ὠραία ἢ Μαργαρώνα·/καὶ πῶς τὸ κυκλοχρόρισμα ἐγύρισεν αὐτίκα./Λοιπὸν νὰ γράψω τὴν ἀρχὴν, νὰ εἶπω, νὰ τὸ ἀφηγοῦμαι.", "Com puc començar, com acabar/ aquest meravellós relat, aquesta història d'amor, sublim/ que explica com la més bella, meravellosa, la bella Margarona va patir des de l'inici, i com la roda del temps de bell nou es posà a rodar. Començaré doncs per l'inici, el diré, us l'explicaré".

⁹ Hungert (1981: 39), a "The Classical Tradition in Byzantine Literature: the Importance of Rethoric in Byzantium": "Pagan Tyche dominates the life of the characters, especially of the two lovers, and they frequently tyrannical Eros manipulates the fates of men. This obviously conveys to the reader a certain pagan flavour".

¹⁰ Op. cit. supr., MacAlister, pàg. 284.

entreteniments refinats de cort, redueix el problema de l'audiència a ambients molt determinats, cosa que, no obstant, fa menys probable la seva difusió i un cert èxit necessari, en tot cas, per a la seva represa i per al nou renaixement del gènere que es durà a terme en època dels Paleòlegs.

D'altra banda, creiem molt significatiu el fet que les diègesis es presentin a elles mateixes com a *Logos*, això és, com a narracions discursives o en definitiva, plenes de discursos, en les quals la presentació oral i la seva audició forma part mateixa de la seva naturalesa com a relats. En aquest sentit, hem de recordar els "προοίμιον" de moltes elles, com a preludis introductoris, dirigits a una audiència versemblantment real (des de l'obra de Manassés fins a *Beltandre i Crisança*, passant per la presentació de tipus tràgic de l'argument de la novel·la de *Drosil·la i Cariclés*¹¹) com un dels trets que més destaquen a l'hora de fer hipòtesi sobre el suposat públic.

Ara bé, coneixem la complexitat d'exposició retòrica i literària general que presenten aquestes obres, fet que ens pot fer pensar en que l'ús d'aquests proemis (semblant al de la resta de formes del *logos*) pugui ser no més que una altra estratègia dels autors, una estratègia discursiva i totalment adequada a les "noves" condicions del gènere¹²: això és, unes novel·les o relats escrits per a ser

¹¹ La "ὑπόθεσις" del llibre es presenta amb el verb el·ludit (tot i que les traduccions opten per escollir el verb "llegim"). Cfr. *Drosil·la i Cariclés*, "Αὐτοῦ Δροσίλλης ἀλλὰ καὶ Χαρικλέους/φυγή, πλάνη, κλύδωνες, ἀρπαγαί, βίαι/λησταί, φυλακαί, πειραταί, λιμαγχόνας/ μέλαθρα δεινά καὶ κατεζοφωμένα/ ἐν ἡλίῳ λάμποντι μεστὰ τοῦ σκότους/ κλοιὸς σιδηροῦς ἐσφυρηλατημένος/ χωρισμὸς οἰκτρὸς δυστυχῆς ἐκατέρων/ πλὴν ἀλλὰ καὶ νυμφῶνες ὀψὲ καὶ γάμοι", "D'aquí hi [llegim] de *Drosil·la i de Cariclés*/ la fuga, el vagarejar, les tempestes, els raptos, els actes de violència/ els lladres, les presons, els pirates, la fam/els recers horribles i plens d'obscuritat sota el sol resplendent/les cadenes de ferro, forjades amb martell, la trista infeliç separació de tots dos, però a la fi també el tàlem i les noces.", v. 1-8.

¹² Influïda, versemblantment, pels últims vestigis de la retòrica més antiga que va romandre viva després de la dissolució dels regnats d'Alexandre: és sabut que aquest fou el gènere *epidictic* més solemne, que penetrà en els gèneres literaris alhora que es va seguir conreant en els discursos exposats als *theatra*.

Vegeu, H. Hunger (1981: 37-38), op. cit. supr, "Only the solemn, elaborate address for formal occasions (*genos epideiktikon, panegirikon*) remained alive, becoming the focus of the whole array of artistic devices developed by rethoric. These started to encroach on all literary genres; historiography and letter-writing, essays and technical literature, Greek and Latin

declamats, però no només dirigides a un públic capaç de copsar les al·lusions més erudites, sinó a aquell capaç de recordar la tradició (que la forma mateixa d'aquests proemis reclama i evoca), de sentir-se identificat amb la manera d'expressar-se dels seus protagonistes, i especialment amb el seu llenguatge; un públic capaç de poder justificar, així, les peripècies amoroses dels dos enamorats en un context reconeixible, real, proper i familiar.

El retrat de Bizanci es fa aleshores quelcom gairebé palpable en aquestes novel·les, i les referències, com la dedicada a les divinitats o a les costums de les ciutats¹³, que ens fan veure el marc de la civilització (encara que es recreïn

legislation as well as poetry, epic and epigram came more and more under the sway of rethoric(...) We also know where this epideictic speech was cultivated: in the so called theatra which are first attested in the early imperial period and can be found throughout Byzantine history until the end, especially frequent in the time of Palaiologoi. The listeners took notes and used occasional gems for their own production. Applause and repeated success in their appearances were the rhetor's compensation for his work and increased his prestige."

Tot això ens fa pensar, si més no, en un tipus de *performance* que bé podria tenir també la diègesi, tot i que, probablement, sense valor polític específic afegit, com el que tindria o representaria, en canvi, el d'un discurs de propaganda.

¹³ Recordem, per exemple, la curiosa referència en el proemi d'*Hismine i Hismínies* a la costum "no escrita" del sorteig dels heralds de la ciutat entre tots els joves solters: Cfr. *Hismine i Hismínies*, "Παρὰ δὴ ταῦτη τῆ Εὐρυκώμιδι καιρὸς Διασίων καὶ κλήρος ἐπὶ τοὺς κήρυκας· καὶ τοῦτο γὰρ ἔθος τῆ πόλει καὶ νόμος ἀγγραφος· ἂν καιρὸς πανηγύρεως ἱερᾶς, κλήρος ἐπὶ τοὺς ἄζυγας τῶν πρὸυχόντων τῆς πόλεως· καὶ πρὸς ὃν ὁ κλήρος ἐκπέσοι, κήρυξ στέλλεται τῆ λαχούση, πρότερον ἐστεφανωμένος τῆς δάφνης", "A Euricomis era el temps de les Diasies i del sorteig dels heralds. Car aquesta és la costum de la ciutat i constitueix una norma no escrita: quan és el moment de la solemnitat sacra es sortegen els joves solters davant la ciutat, i aquell escollit per la sort és coronat de llorer i enviat a la ciutat que ha estat escollida", *Hism, i Hism.*, 1 [1.2].

Més enllà del fet que aquesta costum pogués ser realment certa o no, i que hàgim de prendre en consideració l'esment talment com ho fariem amb un text escrit per un historiador o un cronista, tot donant al text un valor històric que mai no ens pot aportar la ficció d'una novel·la (com dèiem, tampoc podem prendre les novel·les com a font per a l'estudi de la vida contemporània dels bizantins), cal dir que la dada es presentada per la veu narradora del protagonista Hismínies amb tota la versemblança d'una costum real per tal de justificar, efectivament, el seu propi paper com herald. En aquest sentit, ens sembla un joc molt subtil per part de Macrembolites, i en la línia del que s'ha dit, efectivament, sobre el sentit de la seva novel·la: tal i com afirma Alexiou (1977), també Jouanno (2006a) Macrembolites sembla que tendeix a subratllar i criticar aspectes de la societat bizantina a través dels seus personatges, aquells aspectes que suposaven una marcada diferència entre ideologia i pràctica real en la societat. Amb aquest mateix inici, podria ser que Macrembolites ens estigués picant l'ullet tot fent referència a una costum pagana totalment integrada i vàlida en una societat, en definitiva, regida pel formalisme (ortodox i cristià, s'entén també), tot criticant-ne així el seu caràcter rígid i més estrictament formalista.

ciutats de ficció, o indrets inexistents en el mapa) veiem que es combinen i es fusionen amb les referències literàries i les formes d'expressar la tradició (incloses les formes del *Logos*), tot depenent d'uns usos concrets (retòrics, en definitiva) dels seus autors quant a la presentació, i en conseqüència, també de l'audiència a la qual sembla que anaven destinades aquestes novel·les.

L'evolució d'una narrativa a una altra creiem que tindrà a veure, doncs, tant amb el valor i el desenvolupament dels cercles erudits d'escriptors, com amb l'aparició de noves sensibilitats respecte a l'expressió de l'amor i del seu discurs en la societat.

2.- Sobre *el discurs amorós* en les novel·les i la ficció:

De la novel·la grega hel·lenística a la novel·la grega bizantina passen coses. La ficció grega va patint canvis i transformacions ateses totes les influències, tant orientals com occidentals, que rep en època de l'Imperi, i de la mateixa manera, els seus autors van configurant un nou producte literari d'acord amb les exigències del públic.

El propòsit d'aquest treball ha estat des de bon començament el d'estudiar i revisar la configuració literària d'aquestes narracions, tenint en compte tant certs usos poètics, com aspectes de la pervivència antiga i més clàssica en les *diegesis*, i tot observant de quina manera es va expressant el tema principal i comú a totes elles, l'amor.

Les novel·les, evidentment, són obres escrites. Cadascuna de les diègesis és una petita gran obra, tant pel fet que reprenen ficcions i esquemes antics, com pel fet que la seva composició esdevé complexa en posar de manifest, constantment, una certa oposició entre oralitat i escriptura, a la qual se li afegeix el gran problema del polidiscurs. Les formes del *Logos*, en aquest sentit, ens sembla que són la mostra de l'alt grau de refinament en la composició literària, en tant que les novel·les, com a treballs escrits, foren versemblantment el

resultat d'un "renaixement" de la ficció com a tal, i al mateix temps, en el context de cort en el qual es componen, sembla que requeriren d'una sèrie d'elements específics, en relació amb la oralitat, per a obtenir el reconeixement d'obres de ficció. De la mateixa manera, i per aquest motiu també, creiem que, com dèiem, foren obres *preparades per a ser recitades*.

En elles, el discurs amorós dels personatges és altament elaborat. Cada personatge planteja la seva problemàtica a través del discurs, i si ens atenem a les nostres formes del *Logos*, en una individuació parcial de discursos, podem dir que el discurs amorós és força profund en les formes de monòleg; viu en les de diàleg; exaltat i expressiu a les cançons; assossegat i més complex a les cartes.

Observem així que la manera d'expressar l'amor, per tant, no és idèntica en cada forma del discurs, però que *Eros i Logos* sempre van de bracet en aquests discursos propis dels personatges a les diegesis.

Tenint com a pulsio dinamitzadora del "tot" l'amor, es pot dir que el desenvolupament de cada novel·la consisteix a anar mostrant les diverses formes estratègiques que desenvolupen els personatges per tal de poder-se comunicar, per tornar-se a reunir, i en conseqüència, els diversos mitjans de comunicació que fan servir i estableixen principalment els dos enamorats, dos individus protagonistes d'una història, la seva, que no pot ser història sense aquestes problemàtiques a l'hora de contactar.¹⁴

En la novel·la, veiem, per tant, que la mateixa línia argumental és la història "comunicativa" dels personatges, posats en relació per la paraula, però una paraula específica, quant al contingut i les formes, és a dir, amb un element d'"elaboració" concret, en cada cas: en els moments de reunió dels enamorats, podem dir que es genera l'element "oral" en la novel·la, la conversa, però es

¹⁴ Tot i que referint-se en aquesta cas a la novel·la més antiga, però creiem que en aquest cas igualment aplicable a les diegesis bizantines, així mateix ho explica també F. Létoublon (1993): "*Le roman grec se présente comme une sorte de système codé de la communication dans l'Antiquité et de sa pathologie*". La mateixa idea creiem que podria aplicar-se a les *diegesis* bizantines.

tracta d'una oralitat que es desenvolupa fonamentalment en un temps i un espai que allunya els enamorats de la realitat perillosa, això és: la nit, el jardí o el Castell.

L'escriptura també apareix en aquests espais, però es mostra o bé com una "τέχνη" o bé com al producte de l'actuació prèvia d'un personatge que s'ha posat a escriure i que ha començat a expressar tot el que sent de manera íntima en un paper, el qual esdevindrà, no obstant, presentat en la ficció com un referent indispensable en la comunicació de l'amor d'aquests personatges.

Pel que fa a les novel·les en general, creiem que són importants per a concloure arguments com aquests, i tot un seguit de característiques en comú en la ficció:

.Característiques en comú:

1.-Ús de formulacions que fan referència a la matèria literària com a logos per mitjà de la intervenció directa de la veu d'un narrador (λόγος, άκουσμα, διήγημα).

2.- Topos de la *Unsagbarkeit* en la veu del narrador.

3.-Eros apareix a totes les novel·les com a presència, de vegades no present però activa, influint els personatges en la trama.

4.- Quan el logos fa referència a Eros, el logos és aleshores representatiu dels personatges o el seu estat, sigui quina sigui la situació de la trama, en la forma que vingui donada (oral, escrita).

5.- **Eros i logos són, per tant, representació i llenguatge de les diegesis.**

6.-Els termes narratiu/discursiu no s'oposen, sinó que es pot dir que formen una sola unitat: gràcies a les formes del logos, hom pot dir que les diegesis són efectivament narracions discursives o, altrament, el relat dels discursos dels personatges (sovint narrats) dins la narració en tant que proposen una doble vessant oral/escrita en la seva mateixa presentació. Les formes del llenguatge responen a aquesta mateixa naturalesa de les diegesis.

7.-Els personatges principals que protagonitzen les diegesis són un home i una dona, tal i com es fa palès en els títols de les obres.

8.-A totes se celebra la seva unió final i feliç.

9.-Com a composicions, en prosa o en vers, tenen característiques lingüístiques en general molt semblants, en tant que fan ús d'un abundant lèxic culte i compost, d'una certa elevació retòrica, així com de termes retòrics i filosòfics en l'expressió del pensament i dels sentiments.

10.-Amor és, en global, com a tema principal, portador de valors positius. En les diegesis no hi ha odi, com també passava en la novel·la antiga, però amb la diferència que el rol de la parella respecte a l'amor ara ve marcat des d'un començament i no és estàtic, sinó que pot fluctuar tant en els dubtes del pensament d'un personatge, com a conseqüència d'una trobada en secret, d'una cançó o de la lectura privada d'una carta, deixant així de ser en certa manera un amor *naïf*, com succeïa en la novel·la antiga anterior.

La novel·la grega bizantina, i la novel·la grega en general, ens agrada perquè ens parla *d'amor*; en efecte, només podem parlar d'amor (i d'amor en majúscules!) quan la llegim, d'un amor que ens atreu perquè és essencialment correspost i que, lligat a la peripècia (el desharmònic, en aquest cas), veiem desenvolupat en tota mena de versions: si fem diferència entre les obres de l'època comnena i les diegesis d'època paleòloga, en concret en les novel·les comnenes, per exemple, cal que destaquem un discurs eròtic que posa la completa integritat dels personatges (física i emocional) en escena, fent tot sovint dels seus discursos i del seu llenguatge part del mateix joc eròtic de seducció. Només cal recordar escenes com la d'Hismine i Hismínies en el banquet, o converses com les que tenen els personatges Drosil·la i Cariclés.

En les novel·les paleòlogues, d'altra banda, el discurs amorós fluctua entre el marcat rol de la veu de l'heroi que fa de narrador davant la veu de l'heroïna, i l'expressió d'un lirisme absolut en les formes del discurs escollides

per aquests personatges (tant ell com ella) a l'hora d'expressar el seu amor: recordem en aquest sentit els cants de Cal·límac o Beltandre, o l'intens diàleg epistolar a *Libistre i Rodamne*.

El discurs amorós en la novel·la bizantina es presenta així molt sovint com el joc d'una paraula plena de complicitats i de dobles sentits, però també estratègica i plena de referències a una tradició suposadament coneguda, i a uns models convencionals per al gènere.

La paraula, però, el *Logos* dels personatges, té un rol primordial, en tant que, de bon començament, *ha estat una paraula prohibida*, o la mateixa peripècia l'ha negada: el discurs dels personatges, doncs, la seva paraula, esdevé especialment rellevant en aquest sentit; aquesta és una paraula doncs que és utilitzada pels personatges com un instrument que suposa tota una transgressió personal excepcional, que es vol imposar de totes totes, necessàriament, i que al mateix temps va fent llunyana a la realitat del perill tota l'expressió més sentimental, en tant que sovint tendeix a deixar de banda o a obviar l'element negatiu per tal de gaudir únicament i exclusiva del moment. Generalment negat i prohibit per tota mena d'obstacles, el retrobament desitjat dels protagonistes i el seu diàleg sovint vol trobar una senzilla resposta feliç i/o alguna petita recompensa per mitjà de certs moments d'intercanvi, fonamentalment, la rialla i el petó, com elements que s'afegeixen a la conversa tot fent-la més plàcida i amable, i tot deixant també les portes obertes per a la passió dels cossos. Però en tant que, fins i tot, en algun moment, la paraula escrita ha estat desviada, o la cançó convertida en soliloqui, sense arribar a les oïdes de l'altre en les diegesis, heus aquí com, aquest discurs intens dels personatges de vegades es veu aturat, els obstacles en la comunicació es fan presents, i sovint els protagonistes opten per fer ús del gest i la comunicació no verbal com a substitució de les paraules¹⁵.

¹⁵ Podem citar molts exemples, alguns descrits en aquest treball: especialment, moments en la novel·la de Macrembolites en el banquet, els gestos rituals de l'intercanvi de les copes i l'escena en la qual Hismine renta els peus a l'herald. Vegeu capítol sobre "El monòleg i el gest".

D'altra banda, la novel·la ens agrada també perquè *no hi ha odi*, com dèiem, o almenys grans odis. Els valors que vehiculen els discursos dels personatges en general són positius, ens fan pensar (sense molts mal de caps!) en el meravellós ventall d'emocions que hom pot arribar a sentir, ens fan mirar el món des d'una perspectiva d'amplis horitzons, podem visitar indrets desconeguts (tot i que en moltes ocasions no tinguem ni idea d'on ens trobem exactament!), i el que sembla força important, que tot això ho comencen a explicar *els mateixos protagonistes*: en efecte, amb la novel·la grega, sembla que comencem a deixar progressivament de banda el tipus d'exposició d'un narrador absolutament omniscient i que tot ho controla i ho sap (potser diví?) com succeïa en el relat èpic, i s'inicia el camí cap a la "democratització" de l'exposició d'informacions i de relats, amb la intervenció i major protagonisme de tot tipus de narradors, i en conseqüència, multiplicant i obrint necessàriament totes les línies possibles per a la comunicació.

Aquest fet provoca un major *relativisme* de les coses, i la possibilitat de poder-ho explicar tot en els termes de la sempre relativa percepció personal, fent més humà, si més no, el sentit últim de cadascuna de les línies argumentals i de les novel·les en general.

Tanmateix, a aquest fet cal afegir que la novel·la, com a ficció, si bé es pot dir que és un gènere que mostra i valora *la senzillesa* de les coses de cada dia, ho fa tot elevant-les, però, fins a graus de subtilesa i refinament molt alts, ben sovint a causa de la intensa relació amb *l'art*, i especialment amb la pintura, que les novel·les també ens proposen constantment.

El to general refinat del gènere, que pensem que respon al caràcter essencialment erudit de la producció, no obstant, de vegades també es veu amenaçat per una mena de sentimentalisme "*kitsch*" una mica exagerat (propri d'autèntica telenovel·la!) en aquests mateixos discursos dels personatges principals, tant quan hom troba excessives citacions, com quan en ocasions veiem models d'enamorats extremadament apassionats, perillosament assetjats

i raptats de mil maneres, desapareguts increïblement per naufragis fantàstics, i retornats a terra ferma sans i estalvis de manera gairebé miraculosa (!).

Completant la visió d'una peripècia sempre extraordinària, el seu discurs sempre és integrat entre la gran multiplicitat de formes discursives que la novel·la, com a gènere, sembla acceptar: i és que aquest polidiscurs (monòleg, diàleg, cançons, cartes) aporta i dóna capacitats al propi llenguatge, en multiplicar les seves possibilitats d'expressió, que depassen qualsevol forma de model antic i d'alguna manera, així, renoven el gènere de la ficció novel·lística.

L'augment de capacitats "polifòniques" del llenguatge en aquest context de desenvolupament poètic de les formes del *logos*, creiem que, en la novel·la bizantina, té a veure tant amb la capacitat del gènere d'absorbir el polidiscurs, com amb el fet de posar el llenguatge i la comunicació en primer pla, en el pla narratiu de la ficció que es troba en la mateixa línia dels personatges; així, cada discurs, amb uns rols distintius, pot configurar el que es pot considerar com la *caracterització mateixa dels personatges*.

D'aquesta manera creiem que s'expressa el gènere, en unes èpoques en les quals els paràmetres de la llengua grega han assolit una certa codificació i un alt grau de sofisticació, alhora, en els seus desenvolupaments literaris.

3.- Per un "esquema narratiu" de la novel·la bizantina:

Des del punt de vista narratològic, hem observat que en les diègesis segueix existint l'esquema tradicional de base "clàssic" que planteja i exposa el que és *la peripècia*, essencialment, de dos protagonistes, impulsats per "la problemàtica", si es vol, del seu *amor* (el tema), i de les vicissituds que han de passar per assolir i acomplir la seva plenitud. Més que l'aportació de base tradicional d'aquest esquema en les novel·les bizantines, però, allò que sembla important destacar per les irremeiables modificacions, són, en aquest punt, els

elements d'influència occidental (del seu nou esquema, també, tal i com observa i mostra Cupane) que esdevenen rellevants en la composició o "recomposició" de l'esquema narratiu de base per a la ficció bizantina.

