

# ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA  
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

---

Diciembre 2003

Anexo 1

---



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS  
País Vasco 2003



# ESTUDIOS NEOGRIEGOS

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD HISPÁNICA  
DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

---

Diciembre 2003

Anexo 1

---



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS  
País Vasco 2003



## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
PROGRAMA .....	7
<b>1. OS MITOS DE HÉRCULES E DE ULISES NA LITERATURA PORTUGUESA, <i>Antonio Manuel de Andrade Moniz</i> .....</b>	<b>9</b>
<b>2. A GRÉCIA ANTIGA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA O LEGADO GREGO, <i>M<sup>a</sup> Leonor Santa Bárbara</i> .....</b>	<b>27</b>
<b>3. MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA HISTÓRIA CULTURAL DO HELENISMO, <i>José Antonio Costa Ideias</i> .....</b>	<b>33</b>
<b>4. LA LEYENDA DE PÍRAMO Y TISBE EN EL TEATRO CRE-TENSE DEL RENACIMIENTO, <i>Olga Omatos Saez</i> .....</b>	<b>41</b>
<b>5. DEL GRIEGO ANTIGUO AL MODERNO, <i>Antonio Melero Bellido</i> .....</b>	<b>53</b>
<b>6. TRADICIÓN, TRANSMISIÓN Y VERSIONES: POR UNA EDI-CIÓN SINÓPTICA EXPERIMENTAL DE TODOS LOS TESTIMO-NIOS GRIEGOS DEL “DIYENÍS ACRITIS”, <i>Javier Alonso Aldama</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>7. MOTIVOS DE LA ANTIGÜEDAD EN LOS ALBORES DE LA DRAMATURGIA NEOHELÉNICA, <i>Susana Lugo Mirón</i> .....</b>	<b>85</b>
<b>8. DEL GRIEGO ANTIGUO AL MODERNO: PLANTEAMIENTOS PARA LA GRAMATICALIZACIÓN DE UNA LENGUA, <i>Isabel García Gálvez</i> .....</b>	<b>103</b>



## MOTIVOS DE LA ANTIGÜEDAD EN LOS ALBORES DE LA DRAMATURGIA NEOHELÉNICA

Susana Lugo Mirón

Nos proponemos hacer un sucinto seguimiento de la selección de temas y personajes de la Antigüedad histórica y legendaria en las primeras creaciones dramáticas de la Grecia moderna con el objeto de analizar la recepción de la temática clásica y así interpretar las claves que nos permitan columbrar su influencia, procedencia, intencionalidad y, dentro de lo posible, el conocimiento de ésta por parte de eruditos y pueblo llano, pues dado que el fin primordial en la composición de las piezas dramáticas lo constituye la posibilidad de su representación escénica, amén de las circunstancias y el gusto manifestado por los escritores, o incluso la imposición de gustos y temáticas en las distintas épocas, su aceptación o rechazo a consecuencia del público se convierte en un instrumento social capaz de dotar de significación a la creación literaria y, en particular, al género dramático.

Para abordar la cuestión del teatro neohelénico resultará imprescindible desarrollar paralelamente algunos aspectos relativos a la historia del devenir dramático en Grecia con el objeto de especificar qué se entiende como teatro moderno, cuándo aparece, en dónde y bajo qué circunstancias.

Sabido es que la civilización bizantina ha sido el puente de unión entre el mundo antiguo y la Europa medieval, así como entre la Antigüedad grecorromana y la era moderna. Durante todo el periodo bizantino, en los colegios y universidades siguen leyéndose y copiándose los tragediógrafos y comediógrafos clásicos, consiguiéndose así mantener la tradición dramática griega, si bien en el marco erudito en el que se comprende el ejercicio de la gramática, la lexicografía, la retórica, la filología, porque, como es sabido, tras el eclipse del drama antiguo y sus representaciones, los textos se mantuvieron principalmente cual testimonio erudito y literario dentro de los círculos cultos de la época bizantina.

En lo que respecta a la representación teatral, las noticias que tenemos son contradictorias. El teatro antiguo constituía una manifestación de la religión pagana, y Bizancio, como tal, se constituye en el Imperio romano-cristiano de Oriente, de modo que las manifestaciones teatrales o parateatrales que sabemos existían en la sociedad bizantina de los primeros siglos constituyen una rareza a partir del periodo bizantino medio, y abren una supuesta discontinuidad en la práctica dramática de la civilización bizantina. En efecto, ya a partir de la época imperial o, en el entorno griego de la época protobizantina, la languideciente y degradada tragedia (pasajes de obras clásicas o escasas creaciones originales, en su mayor parte, destinadas a la lectura) pierde popularidad ante la pujanza de otras nuevas formas dramáticas:

el mimo y la pantomima<sup>1</sup>. El cristianismo además, se constituirá en un elemento decisivo ya que, en su nuevo papel de guía espiritual, adoptará progresivamente un lugar preponderante en las distintas parcelas culturales; tanto es así que, en su afán por erradicar el paganismo, se convertirá en censor ejemplar de las actividades teatrales<sup>2</sup>. En Bizancio pues, ya a partir de la época de la dinastía paleologina, cuando van penetrando con mayor fuerza las influencias occidentales, no puede concebirse el teatro religioso tal como se desarrolló o apareció dicho género en el medioevo occidental, principalmente por razones teológicas y dogmáticas del sistema eclesiástico, bastante más estricto en lo que respecta al simbolismo, gestos y formas, condición indispensable que posibilite la libertad necesaria para el desarrollo de la actividad teatral. Si bien la liturgia ortodoxa de la Semana Santa y la Navidad presenta ciertos elementos escénicos, lo cierto es que estos elementos semidramáticos implícitos en los textos litúrgicos no llegaron nunca a adoptar una verdadera entidad teatral sino que se mantuvieron siempre inmersos en el marco de la liturgia eclesiástica<sup>3</sup>. En ocasiones, la posible dramatización literaria de determinados textos bizantinos, manifiesta fundamentalmente en la forma dialogada en que han sido escritos, ha llevado a clasificarlos de dramáticos, bajo el modelo de desarrollo del teatro litúrgico en Occidente, si bien es verdad que se hace difícil creer que estos llegaran a representarse alguna vez. Entre ellos destaca el poema dialogado *Χριστός Πάσχων*<sup>4</sup>, conocido en

<sup>1</sup> Refiriéndonos a la tradición de este subgénero en la literatura griega, se sabe que del mimo bizantino no ha llegado hasta nosotros ningún texto, tan sólo se conservan algunos fragmentos de época imperial, que se pueden consultar en la versión castellana realizada por A. Melero Bellido y J.L. Navarro González en *Herodas, Mimiambos: Fragmentos mimicos. Partenio de Nicea. Sufrimientos de amor*, Madrid, 1981; así como un fragmento de un mimo originario de Siria cuya cronología se estima entre los siglos V-VI, *vid. J. Link, Die Geschichte der Vogt, "Études sur le théâtre byzantin", Byzantion 6 (1931), pp. 623-640. Sobre el tema del mimo griego vid. M. Morfakidis, "El teatro profano en Bizancio: el Mimo", Erytheia 6.2 (1985), pp. 205-219; fundamental sigue siendo aún hoy el libro de H. Wiemken, Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheaters, Bremen, 1972.*

<sup>2</sup> *Vid. M. Ploritis, Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Atenas, 1999, pp. 45-67, sobre los cánones de los diferentes sínodos y la suerte del mimo a través del periodo bizantino en relación a las diferentes políticas llevadas a cabo por los emperadores, pp. 95-102. También W. Puchner, "Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht", *Maske und Kothurn 29 (1983), pp. 3 11-317.*

<sup>3</sup> Sobre estas tradiciones y costumbres eclesiásticas en su desarrollo hacia la escenificación *vid. W. Puchner, "Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου"* en *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Atenas, 1988, pp. 71-126, y también su reciente estudio "Το ιερό και το εντράπελο στα ελληνικά λαϊκά δρώμενα", *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2000, pp. 15-29.

<sup>4</sup> *Christus Patiens*, título bajo el que aparece en su primera edición (Roma, 1542) realizada por Antonius Blandus. Aún hoy día existen dudas sobre su paternidad y cronología, *cf.* el estudio preliminar a la edición crítica y su traducción francesa hecha por A. Tuilier, Grégoire de Nazianze, *La passion du Christ. Tragédie*, París, 1969, y también F. Trisoglio, *San Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens.*

Occidente como *Christus Patiens*, una amalgama de elementos cristianos y tragedia antigua<sup>5</sup> propios de los centones de la literatura bizantina, donde el autor mezcla versos de tragedias antiguas, principalmente de Eurípides y Esquilo, con pasajes de los Testamentos, los Evangelios Apócrifos y demás escritos religiosos.

Los problemas derivados de la interpretación de los datos que dan fe de la vida teatral en Bizancio han derivado en hipótesis de difícil, si no imposible, demostración, por lo cual únicamente es posible moverse entre suposiciones y presunciones alejadas tanto de la afirmación drástica de la existencia de un teatro bizantino como de su negación<sup>6</sup>. No obstante, pese a que la vida teatral en Bizancio careciera de semejanza con la de la Antigüedad, nadie duda de la probable existencia de formas de espectáculo dramáticas o representaciones en Bizancio, si bien la técnica dramática y la creación escénica fueron desapareciendo paulatinamente y la temática, el mito, se encontraba ya muy lejos de su función litúrgica o dramática al haberse convertido en un mero elemento de erudición.

La conquista de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453 supuso el fin definitivo del Imperio bizantino. A partir de entonces, casi la totalidad del territorio cristiano fue progresivamente cayendo en manos de lo que luego llegaría a conocerse como el Imperio otomano. Como cabe suponer, durante los primeros siglos de sometimiento del helenismo al avance otomano fue notable el descenso de las actividades culturales e intelectuales y, por ende, también de la literatura. Tan sólo en los territorios que todavía ocupaban desde 1204 los francos, y particularmente los venecianos, se mantiene una suerte de producción literaria en lengua griega, principalmente en las islas de Chipre, Creta, Rodas y el Heptaneso. Así

---

*Il problema dell' autenticità gregoriana del dramma*, Florencia, 1996. En español se puede consultar la traducción hecha del griego por I. Garzón Bosque en, Gregorio Nacianceno, *La Pasión de Cristo*. Introducción y notas de Francesco Trisoglio, Madrid, 1995<sup>2</sup>.

<sup>5</sup> Vid. A. Melero, "Consideraciones literarias sobre *Christus Patiens*", en M. Morfakidis-M. Alganza Roldan (eds.), *La Religión en el Mundo Griego. De la Antigüedad a la Grecia Moderna*, Granada, 1997, pp. 195-208 y Puchner, "Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*", *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Osterr. Akademie der Wissenschaften* 120 (1993), pp. 93-143. Igualmente han de citarse sus libros en griego como "Χριστός Πάσχων και αρχαία τραγωδία" en *Ανιχνεύοντας τη θεατρική-παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Atenas, 1995, pp. 13-50.

<sup>6</sup> De gran ayuda para el tema resulta el extenso trabajo publicado por W. Puchner "Το Βυζαντινό Θέατρο. θεατρολογικές παρατηρήσεις στον έρευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο" *Εύρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα*, Atenas, 1984, pp. 13-92, 397-416, 477-494, en el que se analizan las teorías vigentes relacionadas con la existencia o ausencia de teatro en Bizancio y en donde se incluye una amplísima bibliografía. Podemos añadir, asimismo, otro interesante estudio del mismo autor, complementario al anterior, "Τό βυζακτικό «θέατρο»: ένας άπολογισμός" *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Atenas, 1992, pp. 21-43. Recientemente también del mismo autor, "Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο" en su libro *Ο μύθος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 2001, pp. 15-93.

pues, lo que influyó sobremanera a la hora de crear las condiciones necesarias para el cultivo de las artes durante los primeros años de la época moderna, y en concreto de la literatura, fue sin duda, la extensión del dominio invasor turco, dado que el carácter represivo de sus gobernantes, unido a las continuas luchas y las pésimas condiciones de vida a las que se veía sometida la población cristiana, imposibilitaba el cultivo de la expresión artística. La literatura en la Grecia moderna encontró posibilidades de desarrollo y florecimiento en aquellas zonas no sometidas al dominio turco, o donde la presencia de este era menos severa, por lo que es fácil observar en la secuenciación diacrónica del teatro neohelénico cómo la datación cronológica se encuentra intrínsecamente relacionada con la ubicación geográfica.

El primer periodo del movimiento teatral de la Grecia moderna se sitúa en una de las islas antes mencionadas, concretamente en Creta, donde se experimenta un florecimiento generalizado de la actividad intelectual durante los siglos XVI y XVII. El teatro cretense recibirá las influencias del teatro occidental y, en concreto, del teatro procedente de Italia, dado que, además de la cercanía geográfica existente entre los dos pueblos y la continua emigración de cretenses a la península itálica, no hay que olvidar que la isla se encontraba bajo soberanía veneciana desde principios del siglo XIII y los intercambios culturales con la metrópoli serían, por consiguiente, de esperar.