Començant per l'inici, hom observa com en la major part de les novel·les bizantines la veu principal de l'heroi masculí comença un relat, (un relat en un context "x") que és, de fet, la novel·la mateixa o la seva història d'amor.

Aquest podria ser un dels punts a assenyalar que connectaria amb l'esquema de les novel·les de cavalleries occidentals, en les quals hi ha una aventura de recerca prèvia del protagonista abans de l' enamorament. A continuació, en les novel·les bizantines, el relat de l' enamorament es desenvolupa en els espais del jardí i/o del Castell, on es produeixen les primeres trobades i els monòlegs i diàlegs d'amor dels seus protagonistes. En aquests moments, termes com la preservació de la castedat de tots dos, així com els pensaments sobre un futur comú, es posen en escena. La ruptura de la separació, però, es produeix aleshores de manera irremeiable i segons els preceptes més convencionals de les novel·les. En les diegesis, no obstant, s'observa un cert "allunyament de la norma" en tant que en l'endemig d'aquesta separació poden produir-se moments de trobades furtives i secretes dels enamorats, fins i tot retrobaments i intents de fugida plegats, però, no obstant, frustrats. Els viatges i els perills segueixen sent motius constants, però en la ficció bizantina observem, en aquests moments de separació, com es descriu un lirisme absolut i màxim a través de la posada en escena de mecanismes tals com els enviaments de cartes i els cants de cançons que, al nostre parer, ressalten i destaquen, de manera innovadora, la situació dels protagonistes i dels seus sentiments. Així, els seus propis discursos posats en escena, talment com en el teatre¹⁶, fan avançar la peripècia fins que la

¹⁶ No hem parlat específicament de les possibles relacions del gènere de la novel·la amb el teatre (sí una mica de les relacions del monòleg amb la tragèdia), però les mateixes formes del *Logos* en les novel·les bizantines ens sembla versemblant que calgui entendre-les com una mena d'"Speech Acts" (per dir-ho en els termes moderns d'Austin o Searle) en tant que principalment

intervenció d'un déu, el déu Eros, orienta per tal que s'acomplexi fermament el reconeixement final i la unió dels enamorats. La intervenció també de l'element màgic i meravellós que ens acosta a la influència de l'ambient més espiritual (també de tendència cristiana) de la novel·la de cavalleries occidental (pensem en els cavallers artúrics, el cicles del Graal, etc) o bé a la importància de la màgia donada en algunes d'aquestes llegendes (pensem en el *Romanç de Tristany i Isolda*, per exemple, en el qual el filtre màgic que veuen els dos protagonistes té un rol essencial, així com altres detalls màgics) és del tot destacable com a novetat, i ajudarà a l'eliminació dels personatges rivals (mort de la bruixa, mort del drac), així com al déu Eros en la unió final i felicitat dels protagonistes bizantins.¹⁷

El "happy end" en la ficció bizantina serà degut, en aquest cas, no només a l'unió dels enamorats, sinó també al seu retorn a la llar (sovint concretada en el Castell, probablement com a representació, en molts casos, de la cort mateixa), sans i estalvis, on es retrobaran amb els pares i la família, i al festeig i la celebració, amb tots els requisits del cerimonial, de les noces tant desitjades.

sembla que depenen d'una *performance* concreta, i en conseqüència, calgui llegir-les com a obres amb un evident caràcter teatral. D'altra banda, és ben destacable el fet que en obres posteriors del renaixement cretenc, en concret a l'*Erotòcritos* de Vincenzos Cornaros (obra que ha estat analitzada pel seu component dramàtic tot comparant-la fins i tot al mateix Shakespeare), destaca una presentació del poema en cinc parts (com els cinc actes del drama, represos també en obres com l'*Erofilis* de Khortatsis) en les quals els parlaments dels personatges, els seus monòlegs i diàlegs, també les cançons que l'enamorat secret (*Erotòcritos*) canta totes les nits a Aretusa sota la seva finestra, destaquen especialment per la seva composició.

¹⁷ La visió de Roderick Beaton a propòsit de l'element occidental ens sembla la més apropiada; vegeu Beaton, Roderick (1989: 353), "*Courtly romances in Byzantium: A case study in reception*", *Mediterranean Historical Review*, 4: 2, "The world of adventure, and the relaxation of inflexible law of chastity between the hero and the heroine, that had been a generic convention of all the earlier Greek romances, and in particular the entirely new role assigned to the supernatural, are all thematic components that may plausibly be derived from the West. But once again derivation is far from being passive "following": it is a type of story, or of thematic element, which the Byzantine writers seem to have admired in the work of their western counterparts, and grafted on to their own tradition."

ESQUEMA NARRATIU DE LES NOVEL·LES BIZANTINES

VEU DEL PROTAGONISTA: EXPLICA LA SEVA AVENTURA.

. PRIMERA TROBADA i ENAMORAMENT (al Castell, seguint les senyals d'inscripcions i somnis, o al jardí (monòlegs i diàlegs).

. PROTAGONISTES ENAMORATS PRÈVIAMENT

SEPARACIÓ

.Ocasions de retrobaments furtius i trobades en secret.

.Intents de fugida junts.

EN SECRET.

.Enviaments de cartes privades. Cants a l'estimada.

VIATGE I PERILLS

RETROBAMENT.

.S'estimen en secret.

.Ell ha guanyat l'estimada.

.INTERVENCIÓ DE Τύχη o D'UN DÉU : DÉU EROS + ELEMENT MERAVELLÓS (inscripció a la poma, anells màgics, senyals, illa meravellosa).

MORT/DESAPARICIÓ DELS ANTAGONISTES (enamorats rivals, bruixa, rei, reina)

Reconeixement.

RETORN A LA LLAR o AL CASTELL (retorn amb els pares)

.NOCES I HAPPY END (noces reials)

4.-Les *Formes del logos*, mirall de cada obra.

Cada novel·la bizantina és una petita obra mestra. I l'expressió de les formes del *Logos*, com a formes del discurs dins de la narració, creiem que són marques d'elaboració en la seva escriptura que ens donen una pista i ens orienten sobre la mateixa naturalesa literària de cada obra.

La novel·la serà més monològica, o més dialògica, serà més lírica o menys, si les tenim ara en compte, talment com els maons d'una construcció, en aquest cas, literària.

Respecte a les *formes del Logos* en general, podem dir:

a) Les formes del *logos* són marques textuais. Es desenvolupen per mitjà d'un llenguatge concret cadascuna, i van configurant així els trets d'estil de la novel·la. Són marques textuais d'escenes i, consegüentment, de la configuració estructural mateixa de les novel·les.

b) Són *formes* tan lligades a la configuració mateixa del gènere que des del punt de vista narratològic esdevenen *motius* per si mateixos, motius característics de la novel·la en si mateixa.

c) Les formes del *logos* en la novel·la bizantina poden remetre's a formes dels models antics, a *formes clàssiques* que es reconeixen com a *pròpies del gènere* en les novel·les antigues.

c) Com a motiu, observem que el *logos* es proposa com a vehicle principal de l'expressió amorosa. Eros i logos, per tant, en la novel·la bizantina, es presenten en conjunt.

ESQUEMA DE LES FORMES DEL *LOGOS* EN LA NOVEL·LA BIZANTINA

FORMES DEL *LOGOS* EN LA NOVEL·LA BIZANTINA

Monòleg--→ monòleg "dialògic".

**Diàleg*--→ diàleg en un context concret--→ trobada dels enamorats+ espai del jardí/Castell

Cançons→Oralitat→"Pretesa" oralitat a través d'elements pròpiament "populars" i de les *Dimotiká*.

Inscripcions i Cartes→Escriptura→Expressió d'una "téchne". →Art; Representacions iconogràfiques.

NOTES:

*Color Turquesa: *Llenguatge, comunicació.*

*Color Canyella : *Lirisme, poesia*

Respecte a les *Formes del Logos*, en concret, a les novel·les, podem concloure:

a) Que en l'obra de TEODOR PRODROM, *Rodante i Dosiclés*, el monòleg dels dos protagonistes viatja i s'esdevé en paral·lel quan es troben separats un i altre, i expressa la seva tristesa. Hi ha una evolució en el seu ús, però, que determina l'expressió i la transformació de la tristesa en alegria en l'expressió final monològica dels sentiments en el retrobament.

Quant a l'ús del diàleg, són més abundants els diàlegs de tema no amorós, entre soldats i comandants, que no pas els de tema amorós, però en aquests l'expressió dels enamorats és retòrica, i són diàlegs sofisticats, elegants i amb un llenguatge proper a l'expressió tràgica. Destaca, doncs, el to elevat de l'expressió, la formalitat alta, el llenguatge estructurat de pregunta i resposta, i el realisme dels detalls, fins i tot el detall del gest d'uns personatges que esbrinem l'un davant de l'altre en el diàleg, gest que emmarca les escenes d'aquesta forma del *Logos*.

Per la seva banda, l'ús dels cants en la novel·la, d'una banda, ens aporta detalls sobre la realitat cultural de la vida a la cort bizantina, tot il·lustrant escenes simposíaques amb cants presentats com a declamacions de personatges específics de la cort, mims o malabaristes. Des del punt de vista narratiu, aquests cants, d'estructura senzilla i repetitiva, presenten certes imatges literàries, sobre divinitats i natura ("Hèlios"), també repeses en el propi text, que els connecten amb la tradició textual anterior i posterior.

A l'últim, pel que fa a les cartes, la novel·la de Prodrom conté cartes dirigides a reis amb tots els paràmetres normals d'aquests escrits, exemples modèlics de cartes formals amb un rol narratiu no lligat, però, a la història d'amor dels protagonistes. Elaborades de manera molt equilibrada, cadascuna de les formes del *logos* en Prodrom fan d'aquesta una novel·la especialment retòrica i sofisticada.

b) L'obra de CONSTANTÍ MANASSÉS, *Aristandre i Cal·litea*, és fragmentaria i difícil de valorar en el seu conjunt. Pel que fa a les formes del Logos, és destacable en l'obra el to monològic general que dona una veu principal narrativa, la qual, sembla presentar-se per tal d'alliçonar i donar raons sobre la història dels dos protagonistes principals a través, precisament, d'un seguit d'evocacions, tant a divinitats (Eros i Tyche), com al món de la natura en general. La veu poètica principal presenta en un estil lleugerament escolàstic i moralitzant aquestes evocacions, que esdevenen, sovint, una mena d'al·lusions universals de tipus gnòmic. Només és rastrejable el monòleg individual d'Aristandre i de Cal·litea, que esdevé innovador per la presentació embolcallada d'elements propis d'una "gnome", i que sembla donar relleu a la tristesa dels protagonistes com *exemplum* des d'un punt de vista omniscient i supradiegètic.

D'aquesta manera, doncs, la novel·la es proposa com a essencialment monològica.

c) En l'obra de NICETAS EUGENIANÓS, *Drosil·la i Cariclés*, l'ús del monòleg se centra en els plans intensos dels seus protagonistes, que, com en *Prodrom* i amb una mateixa tècnica narrativa, es desenvolupen en paral·lel, i en destaca també la seva introducció especialment retòrica i elevada. Els monòlegs sovint són també de tipus narratiu (els protagonistes expliquen el seu propi relat, les seves aventures i vivències).

El pas envers el diàleg es farà des d'aquests monòlegs en l'expressió dels sentiments i les transformacions en les emocions, amb moltes al·lusions i *exempla* de la tradició. Els diàlegs d'amor entre Drosil·la i Cariclés són dels més bells d'entre totes les diègesis, tant pel seu llenguatge, fresc i espontani, com per la seva mateixa ubicació central en el relat, que reclama una especial atenció des

del punt de vista narratiu. El diàleg de tema no amorós queda relegat a l'exposició de personatges secundaris.

Pel que fa a les cançons en la novel·la, destaquen els cants que a la manera de Teodor Prodrom (versemblant model i mestre per a Nicetes Eugenianós), l'autor introdueix carregats de referents al mite i la contalla tradicional, dedicats a l'estimada i tot depassant els possibles models de les *dimotiká* tradicionals en tant que composicions pensades per a ser declamades, i sense diàlegs interns, amb una organització específica del vers decapentasil·lab. El vers propi de la tradició folklòrica és readaptat en els cants d'aquesta novel·la.

L'ús de la carta en la novel·la no és freqüent i es fa servir com a vehicle comunicatiu; en el relat destaca la veu de Crisil·la gràcies a la seva pròpia carta en la qual inclou elements com el prec a les orenetes, que dóna i aporta un valor líric molt especial a l'escrit.

Considerem l'obra d'Eugenianós especialment dialògica, i lligada per tant a l'expressió de les veus que parlen dels protagonistes i als seus continguts.

d) En l'obra d'EUSTACI MACREMBOLITES, *Hismine i Hismínies*, és destacable com la prosa pot donar matisos i aportar algunes variacions a l'ús de les formes del *Logos*. El monòleg, per exemple, pot adoptar funcions com la de ser una veu de consol o una pregària ritual. Es tendeix a l'expressió del pensament dels protagonistes a través de formes i vocabulari de tipus filosòfic, i els monòlegs, allunyats ara de la retòrica, i en una expressió molt més lliure, s'acosten més a soliloquis en els quals destaca el flux de la consciència i la ment del protagonista, que és el subjecte narrador.

D'alguna manera, el monòleg esdevé diàleg amb un mateix. I en aquest sentit, cal destacar especialment el *logos dels somnis*, que es pot considerar com una forma metanarrativa del diàleg.

Els diàlegs d'amor entre els protagonistes inclouen les variants del diàleg sobre amor entre amics i dels diàlegs amb el propi Eros.

Pel que fa a l'ús de l'escriptura, la novel·la desenvolupa les variants de la mateixa descripció de formes al·legòriques i representacions inscrites al mur, així com la de la materialitat del llibre escrit (que és la història d'Hismine i Hismínies) al final de l'obra, fent de l'art i la seva expressió (pintura, escultura, inscripcions, figuracions) una de les propostes més suggeridores entre les diègesis. A través de l'art hom veu com es desenvolupa l'escriptura com una "τέχνη", tot fent destacar, de manera molt moderna i acurada, així també la figura de l'autor i al mateix temps la figura del personatge, que es veu retratat caracterològicament, i comprèn la seva realitat a través de les representacions de l'escriptura i les imatges inscrites als murs.

Les cartes proposen en la novel·la tant l'expressió dels sentiments íntims, especialment els sentiments femenins (carta d'Hismine com esclava a Hismínies, carta de la rival enamorada, Ròdope), així com també proposen, a nivell narratiu, una gran tensió eròtica i un gran suspens en el desenvolupament de la trama argumental.

En la novel·la de Macrembolites, les quatre formes del *Logos* assoleixen un alt grau de desenvolupament narratiu, i en aquest sentit, considerem que és destacable com aquest fet l'acosta especialment a la novel·la moderna (A propòsit d'aquesta idea, adduint altres elements, ja Alexiou, *A critical reappraisal*, 1977¹⁸).

e) A *Beltandre i Crisança*, el monòleg es troba entre la lloança del protagonista a l'estimada (o a la bellesa de la dona en general, per exemple, en el certamen de bellesa) i el lament trist per la pèrdua de l'estimat (com és el cas

¹⁸ Alexiou, M., (1977: 43) "*A critical reappraisal of Eusthatios M. (...)*" : "Because of the penetration of his hero's world, where dream and reality are blended into fantasy, and where even the external reality is, for the first time, explicitly fictional, Hysmine and Hysminias is closer to the modern novel than any other Byzantine literature I have read."

del lament en creure Beltandre mort). Creiem que hi ha una tendència (que es concretarà en el *Cal·límac i Crisórroe*) a fer del monòleg “dialògic”, és a dir, un pas envers el diàleg a través de l’expressió general.

El monòleg així es converteix en diàleg quan en el mateix concurs de bellesa el protagonista parla amb Eros, que li dóna la verga per poder jutjar. El diàleg central és el diàleg amb Eros (el diàleg d’amor en si no existeix perquè els protagonistes s’enamoren en el concurs de bellesa, només hi ha un moment de trobada al jardí), però també són importants la resta de diàlegs de tema no amorós, que esdevenen també relats de les pròpies experiències i a través dels quals destaquen també les figures de personatges secundaris (Fedrocasa, comandants, rei) indispensables en la trama argumental.

Les cançons a *Beltandre i Crisança* creiem que retraten la figura d’un incipient model de nou cavaller que en època paleòloga va evolucionant: es tracta del soldat que cerca la seva estimada, i que en harmonia amb la natura i els elements que l’envolten en la seva peripècia o viatge, demostra tenir qualitats excepcionals per a expressar els seus sentiments, a través del cant i la música del llaüt, però també a través de l’escriptura. En aquesta novel·la, Beltandre canta un cant en un *locus amoenus* que s’ha identificat com a un “cant del desterrat”, en una especialització, potser, del mateix “μοιρολόγι”.

Pel que fa a la forma del *Logos* de l’escriptura, destaca especialment l’ús de les inscripcions amb funció i rol orientador per a Beltandre dins el Castell de l’Amor.

Pensem que les formes del *Logos* fan de la novel·la de *Beltandre i Crisança* un relat altament líric, especialment pel desenvolupament de l’element cantat i l’element escrit que influeixen especialment en la manera com s’expressen els dos personatges principals.

f) A *Cal·límac i Crisórroe*, destaquen els monòlegs tristos i laments en paral·lel dels dos protagonistes separats, així com l'ús del monòleg "dialògic" en presència d'un i altre.

En l'ús de les cançons, torna a destacar la veu del protagonista, heroi que li canta a la seva estimada i sap expressar, com Beltandre, el ventall dels seus sentiments en evolució. En el seu cant personal, Cal·límac presenta una pregària a la lluna de llarga tradició, tant erudita com popular, tot i que la inserció del cant en el relat, suposa un allunyament de les formes "popularitzants" de la cançó.

Quant als usos de l'escriptura en la diègesi, cal remarcar l'important rol narratiu de la lletra epigràfica o inscripció, que trobem a manera de missatge en *una* inscripció a la poma enverinada de l'enemiga de Cal·límac, la bruixa, així com les diverses referències a la figura d'un destí escrit, o "μοιρογράφημα". De la mateixa manera, les cartes tenen un rol narratiu senzill, que fa implicar altres personatges en la trama, com el rei o els eunucs.

Considerem que en aquesta diègesi les formes del *Logos*, especialment el monòleg i la cançó, ajuden a configurar la veu sentimental del personatge masculí, capaç d'enfrontar també allò que s'interposa en el destí escrit dels dos enamorats.

g) A *Libistre i Rodamne*, les formes del *Logos* del monòleg i del diàleg es presenten estretament lligades a les dues veus dels personatges que narren tot el relat, la de Libistre i el seu amic Clitobont. Podria considerar-se tota la novel·la com a una única exposició "monològica" del personatge de Clitobont que introdueix el relat de Libistre; no obstant, però, la veu intradiegètica, també, de Libistre, fa que es faci palesa una estructura de la novel·la al mateix temps dialògica amb Clitobont. L'encadenament de discursos i de relats, monòlegs i diàlegs, gira entorn, no obstant, el tema del desenvolupament de les històries d'amor d'un i altre narrador, fet que pot fer pensar més aviat en que

efectivament es tracti d'una novel·la en el seu conjunt dialògica o *un llarg diàleg sobre amor*: tenint en compte que el primer relat de Libistre es dona per “acabat” ben bé en la meitat de l'obra (v. 2743) i que és a partir d'aquí que, un cop referits els antecedents de la història de Clitobont, tots dos personatges comencen a passar plegats aventures en la recerca de Rodamne i Mirtani, es poden fixar dues grans parts. Un cop han trobat Rodamne, els amics tornen a conversar sobre amor (v. 3870-3927), diàleg que pot considerar-se que continua en la conversa que mantenen finalment tots tres personatges en el camí final de retorn en el qual s'expliquen i es refereixen –en estil directe- les cartes que s'han estat enviant (v. 4080-4190).

Tant cançons com cartes, en el relat, suposen l'expressió lírica de la veu dels narradors, i especialment la de Libistre, que a través d'aquest instruments “erudits” per a un cavaller senzill, apareix com un personatge extraordinari capaç de donar un gir a la concepció general de la història d'amor entre els protagonistes.

La complexitat de l'exposició de totes les formes del *Logos* a *Libistre i Rodamne* fa d'aquesta una novel·la d'estructura molt difícil i extremadament lligada al fet comunicatiu. La comunicació entre els personatges que es busquen, i el desenvolupament del discurs del pensament del protagonista, cada cop més proper a la figura d'un cavaller del seu temps, aboca a un subjectivisme molt modern i alhora, a un estil poètic de lirisme contundent. Creiem que, entre totes les novel·les d'època paleòloga, *Libistre i Rodamne* demostra un desenvolupament literari superior en el qual, les formes del *Logos*, prenen un rol indispensable, i deixen, a més, una via lliure a la importació d'escenes i escenaris (com l'enviament de cartes i el diàleg epistolar que trobem en la diègesi de *l'Aquil·leida*), així com al desenvolupament de trets de tipus occidental, especialment en les formes cantades i els seus continguts.

h) *Flòrios i Platsiaflora* i *Imberi i Margarona*, són dues novel·les que creiem que podem acabar per destacar en conjunt; es poden considerar com a relats exemplificadors de l'absorció de tota una amalgama d'influències possibles en territori bizantí en època de les croades, però fonamentalment cal recordar que es tracten de versions gregues, precisament, de textos d'origen occidental, amb influències, al seu torn, sobretot pel que fa a l'estructura narrativa, que provenen d'Orient.