Los fuertes lazos con la península itálica tienen como consecuencia primordial en esta época la introducción del humanismo y el renacimiento italianos en territorio de habla griega. De este modo los cretenses, herederos de una rica tradición artística e intelectual, asimilaron y dieron nueva forma a las influencias extranjeras, introduciendo en la tradición bizantina los préstamos culturales que llegaron del Renacimiento occidental.

La vida literaria, pues, organizada a semejanza de la italiana, precisaba de ciertas asociaciones denominadas *Academias*<sup>7</sup>, fundadas en los grandes centros urbanos de Creta, donde se respiraba un ambiente culto y refinado, aportando las condiciones necesarias para la creación y representación de obras teatrales, al gusto italiano. En este contexto comienza en lengua y territorios griegos la creación y representación dramáticas desde finales del s. XVI, si bien su desarrollo queda restringido sólo al marco insular cretense y a las regiones en contacto estrecho. Ciertamente, la apari-

---

<sup>7</sup> La *Accademia dei Vivi* fue fundada en Rétimno por Francesco Barotti el año 1561, la *Accademia degli Stravaganti* en Candía en torno a 1590, o tal vez mucho antes, como sostiene el estudioso M. Maylender, y la de los *Sterili* en Canea en 1632. Sobre el tema de las academias cretenses y las personas relacionadas con ellas resultan de sumo interés los artículos de N. M. Panayiotakis “Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα” y “Ο Francesco Barozzi και η Ακαδημία τών Vivi του Ρεθύμνου”, reeditados tras su muerte en el tomo recopilatorio *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Atenas, 1998, pp. 11-64 y 65-90 respectivamente.

ción de la *Ερωφίλη* de Yeoryios Jortatsis a inicios del siglo XVII<sup>8</sup>, tragedia con un lenguaje poético elaborado y de elevado nivel dramático superando con mucho al modelo original en que se inspiró, nos lleva a pensar en la existencia previa en la isla de alguna forma de organización teatral capaz de permitir a la población local familiarizarse con este arte y de elaborar, a su vez, creaciones de tal grado de madurez. No obstante, las informaciones que hasta el momento se han obtenido sobre los inicios de esta literatura dramática en Creta son ciertamente escasas, y en su mayor parte han sido extraídas de testimonios de la época ciertamente heterogéneos.

Lo que sí se puede afirmar es que en este estadio preliminar, las primeras creaciones dramáticas de época moderna escritas por griegos, dirigidas a los reducidos círculos nobiliarios, siguen claramente los usos y licencias itálicas y están compuestas, como es de suponer, en esta lengua extranjera. Así, la primera obra dramática escrita por un autor cretense de la que se tenga conocimiento<sup>9</sup> es la tragedia compuesta por Ioannis Kassimatis (ca. 1527-1571) de la cual, pese a no haberse salvado ningún ejemplar, se conserva el permiso de publicación, concedido por la censura veneciana en 1574, años después de su muerte<sup>10</sup>. Sin embargo, la primera edición conservada de un drama escrito por cretense es *Fedra* (1578) de Frankiskos Botsas<sup>11</sup>, escrita en italiano en 1575 y que tiene como base el conocido tema mitológico entre la mujer del rey Teseo y su hijo Hipólito, tragedia que se ubica dentro del drama clasicista del renacimiento italiano. Dentro de esta misma producción en italiano encontramos a su vez el drama pastoril intitulado *L' Amorsosa Fede* de Antonio Pandimo, escrito en 1619 y publicado un año después. La obra se desarrolla en el monte Ida, cuyos habitantes para la expiación de Poseidón deben hacer un sacrificio al Minotauro de Cnossós.

Lo cierto es que en la Creta del s. XVII se experimenta un intenso movimiento teatral del que actualmente podemos disfrutar una pequeña muestra, a juzgar por

<sup>8</sup> Cf. O. Omatos Sáenz, “*Ερωφίλη*, primera obra dramática del teatro neohelénico”, *Erytheia*, 10.1 (1989), pp. 113-131, y también A. Aguilera Vita, “Cuatro fragmentos de *Erofilii* (Notas de un texto cretense del siglo XVII)”, *Cervantes* 2-3 (1987-1988), pp. 168-185.

<sup>9</sup> La primera obra dramática de época moderna escrita por un griego es la comedia humanista *Νέαιρα* (1475) de Dimitrios Mosjos, representada en Mantua en la corte de Ludovico de Gonzaga y compuesta a imitación de la comedia antigua. Se edita muy posteriormente, en el siglo XIX, cf. Valsas, *Το Νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως τό 1900*, p. 57-78 y Puchner, *Theatrum Mundi... op. cit.*, p. 160.

<sup>10</sup> Cf. N.M. Panayiotakis, “Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο”, *Αριάδνη* 1 (1983), pp. 86-102, y ahora en el libro *Κρητικό θέατρο, op. cit.*, pp. 124-140.

<sup>11</sup> Cf. Puchner, *Μελετήματα θεάτρον. Το Κρητικό θέατρο*, Atenas, 1991, pp. 523-533, así como Y.Z. Soras, *Μία ιταλική τραγωδία κρητός συγγραφέως, ή Fedra του Francesco Bozza*, Atenas, 1972. El neohelenista italiano Cristiano Luciani ha editado la obra junto con una amplia e interesante introducción, *Francesco Bozza. Fedra*. A cura di Cristiano Luciani, Manziana (Roma), 1996, que cuenta a su vez, con un apéndice del profesor Soras en el que se analizan las variantes de este mito.

lo que en ese siglo se hubo de haber producido. Del variado corpus teatral cretense compuesto entre finales del siglo XVI y mediados del XVII, han llegado hasta nosotros ocho obras completas, todas ellas divididas en cinco actos, con prólogo y entremeses. Se conservan tres tragedias, tres comedias, un drama pastoril y un drama religioso<sup>12</sup>. La tragedia más conocida, publicada y representada es la *Ερωφίλη* de Yeoryios Jortatsis<sup>13</sup>, compuesta a finales del s. XVI y editada en Venecia el año 1637 por el chipriota Mateos Kigalás<sup>14</sup>. En relación con las obras italianas en las que se inspira, la *Orbecche* de G. Giraldi e *II Re Torrismondo* de Torcuato Tasso, las referencias mitológicas son escasas. El conocimiento mitológico e histórico que se puede observar ya en su “Dedicatoria”, obedece simplemente a las licencias literarias comunes a esa época, pues la aparición de personajes mitológicos persigue subrayar principalmente el clima de la tragedia más que querer refrendar un mundo mitológico-idololatra<sup>15</sup>. Lo mismo ocurre en el drama pastoril *Πανώρια*<sup>16</sup>, de este mismo autor que, claramente influenciado por la poesía pastoril renacentista, contiene elementos mitológicos aunque en menor medida que en las obras en las que se inspira, incluso que en las demás de este mismo género<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Un cuidado estudio sobre esta literatura cretense y sus obras encontramos en el monográfico de la revista *Πιο κοντά στην Ελλάδα/Más cerca de Grecia* 11 (1996).