Quant l'ús de les formes del *Logos*, tant a l'una com a l'altra hi trobem monòlegs i diàlegs, i són especialment destacables, també per la seva modernitat, els diàlegs entre pares i fills que ajuden a caracteritzar els dos personatges principals. En la introducció dels discursos dels personatges principals, i en concret a *Imberi i Margarona*, és destacable l'ús d'una adjectivació referida al to del parlament que es desenvolupa a continuació. Al llarg de tota la novel·la destaca aquesta especial fixació de l'autor en les formes del discurs (discurs directe) i la seva introducció-presentació en la narració.

Pensem que es tracta de dues novel·les en els quals les formes del *Logos* fan la funció de caracteritzar els personatges, però oblidant potser els models dels esquemes més antics, per passar a generar noves vies discursives, retòriques i d'expressió.

5.-Epíleg. Amor és per sempre:

Les imatges literàries que al llarg de l'anàlisi han anat sorgint es pot dir que demostren una certa filiació entre molts d'aquests textos, fent palès així, al mateix temps, el fet que aquestes diegesis poden conformar efectivament un veritable corpus literari, dividit en tres fases d'evolució: les quatre primeres peces d'autor de l'època comnena, les tres novel·les paleòlogues principals, i les dues novel·les "versió" de textos occidentals.

A partir de la revisió exhaustiva i de la traducció de textos i fragments, hem anat obtenint prou elements per a la comparació i el contrast, literari i poètic, dels textos d'aquestes nou diegesis bizantines. La intuïció inicial i la idea principal de les quatre formes del *Logos* ha anat obrint el camí envers la visió literària d'imatges concretes i recurrents en els textos analitzats, com són, per exemple:

.La representació de la figura del déu Eros com a divinitat omnipresent en gairebé tots aquests relats i, d'alguna manera, també símbol del poder i dels valors vinculats a la representació de l'ambient imperial de la cort bizantina;

.la imatge del jardí, versemblantment el del Palau imperial (o Castell, en evolució), com espai ideal o "hortus conclusus" per al diàleg d'amor entre els personatges principals, així com la visió que la nostra pròpia tradició literària medieval reprèn a propòsit del "jardí d'amor" a través d'un exemple de Roís de Corella;

.la imatge lírica del prec amorós, així com la representació del "cant de l'oreneta" a partir tant de la seva tradició en el marc folklòric grec de les *dimotiká tragoudia* com del seu propi desenvolupament en les diegesis;

.la imatge genèrica del *logos* del cant com a expressió lírica del discurs personal amorós en boca dels dos protagonistes enamorats de la narració;

.les inscripcions dins del Castell (també les imatges iconogràfiques), els missatges escrits i les cartes privades com a imatges de confirmació del rol de l'escriptura com una "τέχνη" en els relats, amb un rol indissolublement lligat al destí mateix dels protagonistes; al seu torn, les diferències narratològiques paleses entre "γράμματα" i "γραφή" ens han aportat dades significatives alhora també d'aspectes sociològics sobre la valoració de l'escriptura i del fet d'escriure a Bizanci, a més de tot el seu rol en la ficció;

.pel que fa a les cartes en concret, les imatges que posen de manifest la naturalesa escrita de la lletra o l'epístola mateixa (com a suport de l'escriptura) i

de l'autor que l'escriu (la mà que escriu, per exemple, imatge que ja es retroba a les novel·les antigues), així com la mateixa presentació de cartes amb unes convencions estilístiques "reals" del llenguatge escrit, que ens fan veure un registre lingüístic formal dins la narració que, no obstant, evoluciona fins a un estil gairebé retòric en proposar-se aquestes epístoles com a instruments vàlids en la comunicació amorosa;

.així mateix, la visió o imatge (ambigua) d'una tercera veu epistolar (el jo que escriu sobre el seu moment present) en posar-se la materialitat de l'escriptura en primer pla com un acte privat del protagonista previ a una lectura "pública" més àmplia de les cartes; és a dir, la tensió entre una primera escriptura i lectura privada d'aquestes cartes i una secundària amb una audiència múltiple en la qual les informacions són còpiades per altres;

.la imatge represa del diàleg epistolar, amb uns mateixos paràmetres de desenvolupament de continguts i expressió (retòrica) dels sentiments, de la novel·la de *Libistre i Rodamne* a la novel·la de *l'Aquil·leida*; així com el possible model hel·lenístic quant a l'ús de marques de referència i autoreferència a l'escriptura en les cartes de les diègesis en el model de la carta de la reina Persina de les *Etiòpiques* d'Heliodor.

En aquest seguit de representacions de la paraula, recurrents i molt sovint repetides entre els textos, monòleg i diàleg sovint ens acosten el devenir dels personatges en una recerca intensa de comunicar i trobar el mot precís per a expressar tot el seu amor; llenguatge i comunicació en escena que, a més, ens suggereixen una certa arquitectura de presentació i caracterització dels personatges que ens recorda, sovint, a l'escena del teatre.

El lirisme de les cartes i les cançons al seu torn, ens acostarà a certs usos retòrics, precisament en un moment en el qual, pels escriptors, la retòrica era important en tant que instrument vàlid que permetia l'apropament i la recuperació del passat més clàssic a través de l'escriptura.

En aquest sentit, sembla que l'alta retòrica també permet recollir, i així ho semblen demostrar les novel·les a través dels seus dos personatges protagonistes, tant els moments quan es tracta d'una específica expressió del que es podria considerar com el *discurs masculí*, així com del *discurs femení*, en posar en primer pla el tema amorós.

Creiem que la gran innovació i el repte dels autors bizantins dedicats al gènere de la ficció novel·lística és precisament el de *renovar i aportar una nova visió al tema de l'amor*, i fer-ho, precisament, a través del *llenguatge* i la seva problemàtica en escena.

Perquè creiem que el tema de l'amor, o Amor en si, no és només un paràmetre comú en les novel·les, és molt més: és el tema que demostra una certa evolució del gènere i de les influències que rep, així com les formes del *Logos* ens permeten observar, al seu torn, el tractament innovador del que podria ser "el marc" o mecanisme literari d'aquest tema.

Així doncs, a través dels discursos d'amor dels dos protagonistes, en les diègesis, obrim vies i camins per copsar i observar les condicions i els nous valors que es plantegen del masculí i del femení en aquest context erudit, també idealitzat i idealitzador.

Una de les imatges literàries que més destaquen pel que fa als dos protagonistes principals és l'expressió de característiques excepcionals d'excel·lència, d'un i altre, precisament, a través del seu intercanvi lingüístic per mitjà de les cançons, i també de les cartes.

Els cants, al nostre entendre, són en les novel·les una de les mostres més colpidores de l'expressió dels discursos masculins i femenins, amb una certa igualtat en la seva expressió. A través de les cançons, sentim la tessitura exacte dels sentiments amorosos, tant els d'ell com els d'ella, i fins i tot dels personatges rivals, com és el cas de Clínie, encès d'amor per Drosil·la, en la novel·la d'època comnena. El discurs de l'amor en les cançons reuneix tots el

paràmetres possibles del lirisme oral, que se suposa al mateix temps prèviament escrit, i que al seu torn connecta amb el lirisme trobadoresc.

Creiem molt versemblant que el fet que s'incloguin les cançons dins les diègesis (i potser també les cartes, com a rèplica, des del lirisme escrit), pugui ser entès com el fruit d'una tendència o d'una moda. Fer que els personatges cantin, en un marc d'influència de les cançons de gesta, com el cas de la novel·la paleòloga de la segona època, els converteix en autèntics trobadors de l'amor; pel que fa als personatges masculins específicament, almenys, els converteix en cantaires i en portadors de valors que bé recorden als cantats pels trobadors, valors en els quals la dama és objecte del desig absolut i, al mateix temps, sovint, li reclama ella a ell una correspondència en el joc amorós.

Libistre, Cal·límac i Beltandre es converteixen així en trobadors d'un amor nou en el gènere de les novel·les, que veia en els seus esquemes rígids d'aventura, pels personatges, potser un mur o un obstacle per al desenvolupament ple d'aquest sentiment, o almenys per a la seva expressió lírica i per a la comunicació plena d'aquest en la peripècia; la novel·la bizantina aconsegueix suplir, magistralment al nostre entendre, aquesta rigidesa esquemàtica antiga heretada de la ficció per mitjà de la multiplicitat de formes del *Logos*, les quals permeten expressar i comunicar amb plenitud tot aquest amor de moltes maneres diferents i suggeridores, deixant de ser així un amor naïf i ja no només per la tendència a una certa transgressió de la norma dels dos enamorats en el decurs de la trama de cada peripècia, sinó també (i especialment) pel fet de tenir l'oportunitat de poder desenvolupar moltes més variants de l'amor "ideal" gràcies a la seva presentació a través de les formes del llenguatge.

L'alt lirisme de l'expressió i el llenguatge en les novel·les, fet que considerem un dels trets més específicament bizantins i característics d'aquestes obres, fa alhora dels dos personatges principals dues figures rodejades d'una

certa aura idealitzada, que no obstant no deixa d'estar en deute, en aquesta línia, també, amb alguns dels paràmetres de l'amor cortès occidental.

En aquest context, és evident que pot haver deixat la seva petja: pel que fa a la dama, com s'ha remarcat, val a dir que en la poesia la dama és idealitzada, i probablement també ho és en totes i cadascuna de les novel·les bizantines: com remarca la investigadora Corinne Jouanno en concret per a les dames i donzelles de les novel·les comnenes, de fet, els seus autors ens presenten un tipus de dones molt prudents, amb comportaments físics i socials modestos i gens exposats a l'ull "àvid" dels amants.¹⁹ Així, Hismine parla amb "παρθενικῆ φώνη" (HH 5, 12,2), per exemple, en les seves intervencions.

La idealització de l'amor i de l'objecte de amor és un dels trets característics de presentació de l'amor cortès; ara bé, mentre que en la poesia dels trobadors normalment és el vassall qui canta l'amor per la dama que no pot atènyer (sovint casada amb l'amo), fent de la figura masculina un personatge sotmès, en la novel·la bizantina el rol masculí tendeix a igualar-se (sota paràmetres d'ètica cristiana) sempre al de l' enamorada, també potser i no obstant idealment, fins i tot i principalment en la problemàtica de la preservació de la fidelitat fins al retrobament de tots dos al final de la peripècia.

¹⁹ Jouanno (2006b) , "La modestie de toutes ces jeunes filles transparait également à travers leur comportement physique: elles ont de bonnes manières, parlent doucement, se tiennent avec décence, gardant les yeux baissés et mesurant leurs gestes; de fait, leur corps est placé sous haute surveillance, au point que la jeune Rhodopé invitée à dîner avec ses parents chez un hôte étranger, se fait servir par sa propre servante (Hysminé devenue esclave) pour éviter tout risque de souillure. Soumises à strict contrôle, presque toutes les jeunes filles du roman byzantine sont condamnées à la claustration-motif que n'était certes pas inconnu du roman grec", dins "*Women in Byzantine Novels of the Twelfth Century: an Interplay Between Norm and Fantasy*", University of Caen.

Ara bé, en aquest sentit, també comenta Jouanno que en època Comnena segurament les dones no estaven tant limitades en la realitat com la imatge que ens donen els novel·listes; sembla que la opció dels literats és, però, la d'escollir un ideal tradicional de figures femenines, tot presentant-lo com un model, ideal, talment com a defensa en contra dels nous canvis de valors i les noves tendències en els rols masculins i femenins produïts en la societat (com una estratègia de compensació en la guerra dels sexes). Aquests personatges no poden ser tractats, doncs, com a reflex del tot real de la societat bizantina.

Mentre que, també per a les novel·les paleòlogues, cal recordar la importància del punt de vista masculí en la representació de la dona “dama”, fins i tot i especialment, en els somnis de l’enamorat.²⁰ Efectivament, la retòrica dels somnis creiem que és una nova formulació bizantina destinada a presentar precisament el “model” d’amor i d’enamorada de l’heroi, obviant en aquest cas la presentació opció “cantada” trobadoresca, per a dir-ho així, per a centrar-se en una elaboració completament “literària” (somniada!) que, no obstant, també es troba resolta (com bé també afirma Carolina Cupane) en la poesia trobadoresca.

Al contrari, però, dels paràmetres de l’amor cortès occidental, en la novel·la bizantina, com dèiem, l’amor no suposa una submissió d’un i altre en la parella. En la novel·la bizantina, per contra, no hi ha més llei en l’amor que la que marca el propi Eros, fet rei i amb un discurs autoritari, i que destina els seus protagonistes. I en tant que Eros és llenguatge en les novel·les bizantines, no hi ha aleshores cabuda per a l’equivoc: no és un amor sotmès, com el que planteja l’occidental, sinó un amor que de bon principi és entès com un lligam indissoluble de dos, un amor per sempre que depassa qualsevol obstacle, i que probablement per aquest mateix motiu, es concedeix el marge del secret i del trencament de les normes. I en aquest amor, no hi ha més llei que la pròpia expressió dels seus protagonistes.

Com una mostra de la introducció de nous valors, l’expressió i la comunicació dels sentiments es posen, doncs, en primer pla, i arriben vinculats a la presentació primera d’un “nou” model de cavaller, el cavaller bizantí, i la presència de la seva estimada, la dama bizantina.

²⁰ “Hysminias ist indes der erste Romanheld der grieschischen Literatur, welcher seine Liebe im Traum voll auslebt”. Vegis Cupane, C. (2000: 49), dins *“Metamorphosen des Eros. Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der byzantinischen Literatur der Komnenenzeit”*, Wien, a: *Meletemata*, Beiträge zur Byzantinistik und Neugriechischen Philologie, Band 8.

Així, del Digenís o el Belisari fins a arribar a Rotòcritos (Erotòkritos), les diègesis presenten uns “cavallers” en evolució personal; aquests són herois “antiheroics”, molt sovint (recordem que Cal·límac, per exemple, no mata ell tot sol el drac, sinó que ho pot fer gràcies a Crisóroo, o bé Hismínies pot assolir la seva condició d’esclau d’amor només gràcies al pacte que formula Hismine amb Eros rei). Cavallers als quals veiem dubtar, pensar, relatar la seva pròpia història d’amor i de recerca que potser s’assembla a la recerca espiritual dels cavallers occidentals, però que traça només el seu camí per amor, guiat per l’autoritat màxima d’un Eros amb el mateix poder que l’emperador, cap a l’estimada. Quant a la dama bizantina presentada, i a la seva sociologia en general (tal i com apuntàvem que feia notar la investigadora C. Jouanno), probablement només podem entendre i llegir en les novel·les bizantines una imatge literaturitzada, igualment aplicable a les figures masculines, i en la línia d’un mecanisme de defensa dels valors més tradicionals (davant, precisament, de les influències i les noves corrents) per part dels seus autors.

Ens podem apropar a aquest dos discursos, el masculí i el femení, tot observant una evolució marcada pels seus autors en els relats; no és el mateix el discurs d’una Hismine que va patint canvis i transformacions a mesura que li és més proper l’amor d’Hismínies, al de Libistre o de Rodanne, tos dos igualment apassionats en els seus discursos d’amor a través de cartes i cançons. I és que, en aquesta amalgama de colors preciosos del llenguatge que són les formes del Logos, naveguen, fent malabarisme de sentiments, tots els personatges de la novel·la bizantina, del tot atents a l’ Eros rei que els ha unit en un lligam indissoluble per sempre.

BIBLIOGRAFIA

A) PRINCIPALS FONTS TEXTUALS I EDICIONS DE LES NOVEL·LES BIZANTINES

.Novel·la bizantina. Col·leccions:

AGAPITÓS, P. A. (ΑΓΑΠΙΤΟΣ, Π. Α.) (2006) *Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνις*, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 9, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

CONCA, F. (1994) *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Col. Classici Greci, UTET Unione Tipographica Editrice di Torino.

CUPANE, C. (1995) *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.

KRIARÀS, E. (ΚΡΙΑΡΑΣ, Ε.) (1955) *Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα*, Βασική Βιβλιοθήκη, vol. 2, Αθήνα. (*On line*).

.Traduccions:

BOUCHET, R., (2007) *Romans de chevalerie du moyen âge grec*, introducció, traducció i notes a cura de R. Bouchet, Col. La roue à livres, Les Belles Lettres, Paris. (Inclou únicament les traduccions franceses de les novel·les paleòlogues *Libistre, Beltandre, Flòrios i Imberi*).

EGEA, J. M., (1998) *Historia extraordinaria de Beltandro y Crisanza*, Estudio preliminar, texto griego, traducción, notas y comentarios de J.M. Egea. Ed. Athos – Pérgamos, col. Serie Bilingüe de Textos Griegos Medievales (director José M. Egea), Granada.

GARCÍA GUAL, C., (1982) *Calímaco y Crisóroo*, Editora Nacional, Madrid.

MORENO JURADO, J. A., (1996) Teodoros Prodromos, *Rodante y Dosiclés*, traducción de Moreno Jurado, Ediciones Clásicas, Madrid.

ORTOLÀ SALAS, F., (1998) *Florio y Platziaflora: una novela bizantina de época Paleóloga*, Colección Nueva Roma nº4, C.S.I.C., Madrid.

.Altres diegesis:

AQUILLEIDA BIZANTINA

L´Achilléide byzantine, (1919), edició de Hesselning, D. C., Amsterdam.

Aquileida: poema anónimo bizantino, (1994), Edición y traducción de José Antonio Moreno Jurado, Ediciones Clásicas, Madrid.

The Oxford version of Achilleid, (1990), Ole L. Smith.

DIGENIS AKRITAS

Βασιλείου Διγενούς Ακρίτου, Sobre Basilio Diyenís Akritas (1981) edició i traducció a cura de Juan Valero, Ed. Bosch, Barcelona.

BELISARI

Διήγησις τοῦ Βελισαρίου, El poema de Belisario (1983) edició i traducció a cura de Juan Valero, Ed. Bosch, Barcelona.

L'ALEXÍADA

La Alexiada, Ana Comneno, (1989) Estudio preliminar y traducción de Emilio Díaz Rolando, Clásicos Universales, núm. 3, Editorial Universidad de Sevilla.

EROTOKRITOS

Ερωτόκριτος, Βιτσέντσος Κορνάρος, (2002 [1985 1era ed.]), edició a cura de Σ. Άλεξίου, ΕΣΤΙΑ, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 42, Αθήνα.

a.1).- NOVEL·LA GREGA ANTIGA:

.Per autors:

AQUIL·LES TACI

Leucippe and Clitophont, Achilles Tatius, Translated by S. Gaselee, Harvard University Press, Loeb Classical Library, (text grec i trad. anglesa), Cambridge 1984.

CARITÓ D'AFRODÍSIES,

Chaereas and Callirhoe, Ed. W.E. Blake, (text grec i trad. anglesa), Oxford, 1938.

Quéreas i Calírroe, a cura de Herrero Ingelmo, Maria Cruz, dins *La novela griega antigua*, Akal Clásica, Madrid, 1987.

HELIODOR

Les Ethiopiques, Théagene et Chariclée, Eds. R. M. Rattenbury, T. W. Lumb, trad. de J. Maillon. 2ªed., 3 vol., Les Belles Lettres, col. des Universités de France, (text grec i traducció francesa), Paris, 1960.

Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea, Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, Biblioteca Clásica Gredos, 25, Madrid, 1979.

LONGUS

.*Daphnis et Chloe*, Ed. M.D. Reeve, Teubner, text grec 2^a ed., (1era ed., 1982), Leipzig 1982.

.*Dafnis i Cloe*, a cura de J. Berenguer, La Magrana, Barcelona, 1995.

XENOFONT D'EFÈS,

.*Les Ephésiaques*. Ed. G. Dalmeyda, col. Budé, (text grec i trad. francesa), Paris, 1926.

.*Habrócomes y Antia*, a cura de Herrero Ingelmo, Maria Cruz, dins *La novela griega antigua*, Akal Clásica, Madrid, 1987.

APULEU (novel·la en llatí)

.*Psique i Cupido, Les Metamorfosis 4,28-6,24*. (1999) Introducció de Joan Carbonell. Traducció i notes de Bàrbara Matas. Col. L'esperver Clàssic, Edicions de la Magrana, 36, Barcelona.

B) ESTUDIS

AGAPITÓS, P. (1991) *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romance*.

A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros.

Editat per l'Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München.

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

___(2000) AGAPITÓS, P. & REINSCH, D. R., *Der roman m Byzanz der Komnenenzeit: Referate des Internationalen Symposiums ans der Freien Universität Berlin, 3. bis 6 April 1998*. Herausgegeben von P. Agapitos und Diether R. Reinsch, Frankfurt am Main, Beerenverl.

___(2012) AGAPITÓS, P. & BOJE MORTENSEN, L., *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.

ALEXÍOU, M. (1974) *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge.

BEATON, R. (1989) *The Medieval Greek Romance*, Cambridge.

___ (2004) , *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge University Press.

BECK, Hans-Georg, (1994) *L'Eros a Bizanzio*, Col. Itinerario del Medioevo, Kepos Edizioni, Roma.

CUPANE, C. (1995) *Romanzi cavallereschi byzantini*, Estudi introductor, Classici greci, col. UTET, Torino, pàg. 8-44.

FUSILLO, M. (1989) *Il romanzo greco, Polifonia ed eros*, Marsilio Editori, Venecia.

___ (1989) *Naissance du roman*, (traducció francesa de l'original Italià) de Marielle Abroux, col. Poétique, Ed. Seuil.

GARCIA GUAL, C., (1972) *Los orígenes de la novela*, Istmo, col. Fundamentos, Madrid.

___ (1995), *La antigüedad novelada*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona.

HÄGG, T. (1983) *The Novel in Antiquity*, Oxford.

HAYNES, K. (2003) *Fashioning the feminine in the Greek novel*, London, New Y.

HOLTON, D. (1991) *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press, Cambridge.

LÉTOUBLON, F. (1993) *Les lieux comuns du roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, ed. E. J. Brill, col. Mnemosyne bibliotheca classica Batava, supplementum, 123, Leiden.

MIRALLES, C. (1968) *La novela en la antigüedad clásica*, Ed. Labor, Barcelona.

___(1981) *El helenismo*, col. Biblioteca de Divulgación Temática, 8, Montesinos editor, Barcelona.

___(2005), *Homer*, col. Biblioteca Universal Empúries, núm. 194, Editorial Empúries, Barcelona.

MORGAN J.R. and STONEMAN, R. (eds.), (1994) *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London and New York.

MOTTE, A. (1973) *Praries et jardins dans la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Academie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, Bruxelles, t. LXI.

NAGY, G. (2001) *Greek literature*, New York, Routledge.

REARDON, B. P (1971) *Courants littéraires grecs, des IIe et IIIè siècles après J. C.*, Les belles lettres, Paris.

___ (1991) *The form of the Greek Romance*, Princeton University Press.

b.1.)- ESTUDIS EN GREC:

AGAPITÓS, P. A. (ΑΓΑΠΗΤΟΣ, Π. Α.) (2008) *Η Ερωτική διήγηση στά μεσαιωνικά χρόνια, Περσία-Βυζάντιο- Φραγκία*, Εκδόσεις Αγρα, Αθήνα.

ANOGLIANAKI, F. (ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ, Φ.) (Επιμέλεια). (1996) BAUD-BOVY, S., (1950) *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναυπλιο.

DIMITRAKOPOULOS, S. G. (ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Σ. Γ.) (1998) *Ιστορία και δημοτικό τραγούδι*, Εκδόσεις Παρουσία, Αθήνα.

KAPSOMENOS, E. G. (ΚΑΠΣΟΜΕΝΟΣ, Ε. Γ.) (1996) *Το δημοτικό τραγούδι: μια διαφορετική προσέγγιση. Το dimotikó tragoudí: mia diaforetiki prosengisi*, Νέα έκδοσεις, 3 εκδ., Εκδόσεις Patakis, Αθήνα.

POLITIS, N. G. (ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν. Γ.) (2002 [1914, 1era edició]) *Εκλογαί από τὰ τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκδόσεις ΕΚΑΤΗ, Αθήνα.

SFIROERAS, B. (ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ, Β.) (2003) *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη, Οργανισμός εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων*, Αθήνα.

b.2.) ANTOLOGIES:

ARABANTINOS, P. (ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΣ, Π.) (1996) *Ηπειρωτικά τραγούδια, Συλλογή δημώδων ασμάτων*, Εκδόσεις Δαμιανός -Δοδώνη, Αθήνα.

AYENSA, E., (2004), *Cancionero griego de frontera*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. Nueva Roma, 23, Madrid.

___ (1999), *Balades gregues*, Biblioteca de la Suda, 36, Pagès editors.

FAURIEL, C. (2002 [1era edició 1824]) *Δημοτικά τραγούδια, της Σύγχρονης Ελλάδας*, Εκδόσεις ΝΙΚΑΣ, Ιστορία, Σκέψη, Πολιτισμός, Αθήνα.

IOANNU, G. (ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ.), (Επιμέλεια). (1996) *Το δημοτικό τραγούδι: παραλογές*. ΕΣΤΙΑ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1, Αθήνα.

-----Col.lecció Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη (diversos editors):

.(2000) *Το δημοτικό τραγούδι: Κλεφτικά*, 25

.(1990) *Το δημοτικό τραγούδι: της ξενιτιάς*, 48

.(2000) *Ληστρικά Τραγούδια*, 65

PAGE, D.L., (1968), *Lyrical Graeca Selecta*, Oxford Classical Texts, Oxford University Press.

PERNOT, H. (1931), *Chansons Populaires Grecques des XV et XVI siècles*, Société d'édition "Les Belles Lettres", col. de l'Institut Néo-hellénique, Université de Paris, 8.

ROÍS DE CORELLA, JOAN, (1983) *Obra profana*, Edicions Tres i Quatre, col. Sèrie "la unitat", núm. 74, València.

TEÒCRIT, (edició en grec i llatí de 1869), *Theocriti Bionis Moschi Reliquiae Incertorum Idyllis*, recensuit Henricus Ludolfus Ahrens, Editio Secunda, Teubner (Leipzig).

___ (1961), *Idil·lis*, text revisat i trad. de Josep Alsina, 2 vol., Fund. Bernat Metge, Barcelona.

C) ARTICLES

AGAPITÓS, P. (1991) "Letters, songs and laments in the narrative process", a: Agapitós, P. *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romance. A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros*, Ed. Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, pàg. 205-222.

___ (1998) "Narrative, Rhetoric, and "Drama" Rediscovered: Scholars and Poets in Byzantium Interpret Heliodorus", dins Richard Hunter (ed.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge Philological Society, Supplementary Volume, 21, Cambridge, pàg. 125-156.

___ (1999) "Dreams and the Spatial Aesthetics of Narrative Presentation in Livistros and Rhodamne", a: *Dumbarton Oaks Papers*, nº 53, Washington, pàg. 111-128.

___ (2004) "SO Debate. Genre, Structure and Poetics in the Byzantine Vernacular Romances of Love", a: *Symbolae Osloenses*, 79, 2004, pàg. 7-54. (Amb comentaris, fins pàg. 101).

___ (2006) "Εισαγωγή: Δύο λόγια για το μυθιστόρημα", a: Αγαπιτός, Π., *Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής τραπεζικής, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 9, Αθήνα, pàg. 43-66.

___ (2012) "In Rhomaian, Frankish and Persian Lands: Fiction and Fictionality in Byzantium and Beyond", a: Agapitós, P., & B. Mortensen, L. (2012) *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, pàg. 235-367.

___ (2013) ""The "Court of Amorous Dominion" and the "Gate of Love": Rituals of Empire in a Byzantine Romance of the Thirteenth Century", a: *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean*.

Comparative Perspectives. Edited by Alexander Beihammer, Stavroula Constantinou, Maria Parani. Col. Brill, Leiden-Boston, 2013, pàg. 389-416.

ALEXÍOU, M., (1977) "A critical reappraisal of Eustathios Makrembolites 'Hysmine and Hysminias'", dins revista *Byzantine and Modern Greek Studies*, 3 pàg. 23-43.

___ (1987), "Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten" *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Band 37, pàg. 213-233.

BARBER, Ch. (1992) "Reading the garden in Byzantium: nature and sexuality", dins revista *Byzantine and Modern Greek Studies*, 16, pàg. 1-19.

BEATON, R. (1989), "Courtly romances in Byzantium: A case study in reception", *Mediterranean Historical Review*, 4: 2, pàg. 345-355.

BOWIE, E. (2013) "Milesian tales", dins *The romance between Greece and the East*, Tim Whitmarsh and Stuart Thomson ed., Cambridge University Press, pàg. 243-257.

CAVALLO, G., (2006) "Libri in scena", dins *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August 2006*, Elizabeth Jeffreys, Aldershot, 2006, pàg. 345-364.

CUPANE, C. (1974) "Eros basileus. La figura di eros nel romanzo bizantino d'amore", *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, 4 th., ser., vol.33, (1973-74), pàgs. 243-297.

___ (1978) "Il motivo del castello nella narrativa tardo byzantina". *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Band 27, pàgs. 229-268

- ___ (1983), "Il "concorso di bellezza" in Beltandro e Crisanza sulla via fra Bisanzio e l'Occidente medievale". *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Band 33, pàgs. 221-248.
- ___ (1987), "Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Band 37, pàg. 213-233.
- ___ (2000), "Metamorphosen des Eros. Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der byzantinischen Literatur der Komnenenzeit", Wien, a: *Meletemata, Beiträge zur Byzantinistik und Neugriechischen Philologie*, Herausgegeben von Athanasios Kambilis, Band 8. Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit: Referate des Internationalen Symposiums an der Freien Universität Berlin, 3.-6. April 1998, herausgegeben von Panagiotis A. Agapitos- Diether R. Reinsch, Frankfurt am Main, pàgs. 25-54.
- ___ (2008), "Άκουσε τί με ἐφάνη. Sogni e visioni nella narrativa greca medievale", a: *Medioevo romanzo e orientale. Temi e motivi epico-cavallereschi fra Oriente e Occidente*. Atti del VII Colloquio Internazionale, Ragusa, 8-10 maggio 2008. Università di Catania, Dipartimento di Filologia Moderna. Rubbettino Editore, 2010.
- DAWSON, T. (2006) "Propriety, Practicality and Pleasure: the parameters of Women's Dress in Byzantium, A.D. 1000-1200", University of New England, Australia, dins *Byzantine Women. Varieties of Experience, AD 800-1200*, ed. Lynda Garland, (2006) Centre for Hellenic Studies, King's College London, Asghate Publishing Limited, Aldershot, pàgs.41-75.
- GARLAND, L. (1989) "The "Βεργίν τρικάλωνον" of Belthandros and Chrisantza: a note on a Popular Verse Romance and its sources". *Bizantinische Zeitschrift*, 82, pàg. 87-95.
- ___ (1990) "Be Amorous, But Be Chaste...: Sexual morality in byzantine learned and vernacular romance". *Byzantine and Modern Greek Studies*, 14 , pàg.66-120

HUNGER, H. (1965) "Die Schönheitskonkurrenz in "Belthandros und Chrisantza" und die Brautschau am byzantinischen Kaiserhof". *Bυζάντιον*, 35, 150-158.

___ (1981) "The Classical tradition in Byzantine Literature: the importance of Rhetoric" *BMGS*, pàg. 35-47.

JEFFREYS, E. M., (1978) "The judgement of Paris in later byzantine literature". *Bυζάντιον*, 48, pàg. 112-131.

___ (1980), "The comnenian background to *the romans d'antiquité*", *Bυζάντιον*, 50, pàg. 455-486.

JOUANNO, C. (2006a) "Women in Bizantine Novels of the Twelfth Century: an Interplay Between Norm and Fantasy", University of Caen, dins *Byzantine Women. Varieties of Experience, AD 800-1200*, ed. Lynda Garland, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Asghgate Publishing Limited, Aldershot, pàg.141-162.

___ (2006b), "Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle", (versió resumida i revisada en francès de l'article anterior per a un estudi de Lynda Garland).

___ (2006c), "Discourse of the body in Prodromos, Eugenianós and Macrembolites", Paris, dins *Meletemata, Beiträge zur Byzantinistik und Neugriechischen Philologie*, Herausgegeben von Athanasios Kambilis, Band 8. Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit: Referate des Internationalen Symposiums an der Freien Universität Berlin, 3.-6. April 1998, herausgegeben von Panagiotis A. Agapitos- Diether R. Reinsch, Frankfurt am Main, 2000, pàg. 81-93.

KNÖS, B. (1962) "Qui est l'auteur du roman de *Callimaque et de Chrysorrhôé*?", *Ελληνικά* 17, pàg. 274-295.

LÉTOUBLON, F. (1993) "L'amour vient du texte ou la littérature en miroir dans le roman", dins *Les lieux communs du roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, ed. E. J. Brill, col. Mnemosyne bibliotheca classica Batava, suplementum, 123, Leiden, cap. VII, pàg.156-174.

____ (1993) "Comment communiquer ? ", cap. IX, pàg. 207-208.

LITTLEWOOD, A.R. (1979) "Romantic Paradises: The role of the Garden in the Byzantine Romance", *BMGS* 5, pàg. 95-139

MACALISTER, S. (1994) "Byzantine developments", a: J.R. Morgan and R. Stoneman eds., *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London and New York, cap.16, part V, pàg. 275-287.

MAGDALINO, P. (1992) "Eros the King and the King of Amours: Some observations on *Hysmine and Hysminias*", a: *Dumbarton Oaks Papers*, vol 46, Homo byzantinus: Papers in Honor of Alexander Kazhdan, pàg. 197-204.

MANGO, C., (1981) "Discontinuity with the Classical Past in Byzantium", *BMGS*, pàg. 48-57.

Mc GREGOR, M., (1937), "Lines of communication", dins *Studies and Diversions in Greek Literature*, Londres.

MOTTE, A. (1973) "Prairies et jardins, espaces privilegies", dins *Prairies et jardins dans la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Academie Royale de

Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, Bruxelles, t. LXI, fasc. 5, Chap. I, pàg.5-25.

MULLETT, M. (1981) "The Classical Tradition in the Byzantine Letter", *BMGS*, pàg.75-93.

___ (1981) *ibidem* a: M.Mullett-R. Scott (edd.) *Byzantium and the Classical Tradition* (1981) Birmingham, pàg.75-93.

NAUPERT, C., (2001) "Fundamentos del análisis tematólogo. Un intento de sistematización y clasificación." a *La tematólogo comparatista, entre teoría y práctica*, Arco Libros, S. L., colección Perspectivas, Madrid, pàg. 123 i sg.

NILSSON, I. (2000) "Spatial time and temporal space: Aspects of narrativity in Makrembolites", Göteborg, dins *Meletemata*, Beiträge zur Byzantinistik und Neugriechischen Philologie, Herausgegeben von Athanasios Kambilis, Band 8. Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit: Referate des Internationalen Symposiums an der Freien Universität Berlin, 3.-6. April 1998, herausgegeben von Panagiotis A. Agapitos- Diether R. Reinsch, Frankfurt am Main, 2000, pàg. 94-108.

ORTOLÀ, F. J., (1998) "La canción popular en las novelas bizantinas de "Imperio Margarona" y "Florio y Platziaflora"". *Erytheia*, 19, pàg. 57-73.

PECORARO, V. (1982) "La nascita del romanzo moderno nell' Europa del XII secolo. Le sue origini orientali e la mediazione di Bizanzio all' Occidente." *JÖB*, 32/ 3, pàg. 307-319.

POLITIS, L., (1962) "Libistro e Rodamne, romanzo caballeresco bizantino", *Ελληνικά* 17, pàg. 225-227.

___(1994) "La dominación franca. Libros de caballería y otras novelas", *Historia de la literatura griega moderna*, col. Ediciones Cátedra, Madrid; pàg. 46.

ROILOS, P. (2005), "The role of rethoric", dins *Meletémata* 8, pàg. 109-126.

ROMILLY J.H. Jenkins (1963), "The Hellenistic Origins of Byzantine Literature", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 17. pp. 37-52.

ROSENMEYER, P. A., (1994), "The epistolary novel", dins *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, J.R. Morgan and R. Stoneman eds., London and New York, pàg. 146-165.

SCHOLES, R. & KELLOG, R. (1977) "Il monologo interiore" dins *Teorie e realtà del romanzo*, Guida storica e critica, a cura di Giuseppe Petronio, Universale Laterza, pàg. 77-107.

SULLÀ, E. (1996) "La narratologia" dins *Teoria de la literatura*, Jordi Llovet (Ed.) (1996), Biblioteca d'Idees Literàries, Ed. Columna, Barcelona, pàg. 47-79.

D) ALTRES.

d.1.)- NARRATOLOGIA

ARISTÒTIL, *Poètica*, traducció de J. Farran i Mayoral, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1926.

BACHTIN, M. M. (1981) *The dialogic imagination, Four Essays*, Ed. M. Holquist, trad. C. Emerson-M. Holquist, University of Texas Press.

BERGER, P. L., (1997) *La rialla que salva*. La dimensió còmica de l'experiència humana, Edicions La Campana, col. Obertures, 1, Barcelona.

DÄLLENBACH, Lucien, (1991) *El relato especular*, col. Visor, Literatura y debate crítico, 8, Madrid.

ECO, U., (1981), *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ed. Lumen, 142, col. Palabra en el Tiempo, Barcelona.

GENETTE, G., (1972), *Figures III, "Discours du récit: essai de méthode"*, Éditions du Seuil, (Collection Poétique), Paris.

KAUFFMAN, Linda S. (1988) *Discourses of desire, gender, genre and epistolary fictions*, Ithaca (New York), Cornell University Press.

KOHAN, S. A. (2007) *La trama del cuento y la novela. El arte de diseñar un relato completo y sugerente*, ALBA editorial, col. Guías del escritor, Barcelona.

NAUPERT, C. (2001) *La tematología comparatista, entre teoría y práctica*, Arco Libros, S. L., colección Perspectivas, Madrid.

RODARI, G. (1989) *Gramàtica de la fantasia. Introducció a l'art d'inventar històries*, Aliorna editorial, col. Teoria i pràctica, Barcelona, 1989. (*Grammatica della fantasia*, Einaudi editore, Torino, 1973).

d.2.)- TEORIA DE LA COMUNICACIÓ

HABERMAS, J., (1997) *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*, Ediciones Càtedra, col. Teorema, Madrid, 1997.

d.3)- HISTÒRIES DE LA LITERATURA

ALSINA, J. – MIRALLES, C., (1966) *La literatura griega medieval y moderna*, Barcelona.

BECK, H. G. (1971), *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München, pàgs. 120-121.

EASTERLING, P. E. i B. M. KNOX (eds.), (1985) *The Cambridge History of Classical Literature, I Greek Literature*, Cambridge University Press.

KRUMBACHER, K. (1897) *Histoire de la litterature byzantine*, adaptation française suivant l'édition grecque de G. Sotiaridis, collection dirigée par Octave Merlier: Connaissance de la Grece, Fascicules, I, II, III, IV.

LÓPEZ-PÉREZ, J.A. Ed. *Historia de la literatura griega*, Madrid 1988. Ed. Cátedra.

POLITIS, L. (1975) *A history of Modern Greek Literature*, Oxford.

___ (1994), *Historia de la literatura griega moderna*, col. Ediciones Cátedra, Madrid.

ROMILLY, J., (1994) *Dictionnaire de littérature grecque ancienne et moderne*, col. Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris.

VITTI, M., (1971) *Storia della letteratura neogreca*, Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torí, (nova ed. Roma, 2001).

d.4.)- HISTORIA DE L'IMPERI

KRUMBACHER, Karl, (1897) *Geschichte der byzantinischen, Von Justinian bis zum ende des oströmischen reiches (527-1453)*, von Karl Krumbacher, München, 1897. pàgs. 821, 857 – 861 -, 863 i ss.

OSTROGORSKY, Georges, (1956) *Histoire de l'État Byzantine*, Paris, 1956.

___ (1984), *Historia del Estado bizantino*, Akal Editor, Madrid.

VASILIEV, A. A., (1946) *Historia del Imperio bizantino*, Ed. Ibèria, Barcelona, 2 vols.

d.5.)- CULTURA BIZANTINA

BRÉHIER, L. (1956) *Las instituciones del Imperio bizantino*. UTHEA, Mèxic.

___ (1970 [1950 1era ed.]) *La civilisation byzantine*, Paris.

CAVALLO, G. (et alii ed.), (1994) *El hombre bizantino*, versió espanyola de: Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, Madrid.

DIEHL, Ch., (1926) *Manuel d'Art Byzantine*, tome I, 2 vol, Paris.

ROTH, K., (1947 [1926, 1era ed.]) *Cultura del imperio bizantino*, Biblioteca de iniciación cultural, Labor, Barcelona.

d.6.)- HISTORIA DE LA LENGUA GREGA

ADRADOS, F. R., (1999) *Historia de la lengua griega*, Col. Gredos, Madrid.

BABINIOTIS, G. (ΜΠΑΜΠΙΝΙΟΤΗ, Γ.), (1986) *Συνοπτική Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Αθήνα.
___(1994) *Ελληνική Γλώσσα: παρελθόν-παρόν-μέλλον*, Αθήνα, Gutenberg.

BROWNING, R. (1969-83, 1991) *Medieval and Modern Greek*, Cambridge University Press.

d.7.)- DICZIONARIS

BABINIOTIS, G. (ΜΠΑΜΠΙΝΙΟΤΗ, Γ.) (1994), *Λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας*, Atenes.

Dizionario greco moderno-italiano, (1993), Gruppo editoriale Internazionale, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Roma.

KRIARÀS, E., (1968-1973) *Λεξικόν της Μεσαιωνικής έλληνικής δεμόδους γραμματείας, 1100-1669*, Θεσσαλονήκη.

___ (1956), *Lèxic a: Βυζαντινά Ιπποτικά Μυθιστορήματα* (“Βασική Βιβλιοθήκη”), Atenes, pàg. 253-286.

Lexicon zur Byzantinischen Gräzität, besonders des 9-12 Jahrhunderts, 1. band A-K. (2001) Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Reallexicon der Byzantinistik, (1968) Verlag Adolf M. Hakkert, Amsterdam.

SOPHOCLES, E.A., (1887) *Greek lexicon of the roman and byzantine periods (from B.C. 146 to A.D. 1100)*. In two volumes, vol. I-II., Cambridge. Frederick Ungar publishing CO. New York.

EL GREC BIZANTÍ

ANNEXA:

Fonts: F.R. Adrados (*Historia de la lengua griega*)

Visió general d'aspectes lingüístics

i els textos de novel·la comnena i paleòloga.

FINS EL s. XI

DEL s. XII fins el s. XIV

Fonètica i

morfologia

- .Sistema de cinc vocals a partir del s. X en que la *υ* passa a *ι*
- .Semblant al grec hel·lenístic, mescla termes cultes -aticismes- i termes populars (ex. *ἐλευθερία* - *λευθεριά*).
- .Ultracorreccions com *Πολύς*
- .Desapareix el datiu clàssic menys en fórmules fetes com *δώξα τω θεώ*
- .Pel que fa als verbs, al present desapareixen els verbs en *-μι* i es difonen els temes en *-ίζω*, *-άζω*, *-εύω*, *-ύω*, *-ύω*, *-άω*, *-άω*, i hi ha la tendència a la confusió entre aorist i perfecte, de manera que el temps en general tendeix a la reducció a dos temes. El futur es forma ara amb la perífrasi *έχω+* inf.
- . Pel que fa als modes, l'optatiu desapareix i el subjuntiu, amb vocal breu, s'identifica amb l'indicatiu.

.Es manté el sistema de cinc vocals.

.Homofonia per la caiguda de la *v* final, fenomen ja encetat, però no estès a totes les variants dialectals.

.Tendència a la simplificació de les geminades.