<sup>13</sup> La traducción al español de algunos fragmentos del acto tercero se puede consultar en el señalado tomo de *Πιο κοντά στην Ελλάδα, op. cit.*, pp. 160-179.

<sup>14</sup> La segunda edición de la obra, realizada por Ambrosios Gradenigos en 1676, estaba mucho más cuidada y sirvió para las múltiples reediciones que se harían posteriormente: 1746, 1772, 1804, etc., *cf.* M.I. Manúsakas, *Κριτική βιβλιογραφία του Κρητικού θεάτρου*, Atenas, 1964<sup>2</sup> (ed. ampl.), p. 19 y ss. La más reciente es la edición elaborada por Alexiu y Aposkiti, *Ερωφίλη, τραγωδία του Γεωργίου Χορτάτση*. Επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου-Μάρθα Αποσκή τη, Atenas, 1996.

<sup>15</sup> Para un estudio específico en torno al conocimiento del teatro antiguo por parte de este dramaturgo cretense, es interesante A. Markomijelaki, “«*Λόγικα και Retorica και Umanità κατέχο...*»: Η αρχαιομάθεια του Κρητικού ποιητή του 16ου αιώνα Γεωργίου Χορτάτση”, *Κρητολογικά* 13 (1997), pp. 121-130.

<sup>16</sup> De esta obra escrita poco antes de 1600 se han encontrado tres manuscritos procedentes todos ellos del Heptaneso. En el último de ellos aparece el título, siendo hasta entonces conocida bajo la denominación convencional de *Γόπαρης* por ser el nombre del personaje principal.

<sup>17</sup> Sobre la problemática de la existencia de un original concreto en el que se inspirara Jortatsis y las diferentes teorías *vid.* A. Sajinis, *Γύρο στο κρητικό θέατρο*, Tesalónica, 1980, pp. 9-28. Imitara o no alguna obra en concreto está claro que sigue la moda de los idilios bucólicos iniciada en el teatro italiano con la *Aminta* (1573) de Torcuato Tasso y que alcanzó su mayor esplendor con el *Pastor Fido* de Giambattista Guarini, editada en 1590 y traducida a todas las lenguas europeas, apareciendo en griego bajo el título *Ο πιστικός βοσκός*. Una traducción de principios del s. XVII, realizada posiblemente por algún cretense residente en Venecia, vino a ser publicada muy tardíamente, ya en nuestra era, *cf.* P. Ioannu, *Ο Πιστικός Βοσκός*. Der Treue Schäfer. Der *Pastor Fido* des G.B. Guarini von einem Anonymus im 17 Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt, Berlín, 1962. Otras traducciones de este drama de Guarini son las realizadas por el heptanesiota Mijail Summakis (Venecia, 1658) y por Yeoryios Sutsos (Venecia,

Por su parte, la tragedia de Ioannis Andreas Troilo *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, una de las creaciones más tardías, y posiblemente la única que no llegó a representarse, cuenta con referencias mitológicas acordes con el uso de la época pero que, en su caso, aparecen con mayor asiduidad que en el resto de la producción cretense, incluso en mayor número que el que aparece en las obras en las que se inspiró, pues incluye datos míticos inexistentes en el original, por lo que se puede afirmar que el autor hace un uso consciente y creativo de estos rasgos de la Antigüedad, adecuándolo con éxito a la trama, ya que en este caso, a diferencia del prototipo donde sus protagonistas pertenecen a países nórdicos, la obra se desarrolla en Egipto, en un clima más cercano a la Antigüedad griega.

En cuanto a las comedias<sup>18</sup>, dado que el género en sí mismo no se presta tanto como la tragedia al uso de la mitología y, además, las acciones se desarrollan en un momento histórico que suele coincidir con el momento literario, es menos frecuente hallar elementos de la tradición clásica. Tal vez encontramos una excepción en el *Φορτουνάτος*. composición del poeta Marco Antonio Fóskolo datada en 1655, donde se insertan claras alusiones a la Antigüedad y a la mitología clásica, como se constata en la siguiente escena (Acto II, Iª escena, vv. 51-62), en la que Tsavarla introduce en sus versos nombres de héroes de la guerra troyana que dan pie a los juegos de palabras que utiliza Bernambutso con el fin de crear la incongruencia y la confusión que necesita la escena cómica.

#### ΤΖΑΒΑΡΛΑΣ

*Ανίσος, Μπερναμπούτσο μου, κι εκεί 'θελες προβάλει  
να με ζανοίγης πώς πηδώ σε μια μερά και εις άλλη,  
ώρες μαντρέτα να κολλώ, ροβέρσα και στοκάδες,  
και μπράντους τς ομορφύτερους οπού να μπόρειες να 'δες,  
να ξεχωρίζω κεφάλες, κορμιά να τεταρτιάζω  
πόδια και χέρια να πετώ, ήθελες πει πως μοιάζω  
'νους Έρκουλε, 'νους Έκτορα, γή και 'νους Αχιλλέα,  
'νους Ροντομόντε, 'νους Νεμπρώθ, γη 'νους Τρογιάνου Αινέα.*

#### ΜΠΙΕΡΝΑ ΜΠΟΥΤΣΟΣ

*Αληθινά πειν ήθελα πως μοιάζεις 'νους δαιμόνον,*

1804):E. Kriarás, “Η μετάφραση του *Pastor Fido* από τό Χακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη”, *Νέα Εστία* vol. 76, nº 899 (navidad 1964), pp. 273-297, donde se comparan fragmentos de estas tres traducciones.

<sup>18</sup> Pese a que debió de existir una gran producción de comedias, hasta la fecha sólo tres se nos han conservado, *vid.* A. Vincent, “Comedy”, en D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge, 1991, pp. 121 y ss., y también *Πιο κοντά...*, *op. cit.*, donde aparecen además algunos fragmentos traducidos, pp. 194-217.