. Pel que fa als verbs, continua la tendència a la construcció temporal sobre dos temes, el de present, d'una banda, i el de passat, de l'altra, amb la fusió de l'aorist i el perfecte. El futur segueix formant-se per mitjà de la perífrasi que evoluciona a formes com *Θέλω* +inf, *Θέλω* *νά+* inf, i la partícula *Θέ*, preludi de la partícula *θα* del grec modern.

.Pel que fa als modes, el subjuntiu s'acaba d'assimilar a l'indicatiu.

.Pel que fa a les formes no personals, el participi es fa indeclinable en: *οὐτᾶ(ς)*

.Pel que fa a les formes no personals, destaca l'ús anòmal del participi, amb errors en quant al gènere i construccions. .
 .El sistema de desinències verbals combina també formes anòmales amb les ja existents.
 .Pel que fa a l'article i els pronoms, destaca la gran varietat de formes alterades (igualacions amb el singular, formes àtones per tòniques, etc) difícil de sistematitzar.
 -Article: Nom. Fem. Plu.: οὶ Acus. : τῆς
 -P. Personals: varietat de formes com en Acus. Masc. Sing.: ἐμέ, ἐμέν, ἐμένα, ἐμέναν, i formes àtones μᾶς.
 -P. Demonstratius: desapareix el ὄδε , αὐτός és substituït per ἴδιος, ἰδικός. Τοῦτο es generalitza en οὗτος .
 -P. Relatiu: ὅς tendeix a ser substituït per ὅστις i per l'interrogatiu τίς, τί, o també per ὅπου, ὅποιος.
 . Pel que fa a les preposicions, destaquen l'ús de Μέ per μετὰ, o bé l'intercanvi de ἐν amb εἰς.
 . Pel que fa a la sintaxi, destaquen usos anòmals i hipercorrectes dels casos i també dels complements de règim en alguns verbs com els de "prometre" amb infinitiu. Ex: acusatiu anòmal ἤκουσε παῖδα κλαυθμυρίζων.
 Destaquen també usos anòmals del participi. Ex: ἡ ψυχὴ βοᾷ λέγοντα.

.El sistema de desinències verbals està molt desenvolupat. Així trobem -ουυ/-ουσι, -αν/-ασι per al passat,etc. La desinència de l'aorist passiu -θην és substituïda per -θηκα, i la de l'imperatiu de present -ε s'estén a l'aorist.
 .Pel que fa a l'article i els pronoms, són essencialment els mateixos, amb l'aparició d'alguns possessius nous i la tendència a eliminar el pronom relatiu clàssic.
 .Pel que fa a les preposicions, es generalitza l'ús amb Acusatiu, de manera que les antigues distincions de prep.+ acus o datiu desapareixen: με(τὰ)+ Ac. té el significat de "amb", ἐν + dat. és substituït per μέσα εἰς. Altres preposicions desapareixen o queden com a cultismes (επι, περι, κατά, ἀνά).
 .Pel que fa a la sintaxi, es fa difícil de sistematitzar una llengua que combina tot de formes arcaïtzants amb usos nous, que continua tendències del grec *koiné* (com la simplificació de la morfologia nominal i verbal) i els mescla amb trets propis dels autors. Posem un exemple de tendència classicitzant en Nicetas Eugenianós:
 "Οὕτως ὄναιο τῆς ἐμῆς σωτηρίας/Οὕτως ὄναίμην σῆς τόσης εὐποιίας." ("així -com-tu puguis gaudir de la meua salvació/així jo-també- pugui gaudir d'aquest teu gran benefici") Cf. *Dros. i Caricl.* (XII), vv. 273-274.

Lèxic

.Formes popularitzants com *όλος* per *πάς*.

.Hipercorreccions i vacil·lacions en l'escriptura de mots com *δέγμα-ν*

La flexió dels noms combina restes del sistema antic amb canvis en el gènere i el tema que depenen de processos de l'analogia ja encetats en època hel·lenística: la pròpia simplificació de la declinació (reducció a dos temes, acus. i gen. com a règim del verb) és característica general del grec en aquest estadi. Per exemple: hi ha una reducció a dos temes per la caiguda de la *ν* en l'acusatiu singular en mots com *πόρτα* (nominatiu)-*πόρτα-ν* (acusatiu)- *πόρτας* (genitiu).

En general, els mots presenten sufixos que no són del tot propis de la llengua clàssica, o amb trets que indiquen canvi i evolució.

.Destaquen alguns usos semàntics concrets, diferents de la llengua antiga, i també alguns mots nous. Ex: *λοιπόν* amb el sentit de "en endavant", *ἰλύστριος* com a adjectiu "il·lustre", *σέλλα* "cadira de muntar".

.Són especialment productius en el vocabulari els sufixos -*ίτζιν*, -*ᾶτος*.

El grec a partir del XII és un grec en ple desenvolupament, sobretot del seu lèxic, ja que s'ha produït fonamentalment una renovació de la llengua en perdre bona part del vocabulari antic i s'han activat, d'alguna manera, els mecanismes lingüístics de la composició i la derivació. D'aquí la gran abundància de dobles, sovint usats com a tret de diferenciació en el registre lingüístic dels autors.

Els mots compostos són abundants i característics d'una llengua molt elaborada, expressió del caràcter sens dubte erudit i culte d'aquells que els inventaven. És en les descripcions on s'intensifica el seu ús, amb efectes poètics molt ben aconseguits. Ex:

Cf. *Στρογγυλομορφόπιγουνος, ὑπερανασταλαμένη*
Cf. *Belt. i Cris.* (XIV), v. 1193. Aquests són dos mots

compostos especialment remarcables. El primer és compost de tres elements, el segon d'un participi amb dos preverbis.

Altres compostos són termes com *πορφυρογέννητος*, i el seu sinònim *πορφυρόβλατος* Cf. *Belt. i Cris.* v. 147, 1299, 1310 que es feia servir per a designar els fills dels emperadors que havien nascut en la cambra del Palau de Constantinoble decorada amb pòfir.

.En les diegesis, abunden aquest tipus d'adjectius, especialment expressius. En les descripcions: βουνόν ὑπέρονεφον, πετρολιθώδη τόπον, ὄρος ἀνεπιχώρετον, οὐρανομήκη δένδρα(...).Cf. *Cal. i Cris.* (XIV), v. 91-92. De vegades apareixen substantivats, tot referint-se a una acció i als seus elements: ἡ κόρη κρεμαμένη(...) τριχοκρεμασία, Cf. *Cal. i Cris* v. 527 ("penjament dels cabells"); altres vegades, es refereixen i matisen dirèctament el caràcter dels personatges: Ερωτοκαλίμαχος, v.586 ("Cal.límac enamorat, amorós"), així com també de les coses: δρακοντοκάστρον, v.1053, χρυσοδρακοντόκαστρον, v. 1380 ("el castell del drac, d'or"), Νανουδοκράβατον, v. 1099, ("lilit d'infant-lilit amb baranes de fusta o metall que permeten el bressol"), μοιρογράφημα ("l'escrit de fortuna, el destí")v. 1198, Cf. *Cal. i Cris*.

.Són freqüents els doblets. Ex: el mot βασιλεύς fa referència a la figura de l'emperador que tenia aquest títol i el trobem oposat al mot ὀρήξ, també en la forma ὀρήγας, doblat freqüent probablement per motius estilístics i també mètrics que fa referència a la figura del rei, una forma menor de sobirania a Bizanci.

.És freqüent l'ús d'alguns termes clàssics amb variants de significat i canvis semàntics destacables. En certa manera, la tendència és a perdre el vocabulari antic tot introduint una renovació general en el lèxic, de vegades formal, com en els adjectius, i de vegades semàntica. Ex: ὙΠΟΘΕΣΙΣ és un terme que, semànticament, evoca una significació filològica en l'època, la d'un argument elaborat, construït i ben pensat. Cf. *Belt. i Cris.* (XIV).

.Es troben també altres formes popularitzants de partícules i conjuncions com Ἄμε per ἄγωμε, Cf. *Belt. i Cris.*, v.1193. Ἄς amb valor prospectiu/o futur, Cf. *Digenis Akritas* (XII)v.14.

. El vocabulari d'oficis, càrrecs i professions és generalment nou: Τοπάρχας és el governador d'una petita contrada, mentre que el mot αὐθέντης es fa servir per a designar el "senyor" noble que té el poder i l'autoritat sobre algú o alguna cosa, una autoritat de vegades de tipus moral, sobretot en relació amb l'estimada. Ὁ Πίσκοπος (ἐπίσκοπος) és el "supervisor" o bisbe cristià ortodox que té els fidels al seu càrrec, així com la difusió de la doctrina i de la fe. αὐτοκράτωρ és l'emperador; ὁ σύγκλητος, el senat de Constantinoble que junt amb el poble, ὁ λαός, proclamava legalment la distinció d'emperador, proclamació típicament bizantina, atès que el senat aleshores no existia a Occident.

Annex B. GLOSSARI DE TERMES I CONCEPTES

ACCIÓ: Trama, desenvolupament dels fets de la diègesi.

AMBIENT: Entorn espacial. Marc general on ocorren els fets.

AMOR: Eros.

ANUNCI: Avís. Frase o text que té la funció de crear un temps narratiu d'espera o d'espectativa en el públic/oient/lector. Sol tenir lloc incrustat en la mateixa narració.

ÀRIA: Fragment d'una òpera encomanat a un dels personatges principals que canta sol acompanyat de l'orquestra.

AUTODIEGÈTIC: Adj. Es designa així el relat en el qual el narrador es troba present en la història (diègesi) que transmet i n'és el protagonista alhora (el narrador sap tot el que li ha passat i pot contar-ho). En les novel·les, el gran exemple és el Libistre i Rodamne. Veu narrativa fictícia.

BIZANTÍ/NA: Adj. Es designa així a tot allò que es refereix o s'identifica directament amb les formes d'expressió generades a/durant l'Imperi de Bizanci.

CANÇÓ: Forma del *logos* pertanyent al (o del) discurs narratiu diegètic (relat) caracteritzada per la presència d'una veu activa que efectivament es presenta cantant. Composició, composició musical.

CÀNON: Terme musical que fa referència a un sistema de polifonia en què les veus canten la mateixa melodia però comencen escalonadament.

CANT: El terme es pot referir a l'emissió de la veu segons les pautes d'una composició musical. No obstant, sol fer-se servir també com a sinònim de cançó.

CARÀCTER: Referit als personatges, manera de ser, personalitat. També s'usa el mateix mot com a sinònim de "personatge".

CARTA: Forma del *logos* pertanyent al (o del) discurs narratiu diegètic (relat) caracteritzada per la presència d'una veu activa narradora dins un *logos* que es presenta escrit i/o com a escrit.

CASTELL: Espai descrit en les diegesis.

DIÀLEG: Forma del *logos* pertanyent al (o del) discurs narratiu diegètic (relat) caracteritzada per l'existència de dues veus actives. És l'enraonament entre dos o més personatges.

DIÈGESI: Història. Són els esdeveniments de la història del relat principal.

DIEGÈTIC: Adj. Es designa així a tot allò que es refereix o pertany a tot l'univers espai/temporal designat pel relat essencial.

DISCURS: Es designa així a la forma d'expressió lingüística que genera el relat. Essencialment, és sinònim de *Logos*. Pot tractar-se d'un discurs narratiu, del discurs amorós, monològic, dialògic, etc...

ÈCFRASI: Descripció.

EL·LISIÓ: El·lipsi. Tècnica narrativa i/o moment del relat en el qual s'eliminen o no es diuen esdeveniments de la història. Representa una omissió o silenci sobre el que passa en un període de temps del relat que pot ser explícit o no. En ometre una part del relat, es permet reduir el temps del discurs respecte al temps de la història.

EROS: Amor.

ESCENA: Unitat espai/temporal que depèn de l'acció i es troba emmarcada en un ambient general. Moment del relat en el qual els esdeveniments "passen", en un mateix espai i al mateix temps (versemblantment el temps del relat és igual al temps de la història). Solen caracteritzar-se per presentar elements dramàtics destacables o comuns, tot donant una estructura concreta a la història o diègesi de cada relat. Se les anomena d'altra banda "típiques" quan són model o exemple d'un determinat comportament o caràcter, o bé d'un personatge o d'unes relacions entre personatges. En el cas d'una obra teatral, concretament, junt amb l'escenografia o decoració d'escenari, el que s'anomena "escena" sol ser la part de l'obra en la qual parlen i s'ubiquen uns mateixos personatges.

ESDEVENIMENT: Fet, succés canviant en un espai de temps, en l'espai/temps designat pel relat mateix.

EXTRADIEGÈTIC: Adj. Es designa així el relat en què la veu narrativa és externa i no participa en la història, està fora de la història.

FICCIO: Història no real, o que no es basa en cap fet real.

FICTÍCI/A: Adj. Aplicat a la veu narrativa, és aquella inclosa d'alguna manera en el mateix relat.

FLASHBACK: Terme que designa la introducció de fets que van succeir abans de l'inici o de l'ocasió fixada temporalment en el relat.

FLUX DE CONSCIÈNCIA: Exposició simple, expressiva, dels pensaments o sentiments de la *psyché* del personatge.

FORMA: Manera de ser, modal, mode.

GESCHICHTENERZÄHLER: Terme alemany que significa "contador d'històries".

HETERODIEGÈTIC: Adj. Es designa així el relat en què la veu narrativa de la història no pertany a cap personatge. Suposa un punt de vista objectiu.

HISTÒRIA: Esdeveniments o fets del relat, normalment ordenats espai/temporalment. També es pot utilitzar el terme diègesi en aquest cas com a sinònim per designar els esdeveniments del relat essencial.

HOMODIEGÈTIC: Adj. Es designa així el relat en què la veu narrativa de la història pertany a un personatge. Suposa un punt de vista subjectiu.

INTRADIEGÈTIC: Adj. Es designa així el relat en què la veu narrativa és i/o participa en la història.

JARDÍ: Espai descrit a les diegesis.

LECTOR: Receptor de l'escrit de la diègesi.

LOGOS: Discurs en les novel·les. Són les paraules, el text, els mots amb què s'informa de la història i la trama del relat. Paraula.

MISSATGE: Text amb finalitats comunicatives entre personatges. Sol ser d'extensió relativament breu i en un llenguatge entenedor, de vegades codificat, entre l'emissor i el receptor.

MONÒLEG: Forma del *logos* pertanyent al (o del) discurs narratiu diegètic (relat) caracteritzada per la presència d'una veu activa única i complexa que s'expressa. Es pot parlar de discurs monològic atenent a la veu mateixa i al grau duratiu/ temporal de l'expressió d'aquesta veu.

MOTIU: En la ficció, element recurrent, característic, de vegades simbòlic, representatiu de quelcom narrativament important.

MONÒDIA: Cant a una sola veu.

NARRACIÓ: Desenvolupament de la diègesi en el relat.

NARRADOR: Persona que narra. Es presenta com a “entitat” que transmet fent d’“intermediari” entre la història i el relat. El narrador generalment es defineix pel seu “nivell narratiu” (extradiegètic o intradiegètic) i també per la seva relació amb la història (heterodiegètic o homodiegètic).

NATURA: Terme essencialment estètic, usat en oposició a cultura i/o artifici.

NOVEL·LA: Diègesi. L’usem com a sinònim de diègesi per a designar aquest conjunt de relats.

OBJECTIU/VA: Adj. Aplicat a la veu narrativa de les diegesis, es tracta de la veu que suposa un punt de vista que no pertany a cap personatge en concret, heterodiegètic.

OIENT: Receptor acústic de la diègesi.

PARAULA: *Logos*.

PATTERN ESTÈTIC: Figura estètica modèlica, susceptible de ser repetida. En ser analitzada, permet apreciar com s’estableixen els criteris estètics més generals de l’obra.

PERSONATGE: Caràcter actiu en la diègesi.

POETA: Veu poètica. Essencialment, suposa l’existència d’un públic.

POLIFONIA: Terme musical que fa referència al cant coral a diverses veus. Metafòricament, i/o en termes literaris, la “polifonia” suposa la intervenció en el text de multiplicitat de formes i veus.

POPULAR: Ad. D’arrel tradicional. Aplicat als cants grecs, fa referència als cants transmesos oralment normalment anònims.

PROTAGONISTA: Personatge principal.

PÚBLIC: Receptor dels esdeveniments de la història mitjançant el relat. És el destinatari “últim” de la narració, que no té perquè identificar-se directament o només amb el lector o, en el seu cas, amb l’oient reals. El públic té una funció i un paper dins mateix de la diègesi (per exemple, en l’enviament de cartes, el destinatari “últim” dels fets és el propi personatge a qui s’adrecen les cartes (no, de fet, un lector passiu), alhora que aquests enviaments formen part del relat essencial d’esdeveniments contats- s’entén, dirigits a un públic, contats a algú.). És a dir, el “públic” no té perquè ser sempre o confondre’s amb l’oient/lector, de la mateixa manera que el narrador no té perquè ser sempre l’autor o escriptor d’una obra.

RECITATIU : L’ús més freqüent és per a designar en música la part d’una òpera en la que canta un solista de forma recitada i que explica els esdeveniments de l’argument.

RELAT: Discurs narratiu diegètic. Són els esdeveniments d’una història contats, presentats i ordenats espai/temporalment tal i com un narrador els transmet.

REPRESENTACIÓ: Figuració, presentació en la ficció.

SITUACIÓ: Moment narratiu-escènic que suposa la intervenció activa dels personatges.

SOLILOQUI: Forma de monòleg que suposa interioritat al nivell d’un diàleg amb un mateix. En aquests casos, el receptor del monòleg és/sol ser absent.

SUBJECTIU/VA: Adj. Aplicat a la veu narrativa de les diegesis, es tracta de la veu que suposa un punt de vista que SÍ pertany a un personatge, homodiegètic. En les novel·les, un exemple clar és *Aristandre i Cal·litea*. De vegades es tracta d’un narrador que d’alguna manera expressa la seva opinió sobre el que va relatant, com succeeix en el *Cal·límac i Crisórroe* o el *Beltandre i Crisança*.

TEMPS: Entitat de mesura en l’anàlisi de les novel·les. Ex.: temps del relat, temps del discurs, etc.

TRAMA: Acció. Suposa un ordre concret d’aparició en el text dels esdeveniments de la història.

UNIVERS NARRATIU: Espai/temps del relat.

VEU: Entitat directament relacionada amb l’acte narratiu, amb l’“enunciació” del relat.

VEU DEL POETA: És la que enuncia les diegesis. Entitat narradora.

VEU DEL PROTAGONISTA: És la que s'expressa en boca del personatge principal del relat. Entitat narrada.

ANNEX C : TRADUCCIONS

-TEODOR PRODROM, *Rodante i Dosiclés*, Cant de Satirió en honor d'Hèlios,
vv. 243-308 :

“Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
ὦ χαῖρε, χαῖρε, παμμέγιστε Μιστύλε,
ἄναξ κραταιέ, δυσμενῶν καθαιρέτα·
σοὶ Ζεὺ ὀμίλει καὶ θεῶν γερουσία,
σὺ τῇ μεγίστῃ Παλλάδι ξυνεσθίεις.

Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σὲ γῆ πτοεῖται καὶ τὸ πῦρ ὑποτρέμει,
ὑπηρετεῖ σοὶ τῆς θαλάττης τὰ πλάτη·
Ἄιδης ὁ πικρός ἐκ φάρυγγος παμφάγου
ὄλους Σατυρίωνας ἐξαναπτύει.

Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σὺ τῇ κελεύσει τὰς φύσεις μετατρέπεις·
στρουθῶν μὲν ἄρνους δεικνύεις φυτοσπόρους,
στρουθούς δὲ ποιεῖς ἐκγόνους τῶν ἄρνιων,
καὶ τὴν φλέγουσαν τοῦ πυρὸς ψύχεις φύσιν.

Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Τῇ σῇ τριῆρει τῇ θαλάττης τὴν ῥάχιν
μέγας Ποσειδῶν ὑπτίως πεταννύει,
Δημήτρα τὴν ἥπειρον ὑποστρωννύει,
Ἄρης δέ σοι δίδωσιν ἀλκὴν ἐν μάχαις.

Ἥλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου,

Σοὶ γῆ χλοάζει, σοὶ κομᾶ φυτῶν φύσις,
Σοὶ δένδρον ἀνθεῖ, σοὶ τέθηλεν ὁ στάχυς·
Σοὶ σπαργάνοι μὲν ἄμπελος βότρυν μέγαν,
οἶνον δὲ βότρυν ἐκκύει τεθλιμμένος.

ἼΗλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σοὶ τῶν μετάλλων ἢ πολύχρυσος χάρις,
σοὶ τῶν διαυγῶν μαργάρων ἢ στιλπνότης·
σοὶ νῆμα Σηρῶν, σοὶ λινόκλωστον φάρος,
σοὶ πᾶν ὑπουργεῖ, σὲ τρέμει πᾶσα κτίσις.

ἼΗλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σοὶ θῆρ ὀρεινός, σοὶ πέδον κτηνοτρόφον,
σοὶ πτηνὸς ὄρνις, σοὶ φύσις θαλασσία,
σοὶ μικρός ἰχνυς, σοὶ τὸ κητῶν γένος,
σοὶ πῦρ, ἀήρ, γῆ, σοὶ γοναὶ τῶν ὑδάτων.

ἼΗλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σοὶ πήγνυται χάλαζα, σοὶ νιφὰς ῥέει,
σοὶ σφίγγεται κρύσταλλος εἰς φύσιν λίθου,
σοὶ πλῆθος ὄμβρου, σοὶ ψέκασμα, σοὶ δρόσος,
σοὶ χιόνος λεύκασμα, σοὶ νέφος μέλαν.

ἼΗλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σοὶ λειοκύμων ἢ θάλασσα δείκνυται,
σοὶ ταῖς πλεούσαις ἐξαπλοῦται φορτίσι,
σοὶ πόντος εἴκει, σοὶ μετέστραπται κλύδων,
σοὶ κῦμα βρῦχον ἡμερώτερον τρέχει.

Ἕλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Σοὶ βοῦς ἀροτρεύς, σοὶ προβάτων ἀγέλαι,
σοὶ Κρηῆσα κύων, ἵππος ἐξ Ἀραβίας,
γένος καμήλων, πάρδαλις, ταῦρος, λέων·
σοὶ γῆ, θάλασσα, νῆσος εἰσφέρει φόρους.

Ἕλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
ὦ χαῖρε καὶ σὺ, τρισμέγιστε Γωβρούα,
τῶν σατραπῶν ὑπάτε τῶν τοῦ Μιστύλου·
αἵμασιν ἐχθρῶν πορφυρουμένη σπάθη,
νοῦς ἀκαταπτόητος ἐν μέγαις μάχαις.

Ἕλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
ὦ χαῖρε καὶ σὺ, τοῦ Βουάξου σατράπα,
τοῦ δεσπότη μου συμπότα τοῦ Γωβρούου,
ὁ τοῦ Σατυρίωνος ἐκπεπνευκότος
δάκρυ σταλάξας ἐκ φίλων βλεφαρίδων.

Ἕλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.
Χαῖρε, τράπεζα καὶ τρισεύδαμον πότος,
καὶ νέκταρ ἄλλο καὶ θεῶν δεῖπνος νέος·
ὦ χαῖρε καὶ σὺ, μουσικωτάτη λύρα,
καὶ τῆς λυρικῆς τεχνίτα, Σατυρίων.

Ἕλιε, διφρεῦ ἄρματος πυροτρόχου.”

*“Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.
Salve, Salve grandíssim Místil,
senyor potent, exterminador d'enemics;
tu converses amb Zeus i el consell dels déus,*

tu menges amb la poderosíssima Pal.las.

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*La terra t'admira i el foc et tem,
la immensitat del mar és al teu servei;
el cruel Hades de la gola que tot ho devora
fa fora tots els Satirions.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Tu, amb les teves ordres, remous la natura;
fas aparèixer els anyells com creadors dels estruços,
fas l'estruç prole dels anyells,
i refredes la natura encesa pel foc.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*A la teva trirreme el dors de la mar
el gran Posidó el desplega cap amunt
Deméter estén sota el continent,
i Ares et dóna força en les batalles.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu és verda la terra, per tu la natura de les plantes és ufanosa,
per tu l'arbre està en flor, per tu l'espiga és abundant,
per tu la vinya fa un gran raïm
i el raïm premut produeix el vi.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu, l'àuria gràcia dels metalls,
per tu la lluor de les esplèndides perles,
per tu l'ordit dels Seris, per tu el mantell teixit de lli,*

tot és al teu servei, et tem tota criatura.

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu la fera de la muntanya, per tu la plana que nodreix el bestiar,
per tu l'ocell alat, per tu la natura marina,
per tu els petits peixos, per tu l'espècie dels cetacis,
per tu el foc, l'aire, la terra, per tu la prole de les aigües.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu es gela la calamarsa, per tu descendeix la neu,
per tu el glaç es consolida i es fa pedra,
per tu l'abundant xàfec, per tu la pluja, per tu la rosada,
per tu el blanc de la neu, per tu un negre núvol.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu el mar es mostra apavaigat,
per tu a les naus que el naveguen es desplega,
a tu el mar cedeix, per tu la remor de les ones canvia,
per tu l'ona rumorejant corre més tranquil·la.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Per tu el bou que llaura, per tu els ramats de bestiar,
per tu el ca de Creta, el cavall d'Aràbia,
l'espècie dels camells, el lleopard, el toro, el lleó;
per tu la terra, el mar, l'illa porten tributs.*

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

*Oh! Salve també a tu, tres vegades gran Gòbries,
cònsol dels sàtrapes de Místil,
espasa ensangonada de la sang dels enemics,*

ment impertorbable enmig de la batalla.

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

Oh! Salve també a tu, sàtrapa de Briaxes,

convidat del meu patró Gòbries,

tu que en expirar Satirió

has vessat llàgrimes de les cares parpelles.

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.

Salve, banquet i simposi tres voltes feliç,

nèctar d'altre tipus i nou banquet diví;

salve també a tu, harmoniosíssima lira,

i artista de la melodia, Satirió.

Oh! Sol, conductor del carro de la roda de foc.”

-NICETAS EUGENIANÓS, *Drosil.la i Cariclés*, Cant de Barbitó, vv. 263-288:

“Φίλεε Βαρβιτιώνα, εύχροε πότνια Μυρτώ.

Ἡ Ῥοδόπη ποτ' ἄτιζε τὰ Κύπριδος ἄφρογενείης
καὶ ῥ' ἐς ὄλους λυκαβάντας ἐπήνεε συμβιοτεύειν
Ἄρτεμιδι, ποθέουσα κύνας ἐλάφους τε καὶ ἵππους,
τοξοφόρος δονάκεσσιν ἀν' οὔρεα μακρὰ βιβῶσα.”

Φίλεε Βαρβιτιώνα, εύχροε πότνια Μυρτώ.

Ἡ Κύπρις ἐστύγνασε· τὸν υἱέα τῆδ' ἐποτρύνει
τόξ' ὤμοισιν ἔχοντα καὶ ἀντίον ὤπλισεν αὐτῆς.
Ἡ Ῥοδόπη πρὸς ἔλαφον ὀρεινόμον ἔγχος ἐνώμα·
ἐς Ῥοδόπην ὁ Κύπριδος ἀγάστονα τόξα τιταίνει.

Φίλεε Βαρβιτιώνα, εὐχρῶε πότνια Μυρτώ.
Ἡὺχεεν, ἀλλ' ἐβέβλητο· ταχύτερον ἔγχος Ἔρωτος.
Ἦλγεεν ὦμον ἔλαφος, ἐπέτρεχεν ἕξ μέσον ὕλης·
ἐς καρδίην Ῥοδόπη δὲ καὶ ἐς φρένα ἐς ἤλγεεν αὐτὰς,
ἐνθ' ὀλοὸν καὶ ἄτλητον Ἔρωσ ἐπέπηξε βέλεμνον.

Φίλεε Βαρβιτιώνα, εὐχρῶε πότνια Μυρτώ.
Ἦλγεεν, ἐστονάχιζεν, ἐπὶ πόθον ἤλασεν ἔμπης.
Εὐθύνικον φιλεεσκε' βεβλημένος ἦν δὲ καὶ αὐτός.
Παῖς γὰρ ὄδ' ὠίστευσε καὶ ἐς πόθον ἤλασεν αὐτῆς·
ἀλλήλους ἐσέδρακον, Ἔρωσ δ' ἄρα πῦρ ὑπανῆπτεν.

Φίλεε Βαρβιτιώνα, εὐχρῶε πότνια Μυρτώ.
Ἔργον δ' ἐκτετέλεστο, καὶ ἐς πόθον ἤλυθον ἄμφω·
Παρθενίην δ' ἀπόειπεν ἄτλητον Ἔρωτος ἀνάγκη.
Φεῖδεο καὶ σὺ Κύπριδος· ἔγνωσ ῥά ἐ ὀβριμοεργόν·
Μηδὲ λόγοις ἀνάνευε λυγιζομένη παρ' ἐμεῖο.

Φίλεε Βαρβιτιώνα, εὐχρῶε πότνια Μυρτώ.”

*“Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora.
Ròdope, temps ençà menyspreava Cipris, nascuda de l'escuma,
i era contenta de viure per tot el curs dels anys
amb Àrtemis, desitjant gossos, cèrvols i cavalls,
anant per les altes muntanyes armada amb les fletxes.*

*Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora.
Cipris la va colpi amb el seu odi; incità el seu fill
que tenia fletxes sobre les seves espatlles i contra ella el va armar.
Ròdope, contra una cèrvola salvatge agitava l'asta;
contra Ròdope el fill de Cipris llençà dards que procuren crits.*

*Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora.
Es vantava; però va ser ferida: va ser més veloç l'asta d'Eros.*

*La cèrvola sofria pel flanc, corria cap al mig del bosc;
però Ròdope patia en el cor i en l'ànim,
allí on Eros hi havia llençat el dard funest insoportable.*

Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora.

*Sofria, gemia, ans, aleshores, es va abandonar a l'amor.
Estimava Eutinic; també ell havia estat colpit pel dard.
Car aquell donzell havia estat tocat per la sageta i li suscita el desig d'ella;
es bescanviaren l'esguard, i Eros aleshores el foc va inflamar.*

Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora.

*L'unió es dugué a terme, i tots dos varen acomplir el desig.
La virginitat insofrible la va rebutjar per raó d'Eros.
Respecta també tu Cipris; sàpigues que és d'ànim violent.
I no neguis amb paraules que el teu ànim s'ha donat a mi.*

Estima Barbitó, Oh! Mirtó, bella senyora."

.Segon cant de Barbitó, vv.297-322.

*“Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.
Παρθενική χαρίεσσα ἐπήρατος ἦν ποτε Σύριγξ
κούρη, ψυχοδάμεια, εὐχροος, ἀργυρόπεζα.
Πάν ἐσιδῶν ἐσέδραμεν ἐνὶ κραδίηφι πατάσσω.
Ἐσθλή πρόσθε πέφευγε, δίωκεν ὄπισθεν ἀμείνων·*

*Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.
ἐν λειμῶνι Σύριγξ δὲ προήλυθεν εἰς καλαμῶνα,
γαῖα δ' ὑπὸ στέρνοισιν ἐδέξατο παρθένον αὐτήν.
Αὐτὰρ ὁ Πάν μεμάνητο· Σύριγγα γὰρ ὤλεσε κούρην.
Φυλλάδος ἔμπης ἤψατο καὶ καλάμους διέτμηξεν,*

*Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.
κηροχούτος δ' ἐπέπηξε, συνήρμωσε χεῖλεσιν ἐσθλοῖς,*

φίλεεν ἤδ' ἄμπνυτο· πνοὴ δὲ κάλαμον ἐσήχθη
καὶ μέλος ἠδὺ σύριξε τὸ φάρμακόν ἐστιν ἔρωτων.
Καὶ σὺ μισεῖς στέργοντα, καὶ οὐ ποθέοντα ποθεῖς με;

Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.

Σχέτλιος ὅσσ' ἐμόγησα· τί τὸν φιλέντ' ἀποβάλλη;
Ὡς ὄφελος μοι κάλαμος ἠὲ δάφνη τεθαλυῖα
καὶ σὺ ἔης, κυπάριττε τανύσκιε ὑψικάρηνε,
τὴν ποθ' ὁ Φοῖβος ἔνυττε μιγήμεναι οὐκ ἐθέλουσαν·

Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.

καὶ ποτ' ἐμόν νόον ἄλγε' ἔχοντα βαρύστονα τέρωτων
σαρκοφόροις δονάκεσσι διαμπερὲς ἐκροτάλιζον
ἢ στέφανον φορέων σε πυρὸς δρόσον εἶχον ἔρωτος.
Τοίη ἐμὰς κύκλω σε περὶ φρένας ἔσχεν ἔρωή.

Ἦν ποθέω τίς ἔδρακεν; Ἄειδέ μοι, ὦ φίλ' ἔταιρε.”

“Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!

*Una amable verge graciosa era temps ençà Sirinx
donzella, dominadora d'ànims, bella d'aspecte, de peus d'argent.
Pan, en veure-la, la persegueix, amb el cor encès de batecs.
Ben hàbil, ella va fugir d'allí; però ell més fort la perseguia.....*

Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!

*A un prat, Sirinx hi va arribar fins a unes canyes
i la terra va acollir a la seva sina aquella verge.
Però Pan era boig per l'amor; car havia perdut la verge Sirinx.
Tocà però amb la mà aquell fullam, i va tallar les canyes.*

Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!

*Les va unir llençant-t'hi cera, les va adaptar als llavis hàbils,
les besava i hi bufava dins; el buf penetrà a la canya
i sonà un dolç cant, el remei a l'amor.*

I tu? Odiés qui t'estima, i no em desitjes a mi que et desitjo?

Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!

Quant he patit, oh! Infeliç! Per què rebutges qui t'estima?

Oh! Tant de bo fossis una canya, o el llorer florit,

Tu, xiprer del cim alt i de l'ampla ombra,

que temps enrera Febus desitjava per unir-se, fins i tot, contra el seu voler!

Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!

I un dia, alegrant el meu ànim que és pres del dolor dels gemecs

tocaré continuadament les canyes fetes de carn,

o, portant-te com a corona, tindré la rosada del foc d'amor.

Una tal força et té presa en el meu cor!

Qui ha vist allò que desitjo? Canta-m'ho, Oh!, amic estimat!".

-NICETAS EUGENIANÓS, *Drosil.la i Cariclés*, Cant de Clínie, llibre IVart, vv. 156-219.

“Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Ἡ Κύπρις εἰς Ἔρωτα τὸν ταύτης γόνον

μέσαις ἀγυιαῖς ἐξεφώνει πρὶν μέγα

“εἴ τις πλανηθὲν συλλάβῃ τὸ παιδίον

ἢ που στενωπῶν ἢ μέσον τῶν ἀμφόδων

ὁ μηνυτῆς μοι λήψεται γέρας μέγα·

τὸ Κύπριδος φέλημα μσθὸν ἀρπάσει.

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Πλὴν ἴσθι μοι τὸν παῖδα τοῦτον τοξότην,

τὸν δραπέτην Ἔρωτα, τὸν κακεργάτην,

καὶ πρόσχες αὐτῷ μὴ βάλει σε καιριῶς.

Ἄκουε τούτου καὶ διδάσκου τὸν τρόπον.

Ἄν προσχαρές τι μειδιῶντα προσβλέπῃς,

πλήττει τὰ πολλὰ καὶ κατασφάττει θέλει·

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Ἄν συλλαβῶν θέλοντα προσπαίξιν ἴδης,
βάλλει σε, τοξεύει σε· πρόσχες οὖν κλύων·
εἰ δὲ προορμᾶν καὶ φιλεῖν σε γνησίως,
ἔκφευγε· πυρπολεῖ σε καὶ καταφλέγει.
Παῖς ἔστι, πῦρ δὲ τόξα καὶ πτερὰ φέρει·
οὐκ ἔξ ἀδήλων φαίνεται πετασμάτων·

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

καίει, τιρώσκει καὶ διώκει καὶ φθάνει·
προσμειδίᾳ γὰρ θηριόστερονος μένων
καὶ προσγέλᾳν ἔοικε παίζων ἀγρίως
ὁ τοξοχαρῆς, ὁ θρασύς, ὁ πυρφόρος.
Ὅ γοῦν ἐφευρῶν, συλλαβῶν καὶ μηνύσας,
τὸν μισθὸν οἷον εἶπον εὐκόλως λάβοι.”

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Μῦθος μὲν αὐτὸς ἐκτοκευθῆναι λέγει
κόρην Ἀθηνᾶν τοῦ Διὸς τὴν Παλλάδα
ἀπὸ κρατὸς πάνοπλον ἔννουν παρθένον·
σὲ ζωγραφεῖ δὲ μᾶλλον ὠραίαν Ἴερος
σῆς γαστρὶ μητρὸς ἐμβαλὼν τοὺς δακτύλους,
βαλὼν τὸ δίχρουν χρῶμα, γάλα καὶ ῥόδα·

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

καὶ ζωγραφεῖ πάντως σε μὴ διδοῦς ὄπλα·
οὐ γὰρ νέμει σοι τόξον, οὐ τομὸν ξίφος,
ὡς κρεῖττον ἦν βάλλειν σε πρὸς φονουργίαν·
ποιεῖ δὲ τόξα κύκλα τῶν σῶν ὀφρύων,
βέλος δὲ πικρὸν τὰς βολὰς τῶν ὀμμάτων,
δι' ὧν ὀιστεύεις με κατὰ καρδίαν.

Ω πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Ὡς εὐστοχόν τὸ τόξον αὐτό, παρθένε·
ὡς εὐφύες τὸ πλήκτρον. Ἐπλήγην· ἔγνω·
Τὸ τραῦμα πικρὸν οἶον ἀλλὰ καὶ πόσον.
Τὸ πρᾶγμα καινὸν οἶον ἀλλὰ καὶ ξένον.
Οὐ θανατοῖ τὸ κέντρον· ὦ ποῖος λόγος·
βάλλον δὲ ποιεῖ τῆξιν, ἀλλ' αἰωνίαν.

Ὡ πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

Πλὴν ἀλλ' ἰδοὺ νύξ ἄστι τῷ δοκεῖν, κόρη·
ἔχω μακρὰς ἐγὼ δὲ τὰς ὁδοὺς ἔτι·
ἢ προσλαβοῦ σύνδειπνον εὐνατηρὰ σοι
ἢ μὲ θελοῦσα τοῦτο δευτέρῳ λόγῳ
ὑφαψὸν ἐκ σῶν χειλέων μοι λαμπάδα
-- ἐπίσταμαι γὰρ ὡς ἀνάψεις, εἰ θέλεις. ---,

Ὡ πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν.

καὶ φαίδρυνόν μοι τὴν παροῦσαν ἐσπέραν
καὶ λάμπρυνόν μοι τὸ κατατρύχον σκότος
καὶ δὸς πρὸς οἶκον, ὦ φαεινὴ λυχνία,
δραμεῖν ἄτερ πλάνης με καὶ προσκομμάτων.
Νοσῶ φρενίτιν καὶ μεμνηυῖαν νόσον·
Μή μοι φθονήσης παυσολύπων φαρμάκων.

Ὡ πῶς, Δροσίλλα, πυρπολεῖς τὸν Κλεινίαν”

“Oh, Drosil.la! Com encens d’amor Clínies!

“Cipris, per Eros el seu fill,

cridava a viva veu enmig del carrer:

“si algú trobés el meu fill que gira vagabund

per alguna via angosta o pel mig dels carrers

el qui m’ho reveli rebrà de mi un gran premi;

el petó de Cipris com a recompensa rebrà.

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*Però sàpigues que el meu fill és l'arquer,
el fugisser Eros, el malfactor,
i tingues cura que no et colpeixi de mort.*

Escolta'l i aprèn el seu comportament.

Si el veieu somriure amablement,

sàpigues que en aquell cas colpeix i vol matar.

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*Si, després d'haver-lo capturat, veieu que vol fer broma,
et colpeix, et llença dards; para atenció aleshores tot escoltant;
però si el veieu fer-se endavant i besar-te amb sinceritat,
fugiu; t'inflama i et crema.*

És un vailet, però porta foc, arc i ales;

No apareix amb vols invisibles.

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

Crema, fereix, persegueix i s'adelanta;

Somriu, alhora que roman una fera en l'ànim,

i sembla riure fent broma salvatgement,

ell, qui es complau en l'arc, el valent, el qui porta el foc.

Així doncs, qui el troba, el captura i m'informa

la recompensa de la qual he parlat, l'obtindrà fàcilment."

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

El mite explica que va néixer del cap

de Zeus Pal.las Atena, armada,

verge sàvia;

Eros no obstant et representa més bella,

havent posat el seu dit sobre el ventre de la mare,

i havent disposat doble color, el blanc i el rosa.

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*I et pinta sense donar-te absolutament cap arma;
No t'assigna l'arc, ni una espasa afilada;
com no hagués estat millor que colpegessis per matar!
Al seu torn, transforma en arc el cercle de les teves celles,
i en dards afilats les sagetes dels ulls,
amb els quals m'assagetes en el cor.*

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*Com és precís aquest arc, oh! donzella!
Com és ben fet el dard. He estat ferit, ho sé.
La ferida, com és de punyent i gran!
Com és de nou i extraordinari allò que està succeint!
El dard no mata- Oh! què dic!-
però colpint produeix fusió, unió eterna.*

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*Però ara, és de nit, com sembla, estimada;
M'espera encara un llarg camí:
acull-me en el banquet com al teu espòs
o si no vols això, com a segona opció,
encén-me una llàntia amb els teus llavis
- ho sé, que l'encendràs, si ho vols-.*

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!

*i fes brillar la tarda present,
il.lumina'm l'obscuritat que esgota
i concedeix-me que cap a casa –Oh! llum brillant!-
corri sense errada ni obstacle.
Pateixo d'una malaltia que inflama l'ànim i torna boig;
No em neguis remeis que calmen el mal.*

Oh, Drosil.la! Com encens d'amor Clínies!"

-Cants femenins al *Digenís Akritas* i l'*Aquil.leida*:

-DIGENÍS AKRITAS, Lógos VI, Cançó de la noia, v. 105-108.

“Ευχαριστῶ τῷ ἔρωτι γλυκύν δόντι μοι κύρκαν,
καὶ χαίρῳ βασιλεύουσα, μηδένα φοβουμένη,
κρίνον ὑπάρχε εὐθαλές, μῆλον μεμυρισμένον,
καὶ ὡς ῥόδονπανεύοσμον θέλγει μου τὴν καρδίαν ”

*“Dono gràcies a l’amor que em concedeix un dolç estimat
i m’alegra ser la seva reina, sense témer a ningú,
ell és un lliri exuberant, una poma perfumada,
i com una rosa olorosa encanta el meu cor”*

-L’*AQUIL.LEIDA*: Cant felix de la noia. Part final de l’obra, un cop Aquil.les ha matat un lleó, s’han tornat a reunir feliçment (vv. 1540-1546).

“Ἄς σχίσουν τὴν καρδίτζα μου, ἔσωθεν νὰ σὲ εὔρουν,
νὰ σὲ εὔρουν ριζοφύτευτον, στρατιῶτα μου ἀνδρειωμένε,
φυτὸν εἰς τὴν καρδίτζα μου, αὐθέντη εὐγενικέ μου·
ἐξήπλωσαν οἱ κλάδοι σου εἰς ὅλα μου τὰ μέλη
καὶ αἱ ῥίζαι σου ἐκράτησαν πᾶσαν μου ἀρμονία,
καὶ ἡ ψυχὴ καὶ τὸ κορμίν ἔναι τοῦ ὀρισμοῦ σου,
αὐθέντη μου, στρατιῶτα μου, τιμὴ τῶν ἀνδρειωμένων.”