‘νους Σατανά, ‘νους βούβαλου και ‘νους κακού σου χρόνου.  
 Ίντα ‘νιαι αυτά τα τσέρκουλα, λέχτορα και η τσιλέα,  
 τα ρόδομα απού λες και τρως, τα νεύρα και η τσινεα,<sup>19</sup>

En los entreactos de estas representaciones se escenificaban unas pequeñas piezas cuyo tema no solía tener relación con el de la obra principal, a las cuales se denominaba con el nombre italiano de *intermedio*<sup>20</sup>. Del repertorio cretense se conservan unas dos decenas de entremeses, de entre los cuales la mayoría toman su argumento de mitos:

- con temas entresacados principalmente de las historias de amor de la mitología: *Γλαύκος και Σίλα, Περσεύς και Ανδρομέδα, Μήδεια και Ιάσων, Πύραμος και θίσβη, Πολίταρχος και Νέρνα.*

- de la guerra de Troya:

*Το μύλο της έριδος, Η κρίση του Πάρη. Η αρπαγή της Ελένης, Η απόφαση του Πρίαμο, Δούρειος Ίππος, Η θυσία της Πολυξένης.*

- y también, de las cruzadas:

*Σωφρόνια και Ολίντος, Ο κήπος της Αρμίδας, Το ζύπνημα τον Ρινάλδου, Σολιμάνος και Γοφρέδος, Η κατάκτηση της Ιερουσαλήμ, Μορέσκα.*

No se conoce con exactitud su autoría ni siquiera a qué obra o representación acompañaban, puesto que el orden y agrupación, ciertamente aleatorios, con los que han llegado hasta nosotros en manuscritos y ediciones, hace sospechar que sea resultado de posteriores copias de manuscritos o incluso del gusto del propio copista. Se caracterizan por contar con un argumento breve, la presencia de escenas bélicas y bailes guerreros (“*moresca*<sup>21</sup>”), música y canto, así como por su gran espectacularidad y elaborada escenografía, todo lo cual contribuye a su funcionalidad escénica, pues no hemos de olvidar que estas obritas debían captar el interés del público y distendirlo de la tensión de la obra representada. Y todo ello en un intervalo breve de tiempo escénico, como hemos referido, por lo que no es de extrañar que el dramaturgo, para estas creaciones, donde podía improvisar más adaptando el tema y uso de la lengua, siga en su mayoría los contenidos temáticos de la tradición

<sup>19</sup> E. Jasapi Jristodoulou, *Η Ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, University Studio Press, Tesalónica, 2002, t I, p. 208, quien sigue la edición crítica de A. Vincent, *Φορτουνάτος*, Creta, 1980, p. 160.

<sup>20</sup> Cf. A. Solomos, *Τό Κρητικό Θέατρο. Από τή φιλολογία στή σκηνή*, Atenas, 1973, pp. 147-182, R. Bancroft-Marcus, “Interludes”, D. Holton (ed.), *Literatura and society... op. cit.*, pp 159-178 y los estudios de W. Puchner que aparecen en su libro *Μελετήματα θεάτρου... op. cit.* y en *Κείμενα και αντί κείμενα. Δέκα Θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas, 1997, pp. 231-250.

<sup>21</sup> Acerca del origen de estos bailes nos cuenta A. Solomos, *op. cit.*, p. 147, que ya desde la Edad Media en Italia solían representarse entre los actos de las obras “luchas entre soldados cristianos” y “bailes de negros, hombres salvajes y locos...”, a los cuales se les denominó *morescas* dado su origen mauritano.

clásica greco-romana o medieval por ser más ampliamente conocidos del público.

La herencia de este primer teatro en lengua griega vernácula, el primer teatro neohelénico, nacido en territorio cretense durante el siglo XVII se mantendrá a lo largo de todo el siglo XVIII tanto en el teatro religioso del Egeo y las Cícladas como en el heptanesiota.

En el Egeo la vida cultural estaba representada por colegios y centros de estudios que habían fundado las compañías religiosas, hecho de suma importancia si tenemos en cuenta que en el siglo XVII la organización educativa en el territorio heleno era poco menos que inexistente<sup>22</sup>. Los colegios jesuítas, extendidos desde el s. XVI por Europa central y del sur, se instalaron en las islas del Egeo, en Esmirna y Constantinopla, a principios del XVII: en Naxos (1627), Paros (1641), Santorini y Tinos (1642). En Quíos, isla que durante el dominio turco se conformó en uno de los centros griegos orientales más importantes en cuanto a foco de educación y cultura, debido fundamentalmente a que desde mediados del s. XVI empezó a tener en sus manos gran parte del comercio oriental, se instalaron en 1592 los jesuítas pertenecientes a la misión italiana de Sicilia, adoptando a partir de entonces un nuevo rumbo la educación en la zona. En el resto de las islas se instalaron principalmente los jesuítas de la misión francesa<sup>23</sup>. En el programa escolar impartido por estos monjes las representaciones teatrales componían una asignatura más dentro del programa de clases de retórica. Este teatro, que aparece en el territorio de habla griega gracias a la actividad pedagógica de las compañías religiosas<sup>24</sup>, percibe la influencia de la dramaturgia cretense y del teatro religioso occidental fruto del teatro barroco. Hasta el momento se tiene conocimiento de diez obras teatrales de estas características, ocho de ellas completas, en la zona del mar Egeo, concretamente

<sup>22</sup> Vid. M. K. Pavanikas, *Σχεδιάσμα περί τής έν τώ Έλληνικό εθνει καταστάσεως των γραμμά των από άλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως (1453 μ.Χ.) μέχρι των άρχων της Ενεστώσης (ΙΘ΄) έκατονταετηρίδος*, Constantinopla, 1867, y de T. Evanguelidis, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας ΙΙ: Έλληνικά σχολεία από της άλώσεως μέχρι Καποδιστρίου*, Atenas, 1936.

<sup>23</sup> Vid. M. N. Russos-Milidonis, *Ιησουίτης στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*, Atenas, 1991 así como, *Έλληνες Ιησουίτες (1560-1773)*, Atenas, 1993. La propaganda católica en las islas del Egeo no se encontraba sólo en manos de la orden de los jesuítas; junto con ellos también estaban presentes las órdenes de los franciscanos y de los capuchinos. Consultar al respecto A. Vakalópulos, *Ιστορία τού Νέου Έλληνισμού*, t. IV, Tesalónica, 1973, pp. 112-157, y más recientemente el estudio de Russos-Milidonis, *Φραγκισκανοί-Καπουκίνοι. 400 Χρόνια Προσφορά στους Έλληνες 1585-1995*, Atenas, 1996.

<sup>24</sup> La Iglesia ortodoxa griega, con el objeto de frenar la propaganda católica, se sirvió de la misma estrategia cultural inculcando en clérigos y maestros ortodoxos la composición de obras dramáticas de índole religioso similares a las de los jesuítas, dato de sumo interés si se tiene en cuenta que es la primera vez que la Iglesia ortodoxa y el cristianismo oriental, desde sus inicios en la época bizantina, abandonarán su hostil posicionamiento ante la práctica teatral.

en las Cícladas y en la isla de Quiós<sup>25</sup>. El objetivo primordial de estas actividades teatrales radicaba en el proselitismo y naturalmente los temas eran principalmente religiosos, sacados de las Sagradas Escrituras, Apócrifos, vidas de santos, etc. Pero en lo que se refiere a nuestro tema, caben destacar las tres obras del quiota Mijail Vestarjis<sup>26</sup>, pues pese a que versan sobre la Presentación de la Virgen, la Pasión de Cristo y las torturas de los Macabeos respectivamente<sup>27</sup>, existen referencias mitológicas, en especial en esta última, además de encontramos con nombres de escritores de la Antigüedad como Platón, Hipócrates, etc. Es más, en el prólogo de su segunda obra que desgraciadamente no se conserva entero, encontramos el primer verso de la *Iliada* y de la *Odisea*, todo lo cual resulta de sumo interés, dado que el ambiente cristiano no era el idóneo para plasmar estos temas<sup>28</sup>.

En el Heptaneso existía una tradición teatral que se remontaba hasta el siglo XVI. Las primeras representaciones teatrales con tema mitológico tienen lugar en Corfú y en Zante. En aquella, una representación alegórica al estilo de las italianas de la época, una especie de pantomima con personajes mitológicos y alegóricos: Atenea, Justicia, Paz, Ares, Amaltea. En Zante, según las informaciones de De Viasis<sup>29</sup>, se representó *Los Persas* de Esquilo en italiano el año 1571, para celebrar el importante acontecimiento de la Batalla de Lepanto.

Ya iniciado el siglo XVIII nos encontramos con dos obras inspiradas, según Kriarás<sup>30</sup>, en las homónimas tragedias del italiano Lodovico Dolce. Se trata de *Ιφιγένεια* (1720) y *Θυέστης* (1721), del escritor de Cefalonia Petros Katsaitis<sup>31</sup>. En estas dos

<sup>25</sup> Cf. W. Puchner, “Τό Ίησουϊτικό θέατρο στό Αίγαιο του 17ου αιώνα” capítulo del tomo Έλληνική θεατρολογία... *op. cit.*, pp. 299-327. También del mismo autor, el capítulo “Θρησκευτικό θέατρο από Αίγαιο τού 17ου καί 18ου αιώνα μια αναπλήρωση”, en su libro *Τό θέατρο στην Έλλάδα...* *op. cit.*, pp. 145-168, así como “Το ελληνικό θρησκευτικό θέατρο του Αιγαίου πελάγους”, en AA. VV., *Νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ος αι.)*, Atenas, 1997, pp. 21-36.

<sup>26</sup> Los datos que se han podido recabar sobre este autor se encuentran en Papadóπουλος-Puchner, “Νέα στοιχεία για το Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη († 1662)”, *Παράβασις* 3 (2000), pp. 63-122, y en forma más sucinta en el capítulo tres del libro de W. Puchner, *Theatrum Mundi...* *op. cit.*, pp. 41-75.

<sup>27</sup> Recientemente se ha publicado una nueva edición crítica de estas obras, M. I. Manúsakas-W. Puchner, *Άνέκδοτα στιχομυθήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄ αιώνα. Έργα τών ορθόδοξών Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά*, Atenas, 2000, pp. 87-135.

<sup>28</sup> Vid W. Puchner, “Ο Όμηρος στην χιώτικη θρησκευτική δραματουργία του 17ου αιώνα”, en *Ανιγνέοντας...* *op. cit.*, pp. 241-247.

<sup>29</sup> Datos que este estudioso encontró en los ya perdidos archivos de Zante y recoge en un artículo publicado en la revista *Όλύμπια* 10 (13-1-1896), pp. 76-77.

<sup>30</sup> E. Kriarás, “Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη”, *Νέα Εστία* 69 (1961), pp. 169-171.

<sup>31</sup> Cf. la edición crítica de E. Kriarás, *Κατσαίτης: Ιφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμός Πελοποννήσου Κρητική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάρια*, Atenas, 1950. Sobre el autor y su obra *vid.* Sp. Evan-

tragedias se pueden observar ya algunas diferencias tanto en el estilo como en la ideología, remitiéndolas, sin duda, al teatro de las islas jónicas del siglo XVIII, pues si bien presentan influencias de diferentes estéticas teatrales<sup>32</sup> (ya sean *Commedia dell'arte* y posiblemente del teatro popular de las islas, las “homilías”) se ofrecen ya en una fase de independencia que les otorga entidad propia. En ellas no aparecen ni coros ni intermedios. Existe cierta crítica social y una visión ético-didáctica, además de un intenso sentido religioso, sobre todo, en las escenas de los sacrificios. Muy interesante, por otro lado, resultan la conciencia nacional y el patriotismo que se respiran en la obra *Ιφιγένεια*, donde las causas del sacrificio obedecen a razones político-patrióticas, mientras que en *Θυέστης* se aproxima más al tipo de héroe-mártir propio del teatro religioso del s. XVII. Se puede observar ya cómo el empleo de la mitología empieza a adoptar un carácter más personal, el simbolismo del motivo mítico se desarrolla y experimenta cambios adecuándose a los esquemas ideológicos del momento y de las particularidades de la literatura local. Asimismo, su acercamiento al género trágico es mucho más libre, pues, a pesar de que ambas piezas fueran tragedias, sorprende el desenlace feliz de la obra *Ιφιγένεια*<sup>33</sup> así como el cambio del tono grave del género por un tono popular y casi cotidiano que se produce en algunos pasajes, pudiéndose caracterizar como verdaderas escenas cómicas.

Se ha de resaltar el hecho de que Katsaítis no mencione siquiera a Eurípides, lo cual hace pensar que no debía conocer la historia mítica de Ifigenia de primera mano, conclusión que se desprende no sólo por las formas que da a los nombres propios, sin duda influenciadas por el original del que se inspira, sino más bien a juzgar por las declaraciones del poeta al final de su obra, pues en los cuatro primeros versos de la nota a los lectores expone que “*todos cuantos habéis leído la Iliada de Homero habéis oído sobre la lucha que tuvo lugar en Troya y conocéis bien toda esta historia de Ifigenia que he hecho tragedia*”<sup>34</sup>. Lo que a su vez, nos hace suponer que tampoco debió haber leído el poema homérico o, en todo caso, no lo tenía ante él cuando componía su drama, pues, como es sabido, en los versos de Homero no encontramos referencia alguna a dicho personaje (aparece la deno-

---

guelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Atenas, 1970, pp. 50-95 y la introducción de Πέτρος Κατσαίτης. *Ιφιγένεια [έν Ληξουρίω]*, Atenas, 1995, pp. 9\*-47\*.