*“Que partexin el meu cor, et trobaran a dins,
t’hi trobaran arrelat, valerós soldat meu,
planta que neix en el meu cor, noble sobirà meu;*

*les teves branques es van estendre per tots els meus membres
i les teves arrels van mantenir tota la meua harmonia,
la meua ànima i el meu cos són de la teua voluntat,
senyor meu, soldat meu, honor de tots els valents”.*

-Carta d'amor d' Hismine, IX, 9, 1-3, i carta de Ròdope, X, 2.1-3 a Hismine i Hismínies:

“ΥΣΜΙΝΗ ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΥΣΜΙΝΙΑΙ ΤΩΙ ΕΡΑΣΤΗΙ ΧΑΙΡΕΙΝ

Ἵσμίνια Θεμιστεΐδη, ἴσθι ὡς Ἵσμίνην τὴν σὴν δελφὶν θαλάσσης ἐρρύσατο, καὶ πηγὴ καὶ τόξον Ἀρτέμιδος, παρθένου θεᾶς, παρθένον σοι ταύτην παρεφυλάξατο· σὺ δὲ μὴ λήθην νοσήσης μήτε τῶν ἐπ' Αὐλικώμιδος, τῆς ἐμῆς πατρίδος, πολλῶν χαρίτων ἐρωτικῶν, μήτε τῶν ἐπ' Εὐρυκώμιδος, πατρίδος τῆς σῆς, μῆδ' ὅτι διὰ σέ καὶ πατρίδος καὶ τεκόντων καὶ τῶν κατ' οἶκον λαμπρῶν πάντων καταφρονήσασα θαλάσσης καὶ κυμάτων κατετόλμησα, διὰ σέ θανάτου γευσαμένη πικροῦ καὶ τέλος αἰχμάλωτος καὶ δούλη νῦν, ὡς ὄρᾶς, καὶ ἐπὶ πᾶσι τὴν παρθενίαν ἀπαρεγχείροτος· καὶ νῦν ὁμόδουλος ἐπὶ Δαφνήπολιν συνεκπλεύσω σοι. Ἐρρωσο, καὶ τὰς συνθήκας ἀπαρεγχειρήτους τηρῶν σωφρόνως ἀντιπαρθένευε.”

“LA VERGE HISMINE SALUDA A L'ESTIMAT HISMÍNIES,

Hismínies, fill de Temisteu, sàpigues que un dofi ha salvat del mar la teua Hismine, i que la font i l'arc d'Àrtemis, deessa donzella, l'han preservada verge per a tu. Tu, però, no t'oblidis ni dels molts plaers d'Aulikomis, la meua pàtria, ni d'els d'Eurikomis, la teua pàtria; ni del fet que per tu la pàtria, els pares i tots els bens de la llar he desdenyat, tot desafiant el mar i les onades; que per tu he tastat l'amarga mort i a la fi, presonera i esclava ara em trobo, com veus, i sobretot, mantenint intocada la meua donzellesa; ara, esclava com tu et seguiré

per mar cap a Dafnèpolis. Estigues bé, i tot mantenint inviolats els pactes fets, atentament conserva't de la teva banda cast i pur. "

“ΡΟΔΟΠΗ ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΩΣΤΡΑΤΟΥ ΘΥΓΑΤΗΡ ΥΣΜΙΝΙΑΙ
ΤΩι ΕΡΑΣΤΗι ΧΑΙΡΕΙΝ

Ἵσμινία, ὡς μὲν εὐδαίμων ἐγὼ καὶ πατρίδι καὶ γένει καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσοις θεωρεῖται τὸ εὐδαίμων, ἐκ πολλῶν ἔχεις μαθεῖν, μᾶλλον δ' αὐτά σοι παριστῶσι τὰ πράγματα· ὡς δ' ὅλον τὸν τῆς παρθενίας θησαυρὸν καὶ μέχρις αὐτῶν ὀφθαλμῶν ἐφυλαξάμην ἀπαρεγχείρητον, Ἀρτέμιδος πηγὴ καὶ τόξον ἔλεγχός μοι σαφέστατος. Σὺ δὲ καὶ δοῦλος ὢν (ἀλλὰ μὴ μου νεμεσῆσης τῷ ῥήματι) πηγαῖς Ἀφροδίτης ὅλην μου κατεπέκλυσας τὴν ψυχὴν καὶ βέλεσιν ἐρωτικοῖς κατετόξευσας· κἂν γοῦν παρθένος ἐγὼ, κἂν εὐτυχής, κἂν περιδοξος, ἀλλὰ ταῦτα πάντα σῆς φιλίας ἐρωτικῆς ἀνταλλάσσομαι καὶ πατρίδος ταύτης ἐμῆς περιφανοῦς Ἀρτικώμιδος τὴν σὴν ἦν οὐκ εἶδον Εὐρύκωμιν, ἐξ ἀδροῦ βαλαντίου καὶ χειρός ταύτης ἐμῆς, ἢ τὴν ἐπιστολὴν ἐγχαράττει σοι, ἐλευθερίαν σοι χαριζομένη. Ἵσμίνην δέ, παιδίσκιν ἐμὴν καὶ σὴν ἀδελφὴν, ἐλευθέραν ἔχεις ἐκ τούτου γράμματος. Ἔρωσο τὸν τῆς Ροδόπης γάμον δουλείας ἀνταλλασσόμενος.”

“LA VERGE RODOPE, FILLA DE SÒSTRAT, AL SEU ESTIMAT
HISMÍNIES, SALVE!,

Oh! Hismínies, de com jo en sóc d'afortunada, per la pàtria, per la família, i per tot allò que es tracti de la fortuna, te'n pots adonar per moltes coses, però sobretot això t'ho demostren els fets mateixos: que tot el tresor de la virginitat l'hagi conservat intacte, fins i tot els propis ulls, m'és la prova més clara la font i l'arc d'Àrtemis. Però tu, que ets esclau (no t'enfadis per les meves paraules) en les fonts d'Afrodita has immers tota la meua ànima i m'has colpit

amb els dards d'amor; així doncs, encara que sigui verge, encara que sigui afortunada, i d'ilustre reputació, no obstant canviaria tot això per un lligam d'amor teu, també la meua pàtria ilustre Artikomis amb la teua Eurikomis, que no he vist, regalant-te la llibertat amb una rica bossa i amb aquesta meua mà que t'escriu la carta. A Hismine, la meua esclava i la teua germana, rep-la lliure per mitjà d'aquesta lletra. Estigues bé, i accepta les noces amb Rodope en bescanvi de l'esclavitud".

-L' AQUIL·LEIDA: Segona part de l' intercanvi de cartes i diàleg epistolar:

.D'ella a Aquil·les. (vv. 915-927).

“Τί σφάζεις μὲ τοὺς λόγους σου καὶ τί μὲ φοβερίζεις;
Ὅταν μὲ φέρουν οἱ Ἔρωτες καὶ τρώσουν με πρὸς πόθον,
τότε προκρίνω εἰς τὸ ἐκ παντὸς νὰ σφάζω τὸ κορμὶ μου,
ἵνα μὴ πέσω εἰς ἔρωτα, νὰ ὑποκλίθῃ εἰς ἀγάπην.
Ἄλλ' ὅμως ἂν ὑποκλίθῃ καὶ ἔλθῃ ἡ ψυχὴ μου εἰς πόθον
καὶ ἀγαπήσω σέ, αὐθέντη μου, εὐγενικὲ μεγάροκα,
το τί νὰ ποιήσης ἀπορῶ νὰ μάθῃς τὸν σκοπὸν μου.
Ἔχω γὰρ τεῖχος ὄχυρὸν καὶ κατησφαλισμένον,
ἔχω καὶ πόρτας σιδηρὰς καὶ κατακλειδωμένας,
φυλάσσουν με καὶ λέοντες καὶ οὐκ ἔχεις τί ποιήσῃν.
Εἰ δὲ καὶ θέλεις, ἄγουρε, γυναῖκα νὰ μὲ πάρῃς,
οὐ μὴ θελήσῃ σε ὁ πατήρ μου διὰ τὴν εὐγένειά του
καὶ διὰ τὸν φόνον ὅπου ἔποικες, λέγω εἰς τοὺς ἀδελφούς μου.”

*“Per què m'atormentes amb les teves paraules i per què m'atmoreixes?
Quan em portin els Amors i em fereixin pel desig,
aleshores prefereixo donar torment a tot el meu cos*

*per tal de no caure en l'amor, per no sotmetre'm a l'afecte.
Però si tanmateix em sotmeto i la meua ànima arriba al desig
i t'estimo, senyor meu, noble senyor,
no sé què faries tu per saber les meves intencions.
Car tinc un mur fort i segur,
tinc portes de ferro molt ben tancades,
em protegeixen lleons i no tens res a fer.
A més, si el que vols, noiet, és prendre'm per esposa,
no et voldrà el meu pare pel teu llinatge,
i per la mort que vas donar, dic, als meus germans".*

.D'Aquil·les a ella. Resposta. (vv.931-941).

*“Φῶς μου, ψυχή μου, ὀμμάτια μου, πνοή μου, ἀνασασμός μου,
ἥλιε, Σελήνη ὀλόφωτος, καὶ ἄστρον τῆς Ἀφροδίτης,
ἄς μάθω μόνον θέλημα, κόρη, τὸ ἐδικό σου
καὶ ἀφοῦ γνωρίσω τὸν σκοπὸν καὶ πᾶσαν τὴν βουλήν σου,
ὡς πέρδικαν ἐκ τὸ κλουβίν, οὕτως νὰ σὲ ἀρπάξω,
νὰ μπήξω τὸ κοντάρι μου τὸ τεῖχος νὰ πηδήσω·
τὰς πόρτας σου τὰς σιδηρὰς λακτέαν νὰ τὰς δώσω,
καὶ ἂν οὐ τὰς ρίξω κατὰ γῆς, ἄς μὰ ἀναθεματίζουν.
Τὰ γὰρ φουσάτα. ἐρωτική, καὶ οἱ ἀγοῦροι τοῦ πατρός σου
οὐ μὴ τολμήσουσιν, θαρρῶ, σταθῆναι ἔμπροσθέν μου,
διότι καὶ πρῶτα ξέρουν με καὶ θέλουν μὲ προσέχειν.”.*

*“Llum meua, ànima meua, ulls meus, alè meu, respiració meua,
Sol, lluna plena de llum, estel d'Afrodita,
sols sabent la teua voluntat, noieta,
i puix que conec la teua intenció i tota la teua voluntat,*

*com a una perdiu de la seva gàbia, així et raptaré,
clavaré la meua llança per saltar el mur;
a les teves portes de ferro els donaré un cop amb el peu,
i si no les llenço a terra, que em maleeixin.
Car els exèrcits, estimada, i els homes del teu pare,
no gosaran, crec, de posar-se davant meu,
perquè, abans que res, em coneixen, i voldran tenir cura amb mi".*

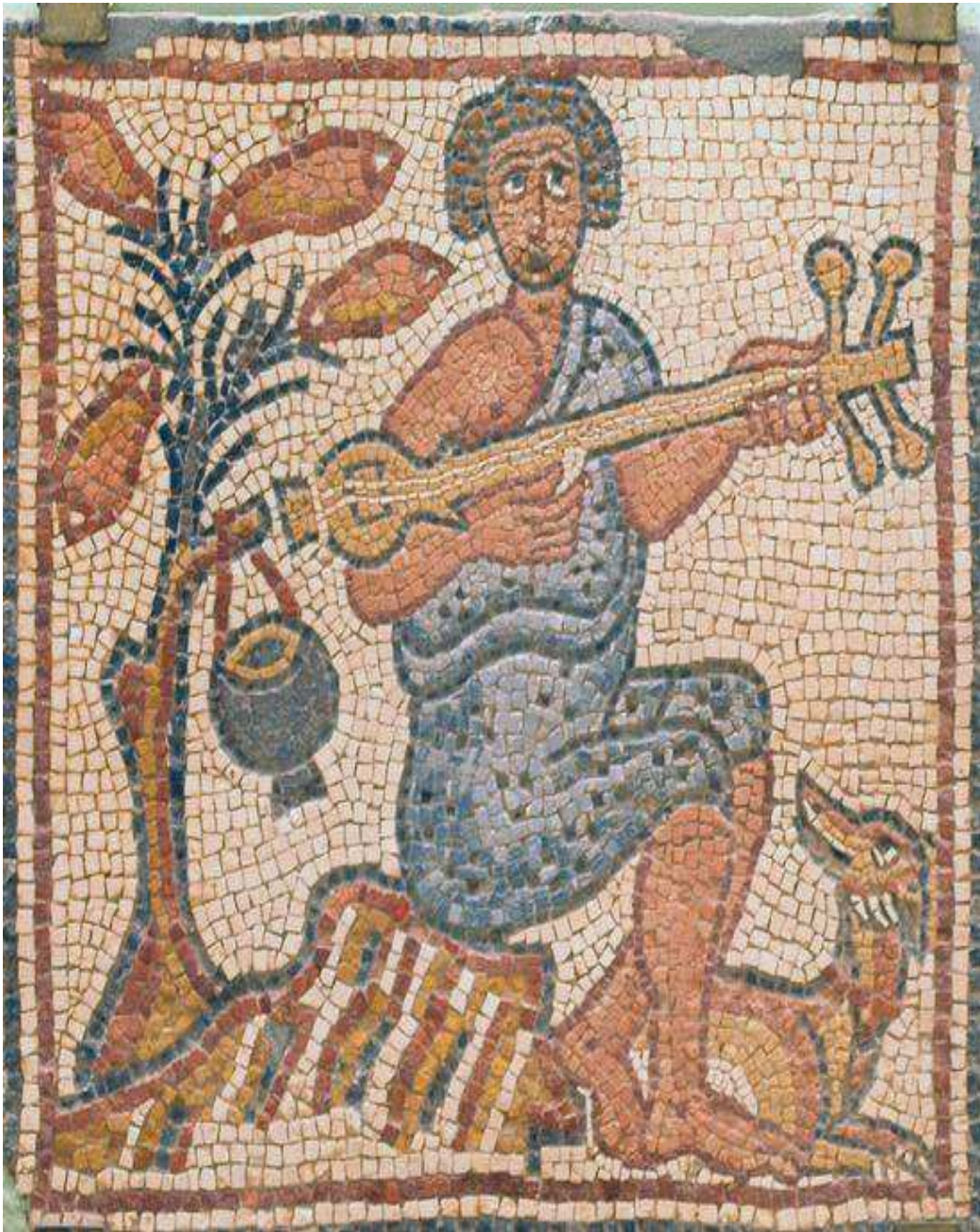


Fig. 1: Jove cantant i tocant. (escola hel·lenística, 1cm).
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).

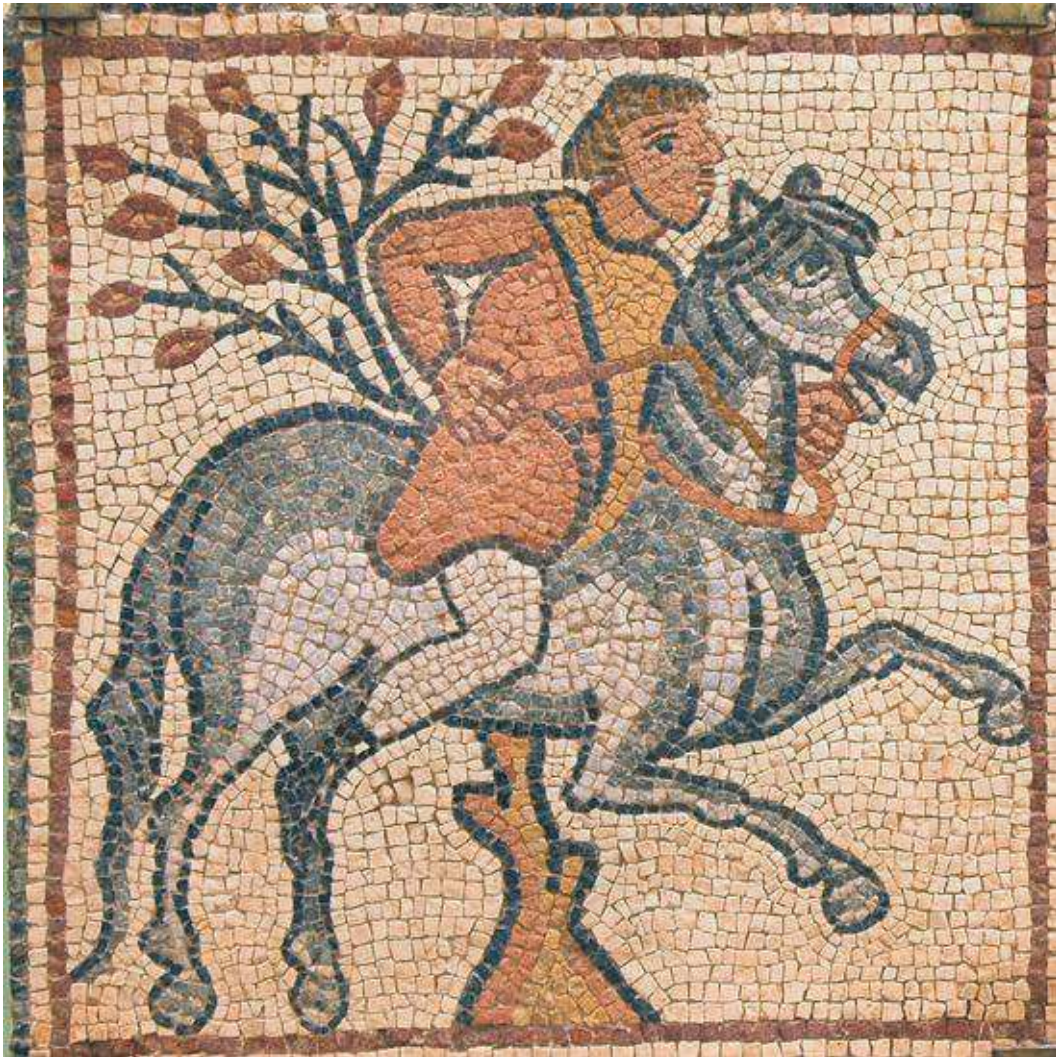


Fig. 2: Cavaller cavalcant
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).

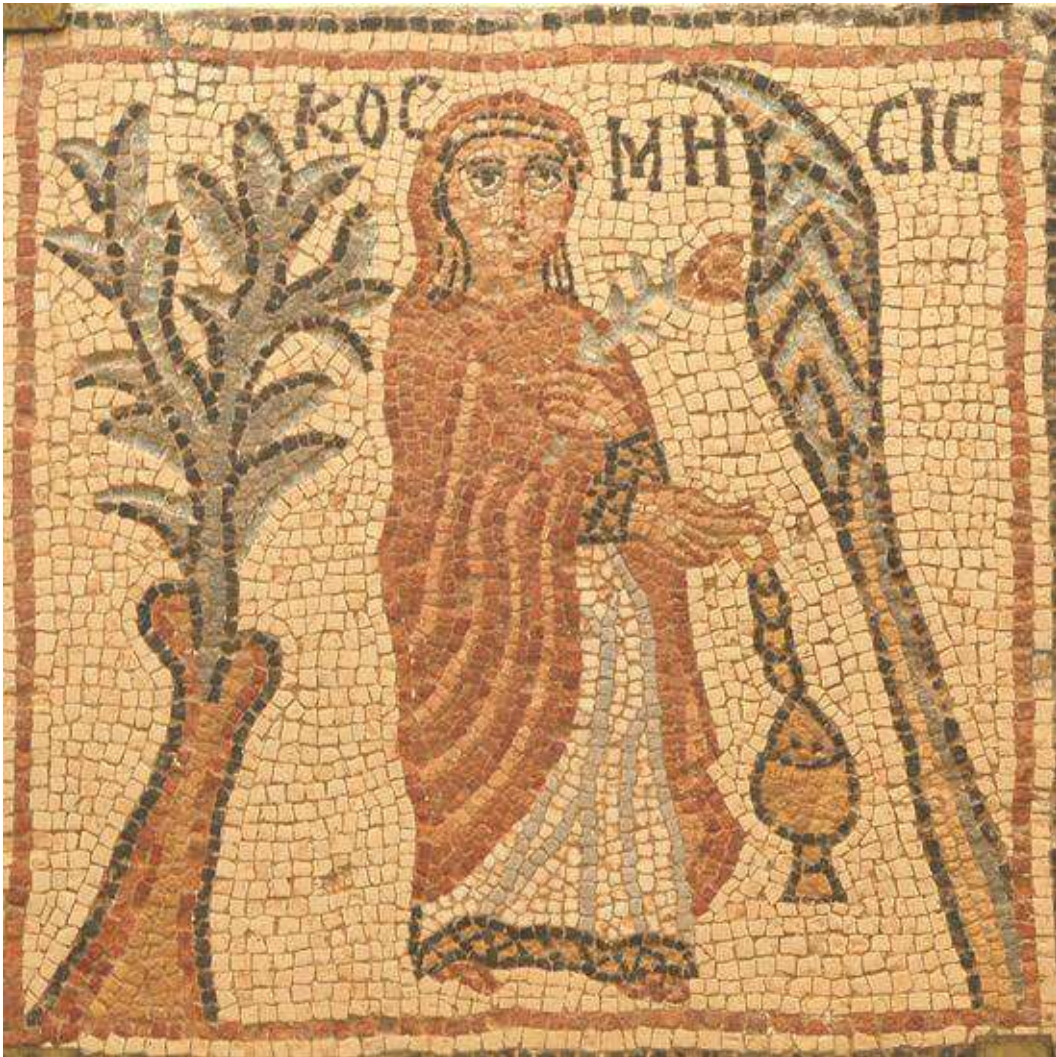


Fig. 3: Figura femenina
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).