<sup>32</sup> Vid. W. Puchner, “Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο” en *Μελετήματα θεάτρου ... op. cit.*, pp. 261-324. Sobre esta dramatización del mito de Ifigenia también Susana Lugo, “*Ifigenia en Aulide*: una versión española y una griega en los albores del s. XVIII”, *Fortunatae* 13 (2003).

<sup>33</sup> Katsaítis, desvinculándose del original italiano, innova totalmente al final haciendo casar a Ifigenia con Aquiles y añadiendo asimismo tres actos cómicos en los que se desarrollan los preparativos de la boda; de los 1110 versos que conforman el quinto y último acto, 726 pertenecen a estas escenas burlescas.

<sup>34</sup> Cf. E. Kriarás, *Κατσαίτης: Ιφιγοσσα.... op. cit.*, vv. 1-7, 147 v, p. 117.

minación de “Ifianasa”, *cf. Iliada*, IX, 145) ya que su leyenda se desarrolla sólo con las epopeyas cíclicas y principalmente con los trágicos.

Como hemos podido constatar con lo hasta ahora expuesto, el teatro neohelénico tendría sus orígenes, pues, en el teatro europeo, en el teatro que surge en Occidente tras la emancipación del drama litúrgico de la iglesia medieval, el cual fue evolucionando hasta conformarse en teatro vernáculo de cada nación. Y al igual que el teatro europeo, el teatro griego moderno tan sólo sería producto del teatro griego antiguo en la medida en que la técnica dramática europea ancla sus raíces en dicha Antigüedad<sup>35</sup>, pues si bien no se puede negar que en las primeras obras teatrales de la Grecia moderna nos encontramos a menudo con elementos y referentes de la Grecia clásica, se aprecia, no obstante, un enfoque humanístico que muestra su dependencia de los movimientos culturales occidentales.<sup>36</sup> De ahí que el uso de esta mitología e historia antiguas en estas piezas dramáticas sea meramente convencional, una licencia literaria más dada a las influencias de las obras y las corrientes estéticas que las inspiran. No obstante, para estos poetas supone un gran desafío aunar los prestigiosos modelos tenidos por “universales” con sus propias convicciones artísticas, pues más que elaborar meras imitaciones de estos argumentos y motivos de probado éxito, se afanan por adaptarlos mediante una reforma creativa para adecuarlos a las características de sus propias sociedades y público.

El radio de acción de esta dramaturgia cretense, sin embargo, no llegaría a alcanzar al teatro surgido a principios del siglo XIX<sup>37</sup>, el cual no estaba realmente preparado para recibir la tradición neoclasicista de la dramaturgia renacentista y barroca, tanto por la extrañeza del uso regional del dialecto vernáculo en los círculos intelectuales fanariotas como por la actitud ético-patriótica y nacionalista de este teatro de los albores del s. XIX, el cual, considerando establecer un marco de unión con la tradición dramática griega, dirigirá su atención hacia la tragedia

<sup>35</sup> *Vid.* Adrados, “Del teatro greco-latino al medieval y moderno”, *Atlántida*, vol. II, 8 (oct-dic. 1991), pp. 416-420, ahora también en su libro, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999, pp. 253-263.

<sup>36</sup> *Cf.* St. Alexíu, “Η κρητική λογοτεχνία και ή αρχαιότητα” en su libro *Η κρητική λογοτεχνία και ή εποχή τής. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Atenas, 1985, pp. 32-41.

<sup>37</sup> Ciertamente, la dramaturgia griega anterior, y en especial la cretense, que tanta influencia habría de ejercer en el teatro de los siglos venideros, algo que se atestigua en la multitud de expresiones literarias y populares, no parece gozar de aceptación entre los círculos eruditos de esta época. Resulta difícil afirmar que les fuera del todo desconocida, ya que, bien es sabido que los manuscritos de estas obras circularon ampliamente, pero sobre todo resulta difícil creerlo si tenemos en cuenta las múltiples reediciones que algunas de estas obras tuvieron en esos años, ej. *Ερωφίλη* (1746, 1772, 1804, 1820), *Η θυσία του Αβραάμ* cuya edición de 1713 se reimprimió en numerosas ocasiones, y en concreto en estos años que nos ocupan en 1791, 1796, 1798, 1809, 1812, 1817, etc., *cf. Ladoyiannis, Αρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Atenas, 1996<sup>2</sup>.

griega antigua, de la mano asimismo de los clásicos europeos franceses e italianos.

En esta época se experimenta entre los griegos un incremento de las ideas del nacionalismo decimonónico primordialmente entre la intelectualidad expatriada.<sup>38</sup> Este sentimiento de renaciente helenismo, hizo tomar conciencia a los griegos de su herencia histórica, alentando una obsesión por el pasado que, al igual que en el resto de Europa, tomará forma igualmente en las manifestaciones artísticas y literarias de la época. Pero, si bien el helenismo siempre mantuvo sus lazos con la Antigüedad, en este resurgir del interés por la antigüedad griega es fácil observar un nuevo planteamiento basado en los principios de la Ilustración, a saber, la divulgación de la enseñanza, la consolidación de la conciencia nacional, la promoción de las lenguas, en especial de las lenguas nacionales o la tolerancia religiosa, entre otros, y claro ejemplo de ello tenemos en la producción de Koráis.<sup>39</sup>

En estos años anteriores a la Revolución la vuelta a la Antigüedad, impulsada por las ideas de la Ilustración francesa, será patente dentro del pensamiento griego de la época y sus manifestaciones. En el teatro en concreto, se comienza con la traducción de obras europeas<sup>40</sup>, en las que se busca reflejar principalmente las necesidades ideológicas y políticas que conlleva el despertar nacionalista. Un teatro dirigido en un principio a la lectura donde destacan las tragedias de tema clásico y acciones heroicas de Metastasio: *Aquiles en Sciro*, *Temístocles*, *Demofonte*, que posteriormente serán representadas por los actores griegos de las Hegemonías danubianas. Porque se ha de referir, que el movimiento teatral griego de principios del XIX se ubica principalmente en la diáspora, en Iasi, Bucarest, Odessa, ciudades donde la surgente sociedad urbana griega creó las condiciones necesarias para la creación original y representaciones de teatro en lengua griega moderna. Y es así que a inicios del s. XIX se experimenta un gran cambio en el haber teatral heleno pues este género, importado de Occidente durante el s. XVIII, tal como hemos mencionado, era en un principio, un género literario destinado a la lectura

<sup>38</sup> Nos referimos a los grandes centros comerciales y zonas no ocupadas por los turcos, esto es, las islas jónicas, Odessa, Viena o Trieste y, en especial, los principados danubianos de Moldavia y Valaquia, en donde la Sublime Puerta mantendrá como gobernadores a cristianos fanariotas, los cuales obtuvieron importantes cargos en la administración otomana y crearon las bases de una nueva conciencia política y educativa, sobre el tema *vid.* AA.VV., *Syniposium. L'Époque Phanariote (21-25 octobre 1970)*, Tesalónica, 1974, además la introducción de A. Frantsí, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούση*, Atenas, 1993 y D.Y. Apostolóropulos, "Ο ρόλος των Φαναριωτών στη δημιουργία του έθνους των Ελλήνων", *Το Βήμα* 12885 (25-3-2000), en el suplemento dominical *Νέες Εποχές*, artículo en versión electrónica en <http://tovima.dolnet.gr>.