Fig. 4: Representació de dos paons al jardí.
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).



Fig. 5: Castell.
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).



Fig. 6. Cavall
Peça de mosaic del Museu del Castell de Líbia (Qasr-Lybia, s. VI).



Fig. 7. Plat de terrissa de Digenís i la princesa al jardí, Museu de Corint (s. XII).

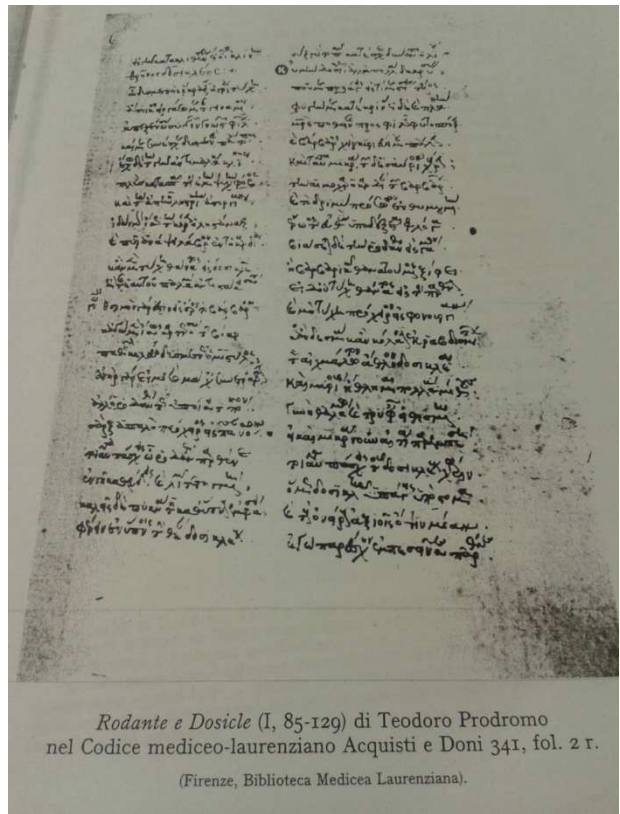
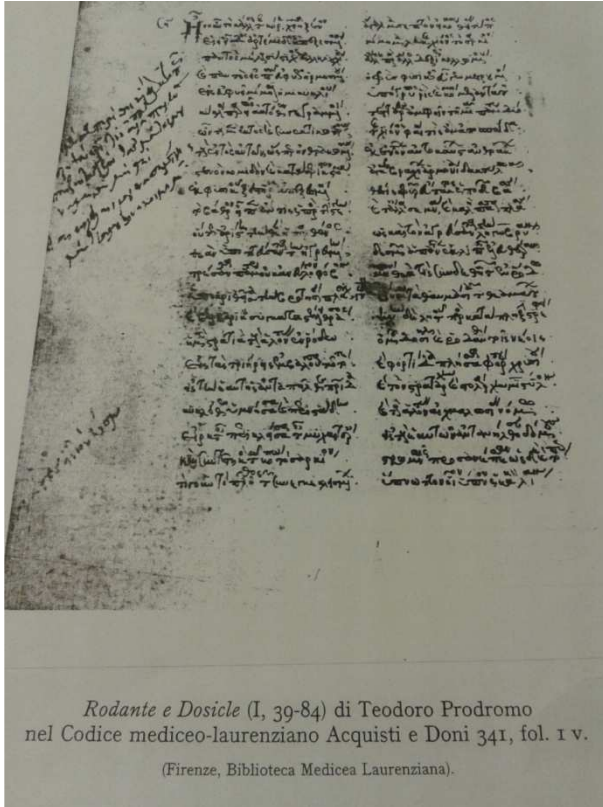


Fig. 8. Pàgines del llibre I de “Rodante i Dosiclés”, Còdex 341, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florència.

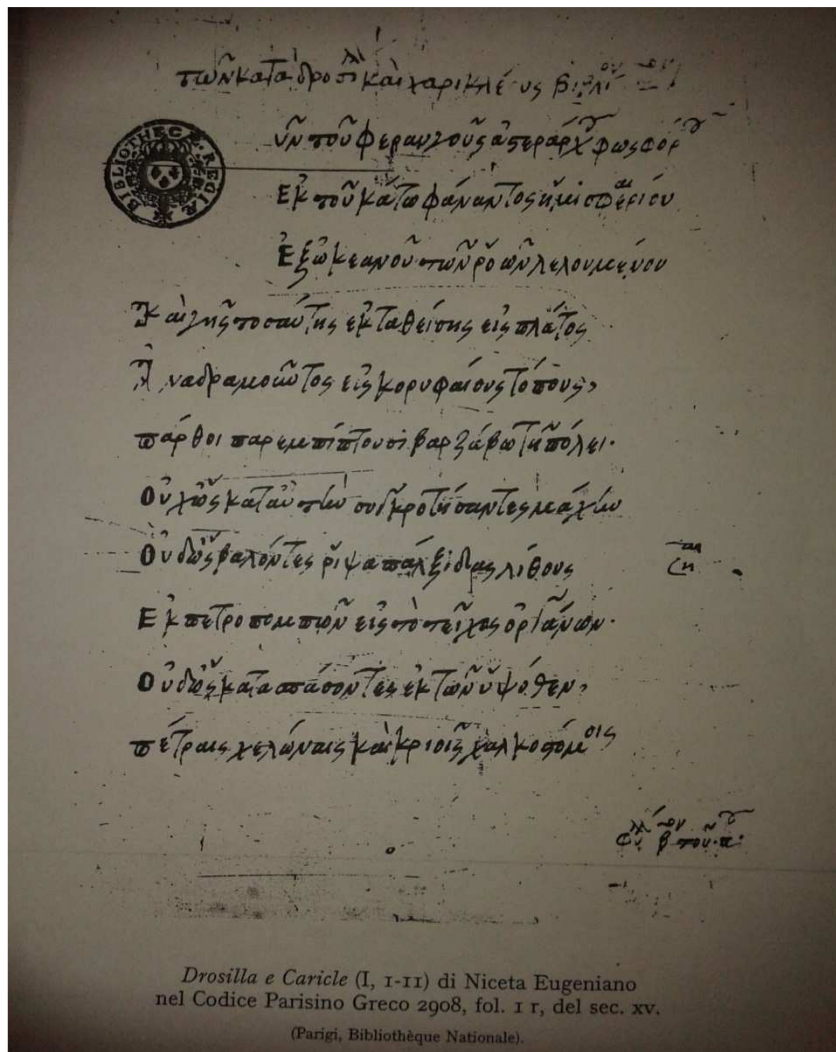


Fig. 9. Primera pàgina de "Drosilla i Cariclés", Còdex Parisí Grec 2908, Bibliothèque Nationale de París.



Fig. 10. Pàgina de "Libistre i Rodamne", manuscrit grec, (s. XVI).

LES AMOURS
D'ISMENE
ET
D'ISMENIAS.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE DE GUILLAUME.

1797.

Fig. 11. Portada edició francesa d'“*Hismine i Hismínies*”, París (1797).

λαπίου χέρον δὲ καὶ πλείοντα
 ἐκράτει ἐν ἡχοῦσι τὰς οὐ-
 ξιδρίας οὐρανίου καὶ λήγουσιν
 βίας παρακαχέσας σιμὸν
 τὸν βίφουστον μισητομαθῶ
 εἰτε μασσοσὶ χέρι χέρι τῶ
 μέτρα καὶ μετὰ ἐκ γήθη
 τακρὰ το βαφέν βίφου ξίκα
 στήλω τῶ γυροκίθαι αφέν
 πηδὶ χιλοῦ ἀφέν ἀργυμίας ἐν
 γλυκῆς γυροσας ἀργυμίας
 βίφουσας τῶ ἀρχοῦ τῶ γυ
 ἴφου ἀμ τῶ γυ μὲν κίβου
 κίτρε μὲν τῶ αἰσού δικέ τῶ βρε
 φου αμ βρε φου αμ βρε κίβου

Manuscrito de *Imberios y Margarona*
 (siglo xv aprox.).

Fig. 12. Pàgina de manuscrit d' "Imberi i Margarona", (s. XV).

Índex de passatges citats

Rodante i Dosiclés

- . III, v. 500-530
- . IV, v. 1-7, v. 240-242
- . VI, v. 264-270
- . VII, v. 16-22
- . VIII, v. 297-305, 306-309
- . IX, v. 156-168, v. 169-183, v. 305-314

Aristandre i Cal·litea

- . I, fragment 11, v. 1-2
- . II, fragment 41
- . III, fragment 52, v. 1-5; 53, v.1-2; 64
- . IV, fragment 68.
- . IX, fragments 163 i 164

Drosil·la i Cariclés

- . I, v.1-8
- . III, v. 45-50
- . IV, v. 230-245, v. 256-247, v. 248-264, v. 265-278, v. 379-386, v. 402-413
- . V, v. 67-68
- . V, v. 108-126
- . V, v. 131-136, 168
- . VI, v. 34-94, v. 205-235, v. 330-336, v. 345-349
- . VIII, v. 1-7, v. 84-96, v. 125-130

Hismine i Hismínies

- . I, 8 [1-4], 9[2-4], 10[1], 11 [3], 12 [3-4]
- . II, 1.1, 2.1, 6.1, 10.1, [5], 13[2]
- . III, 1,[3-4], [5]
- . IV, 3 [1-4], 4 [1,3], 19 [1]
- . V, 14 [1-4], 17 [3], 18, [1]
- . VI, [4-5], 8 [1-4]
- . VII, 10-11.
- . VIII, 16, [1-4]
- . IX, 5 [1-2], 6 [2-4], 23

Beltandre i Crisança

- . v. 1-2
- . v. 24
- . v. 98-100
- . v. 124-133
- . v. 259-262
- . v. 263-274
- . v. 354-365
- . v.384-388
- . v. 389-400
- . v. 421-425
- . v. 489-501
- . v. 537-541
- . v. 551-558

- . v. 562-563
- . v. 567-571
- . v. 572-574
- . v. 602-608
- . v. 829-839
- . v. 848- 851
- . v. 861-865
- . v. 1333-1337

Cal·límac i Crisórroe

- . v. 621-626.
- . v. 1210-1214
- . v.1407-1408
- . v. 1438 -1465
- . v. 1470-1472.
- . v. 1583-1585
- . v.1673-1692
- . v. 1753-1768
- . v. 1865- 1874
- . v. 2044-2054
- . v. 2068-2080
- . v. 2081-2093
- . v. 2157-2169

Libistre i Rodamne

- . v. 286-290
- . v. 291-303
- . v. 286-307
- . v. 481- 488
- . v. 587-589
- . v. 702-712
- . v.895-905
- . v.1298-1303
- . v. 1333-1337
- . v.1376-1392
- . v. 1424-1433
- . v.1641-1646
- . v. 1800-1817
- . v. 1821-1823
- . v. 1836-1837
- . v.1846-1854
- . v. 2045-2065
- . v. 2265-2272
- . v. 2743-2753
- . v. 3930-3941
- . v. 3946-3956
- . v. 4001-4006
- . v. 4205-4224
- . v. 4228-4235
- . v. 4242-4253
- . v. 4321-4332
- . v. 4471-4487

Imberi i Margarona

- . v. 3-8
- . v. 135-140
- . v. 168-169
- . v. 304-305

Flòrios i Platsiaflora

- . v. 5-8
- . v. 236-241
- . v. 269-286
- . v. 1197-1200
- . v. 1753-1766

Digenís Akritas

- . *Logos Tétartos.*, v. 4-8.
- . *Logos Éktos*, v. 15-41.
- . *Logos Ébdomos*, v. 12-40.

Aquil·leida bizantina

- . v. 709-794
- . v. 850-856
- . v. 860-879
- . v. 880-893
- . v. 901-911
- . v. 945-952

Altres textos i citacions

Alcmàn, 34 (60 B. , 58 D.)

Eurípides, *Hècuba*, v. 413.

Plató, *Fedre*, 275-277.

Teòcrit, *Idil·lis*, El Cíclop, v.17-18; Idil·li incert, 23.45.

Aquil·les Taci, *Lèucipe i Clitofont*, llibre I, 15, I, 16 I, 17 I 19, Llibre V, 20-21.

Longus, *Dafnis i Cloe*, 2.3-6.

Heliodor, *Etiòpiques*, Llibre IVart, VIII.

Carmina Popularia, (Ateneu, VIII, 60)

Balades Gregues, *núm. IX*, vv. 41-43 (recull d'E. Ayensa.)

Giorgos Chortatsis, *Erofili*, v. 711-716

Índex onomàstic

- Adrados, Francisco Rodríguez, 44
Agapitóς, Panagiotis A., 16, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 47, 48, 52, 81, 111, 233, 244, 312, 318, 319, 324, 337, 339, 467, 470, 471, 473, 475, 477, 478, 480
Alcifró, 361, 363, 419
Alcman, 307
Alexíou, Margareth, 140, 221, 437, 453, 471, 476
Apuleu, 33, 245, 246, 470.
Aquil·les Taci, 32, 67, 73, 211, 214, 215, 216, 219, 220, 232, 250, 339, 340, 352, 360, 366, 418, 430, 469, 533
Aristídes de Milet, 31, 32
Aristòtil, 49, 50, 67, 264, 481
Ayensa, Eusebi, 259, 261, 267, 268, 286, 473, 533
- Babiniotis, Giorgos, 138, 485
Bachtin, Michail, 60, 61, 481
Baud-Bovy, Samuel, 257, 473
Barber, Charles, 114, 115, 215, 476
Beaton, Roderick, 42, 75, 272, 300, 339, 430, 446, 471, 476
Berger, Peter L., 131, 482
Boccaccio, 33, 48
Bouchet, René, 309, 316, 467
Bowie, Ewen, 33, 476
Browning, Robert, 426, 485
- Caritó d' Afrodísies, 32, 128, 353, 360, 389, 392, 469
Cavallo, Guglielmo, 104, 105
Comnena, Ana, 34
Conca, Fabrizio, 74, 467
Corella, Roís de, 6, 255, 256, 458, 474
Cornaros, Vincenzos, 446
Cupane, Carolina, 39, 42, 57, 85, 86, 95, 113, 205, 233, 242, 251, 312, 335, 336, 340, 342, 343, 345, 430, 445, 463, 467, 471, 476
- Dällenbach, Lucien, 392, 482
- Egea, José M^a, 205, 468
Eugenianós, Nicetes, 27, 29, 35, 67, 70, 72, 120, 149, 152, 161, 164, 182, 183, 194, 195, 200, 204, 212, 214, 277, 283, 285, 292, 299, 302, 304, 305, 326, 330, 374, 415, 417, 451, 452, 478, 488, 504, 508
Eurípides, 67, 74, 248
- Fauriel, Claude, 261, 262, 266, 267, 269, 272, 474

Fusillo, Massimo, 32, 60, 370, 471

García Gual, Carlos, 48, 90, 91, 237, 468, 471

Garland, Linda, 87, 205, 477, 478

Genette, G., 20, 482

Habermas, Jürgen, 20, 482

Hägg, Thomas, 49, 471

Haynes, Katharine, 59, 471

Heliodor, 32, 67, 73, 152, 164, 339, 340, 357, 362, 390, 391, 392, 418, 430, 459, 469, 475

Hesíode 68, 232

Homer, 152, 223, 388, 472

Hunger, Herbert, 205, 229, 435, 436, 478

Jeffreys, Elisabeth M., 42, 205, 278, 429, 430, 476, 478

Jouanno, Corinne, 161, 163, 164, 170, 278, 286, 437, 462, 464, 478

Kapsoméno, E. G., 258, 261, 268, 473

Khortatsis, Giorgos, 264, 283, 417, 446

Kriaràs, Emmanuel, 15, 42, 86, 467

Légrand, Émile, 85, 267

Létoublon, Françoise, 115, 360, 400, 439, 472, 479

Littlewood, Anthony Robert, 114, 211, 479

Longus, 32, 72, 97, 128, 129, 211, 219, 220, 232, 250, 293, 338, 470

MacAlister, Suzanne, 432, 433, 434, 435, 479

Mac Gregor, M., 363

Macrembolites, Eustaci, 27, 28, 52, 73, 74, 82, 120, 121, 153, 154, 156, 161, 163, 170, 182, 183, 202, 209, 214, 220, 233, 234, 242, 249, 278, 286, 330, 333, 339, 342, 391, 427, 435, 437, 442, 452, 453, 478

Manassés, Constantí, 27, 29, 67, 68, 120, 121, 173, 174, 177, 178, 182, 183, 214, 330, 436, 451

Mango, Cyril, 361, 479

Miralles, Carles, 11, 23, 245, 472

Moreno Jurado, Jose A., 63, 468

Motte, André, 223, 337, 472, 479

Mullett, Margareth, 361, 480

Naupert, Cristina, 20, 480

Nilsson, Ingela, 221, 480

Ovidi, 33, 128, 244
Ortolà Salas, Francisco Javier, 67, 298, 299, 468
Ostrogorsky, Georges, 38, 484

Pecoraro, Vincenzo, 349, 480
Petroni, 33
Plató, 50, 51, 336
Polibi, 51, 52
Politis, Nikolaos G., 261, 263, 266, 267, 473
Politis, Linos, 264, 272, 300, 480
Prodrom, Teodor, 27, 28, 35, 63, 110, 120, 147, 158, 161, 163, 164, 176, 182, 183, 188, 194, 198, 200, 204, 277, 280, 282, 283, 284, 285, 326, 330, 417, 425, 431, 450, 451, 452, 567, 468, 478, 499

Propp, Vladimir, 60, 110

Reardon, Bryan P., 59, 60, 472
Rodari, Gianni, 110, 327, 482
Romilly, Jacqueline, 272, 483
Roilos, Panagiotis., 282, 481
Rosenmeyer, Patricia, 381, 481
Roth, Karl., 431, 433, 484

Sullà, Enric, 20, 481

Teòcrit, 70, 72, 143, 287, 288, 292, 316, 317, 390, 417, 474
Troyes, Chrétien de, 30, 40, 91

Xenofont, 44, 115
Xenofont d'Efès, 32, 128, 129, 176, 360, 389, 470

Resum

El propòsit principal d'aquesta tesi pot ser descrit per mitjà del seu títol: tractem de l'estudi dels particulars usos narratius i lingüístics (*logos*) en la tradició dels textos de la novel·la bizantina, així com de les *formes* que caracteritzen aquest tipus de producte literari en el context de la literatura grega medieval a partir del segle XII en l'àmbit de l'imperi romà d'Orient, i en concret al llarg del període que comprèn l'època de la cort dels Comnens fins el temps dels Paleòlegs (s.XIV).

En primer lloc, hom recorre el context històric i cultural; després, s'intenta explicar la principal terminologia que el món bizantí tenia per a aquest tipus d'obres, i es repassa la problemàtica que planteja la teoria crítica moderna.

A continuació, i tenint en compte la complexitat narrativa, així com les dificultats que ens presenta la llengua grega en un període de contactes multiculturals entre Grècia i la resta del món Occidental, hom proposa l'anàlisi de les formes del Logos, enteses com a base i xarxa estructural que conforma aquestes obres.

Les "formes", sospitosament peculiars en tot el compendi dels textos, suposen unes funcions concretes en la narració que es desenvolupen en diverses circumstàncies comunicatives, i impliquen tant els personatges com el seu entorn comunicatiu. D'alguna manera, ens expliquen com es va conformant la ficció, orienten la trama argumental i els seus resultats.

Ens fixem, per tant, en un seguit d'imatges i de representacions de la paraula que es concreten en quatre *Formes*: *el monòleg*, com a forma d'expressió d'una sola veu, única però complexa, i el seus desenvolupaments poètics; el *diàleg*, com la forma de conversa entre dos personatges en escena; la *cançó*, probablement com la via més lírica de comunicació del discurs dels personatges principals (tot tenint en compte prèviament el "background" de la tradició de

les *Dimotikà tragoúdia* o cançons tradicionals gregues); i finalment, la complexitat de les *cartes*, inscripcions i missatges com a formes del *Logos* escrit en la comunicació dels personatges.

En relació amb el context narratiu i argumental, intentem definir quin és el tipus de lirisme que hi ha entre discursos i personatges en vistes a donar expressió real al concepte amorós o de l'amor en la narrativa de l'aventura de separació i retrobament final de la parella protagonista.

En aquest cas, l'estudi de la veu poètica, així com la de la veu dels personatges principals, els dos enamorats, i la seva literalitat, esdevé necessària per a la comprensió d'aquests materials. S'observa, per exemple, que en el diàleg, la temàtica de l'amor es concreta i desenvolupa en les novel·les en dues tipologies de diàleg: *el diàleg d'amor* entre els protagonistes, i *el diàleg sobre amor* o sobre aquest tema. En un altre exemple, des del punt de vista del *Logos* escrit, la mateixa presència i intercanvi de cartes (ή γραφή) genera, a nivell narratiu, una tercera veu narrativa epistolar en el procés comunicatiu dels personatges que requereix una aproximació obligadament literària, en tant que l'escriptura és posada en primer pla en l'expressió pregona del sentiment amorós. De la mateixa manera, en l'anàlisi de les inscripcions (τὰ γράμματα), cada situació narrativa suposa un format i un suport de la transmissió dels missatges que configura, un cop més, un context poètic narratiu molt especial.

La present tesi intenta omplir els buits existents en l'estudi de la ficció a Bizanci, alhora que planteja nous termes i límits de definició a través de la teoria del llenguatge i la narratologia, en un intent de concreció, per a totes aquestes novel·les, del rol de les seves *formes* del *Logos*.