<sup>39</sup> *Cf.* Isabel García Gálvez, "Los clásicos griegos en la *Biblioteca Helénica* de Adamandios Koráis (1748-1833)", *Fortunatae* 13, (2003).

<sup>40</sup> *Vid.* D. Spazis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, Tesalónica, 1986, pp. 16-23.

constituido en su mayoría por traducciones y elaboraciones de obras extranjeras, el cual necesitó un periodo de madurez de casi cincuenta años para llegar a disfrutar de obras originales y de representaciones teatrales públicas en lengua hablada.

En las primeras décadas del XIX se traducen aquellas obras que conllevan un clima revolucionario y en las que la historia y la mitología antiguas se convierten en mensaje, principalmente aquellas que tienen carácter antitiránico: Voltaire con su *Merope* y *Brutos*, o el *Orestes* y el *Filippo* de Alfieri. Tema asimismo recurrente en la mayoría de las creaciones griegas originales de estos años previos al Levantamiento, como se observa incluso en sus títulos: *Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις*, drama en prosa del que aún se desconoce el autor y que fue editado en 1816 en Viena, ciudad en la que años más tarde se publicó también el *Τιμολέων* (1818) del escritor Ioannis Sambelios. En este mismo año de 1818 se representa en Odessa *Ο θάνατος τον Δημοσθένους* de N. Píkkolos<sup>41</sup>, que no llegó a editarse, pero sí lo hizo su traducción al inglés. Y para terminar con el repertorio original inspirado en la historia antigua referir el drama de Y. Lassanis<sup>42</sup> *Αρμόδιος και Αριστογείτων* (1819) cuyo tema es el tiranicidio.<sup>43</sup>

Como hemos referido, en estos momentos del despertar de la conciencia nacional y del incipiente movimiento revolucionario, el pasado histórico y legendario de la Antigüedad helena se conforma en ideal a imitar, con el objeto de recrear una nueva realidad actual, de ahí que los dramaturgos neohelénicos elijan a su vez dramatizar mitos de la Grecia antigua y del pasado mitológico.

Cabe destacar que muchos de estos escritores no se inspiran en obras europeas sino que los mitos que teatralizan provienen principalmente de su formación clásica. Este es el caso de la obra de Atanasios Jristópulos, escrita en la corte de Murusis el año 1805 bajo el título *Δράμα Ηρωικόν*, en la que se representa el mito de Aquiles, en concreto los cantos iliádicos que se refieren a su ira y la consecuente muerte de Patroclo, lo cual está en consonancia, sin duda, con la intención del autor de traducir al demótico a Homero<sup>44</sup>, ya que lo más usual era dramatizar algún

<sup>41</sup> Píkkolos hace también una recreación del *Filoctetes* de Sófocles, la primera adaptación de una tragedia antigua al griego moderno, la cual es muestra de las influencias que los movimientos europeos traen a la realidad griega pues el autor, haciéndose eco de las prácticas del género occidental, no duda en escribir su obra en prosa, en suprimir los coros y asimismo utilizar una estructura tripartita, *ibidem*, pp. 145-198.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 44-46 y W. Puchner, Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου? en *Ο μίτος...*, *op. cit.*, pp. 220-289.

<sup>43</sup> Vid. S.I. Siaflekis, “Οψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα” en *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Atenas, 1988, pp. 100-124.

<sup>44</sup> Esta es la primera obra del teatro neogriego que llega a la forma impresa. La edición más reciente de su obra, que consta de una amplia introducción y bibliografía actualizada en Y. Andriomenos, *Αθανασίου Χριστοπούλου, Ποιήματα*, Atenas, 2001.

episodio relacionado con los personajes míticos de la obra y no la epopeya en sí. Otros ejemplos similares, tanto por el argumento como por la función ético-didáctica que pretenden sus versos, los encontramos, asimismo, en las adaptaciones teatrales de Arguirios Karavas, *Ο Θάνατος του Έκτορος* (1833), que en una posterior edición aparece bajo el título *Η εκδίκησις του Αχιλλέως (1857)*<sup>45</sup> y, ya muy tardíamente, la intitulada *Η μήνις του Αχιλλέως (1871)*<sup>46</sup> de D.E. Livanos.

Es de destacar que el tema de Aquiles y su ira contra Agamenón ha encontrado pocos seguidores a lo largo de la tradición literaria<sup>47</sup>, pues, si bien es cierto que el motivo de la muerte prematura del héroe ha sido recogido en casi todas las adaptaciones, no obstante, en la mayoría de las elaboraciones modernas del tema de Aquiles muy pocas veces se presenta como el protagonista de obras literarias en las que aparezca como prototipo de guerrero apasionado, sino que se muestra principalmente como amante, desarrollándose los temas de su estancia en Esciros y su matrimonio con Deidamía<sup>48</sup>, el episodio con la amazona Penthesilea y asimismo su amor a Polixena, que, si bien no revertía gran importancia dentro del ciclo épico, no obstante ha sido de los que más frecuentemente se ha elaborado.

Algunos años después, otro escritor del círculo fanariota, Iákovos Ritsos Nerulós, escribe sus tragedias *Ασπασία* (1813), en la que el autor recrea la Atenas de Pericles, época crucial para el helenismo, y *Πολιζένη* (1814), cuyo argumento desarrolla los amores entre Aquiles y la hija de Príamo, mito que no aparece en la epopeya homérica sino que se relaciona con la posterior tradición legendaria del héroe, ampliamente conocida entre los círculos fanariotas pero asimismo entre los eruditos europeos.

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

<sup>45</sup> Vid. Susana Lugo, “Αργύριος Καράβας: ένας άγνωστος δραματουργός του περασμένου αιώνα στη Χίος, en AA.VV., *Το Αιγαίο στο θέατρο. Μορφές-Ιδέες-Εποχές*, Atenas, 2001, pp. 61-79.

<sup>46</sup> Y. Ladoyianni, *Αρχές του Νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Atenas, 1996<sup>2</sup>, n° 319.

<sup>47</sup> De los dramas griegos y romanos no se conserva nada. En la perdida *Psicostasia* de Esquilo parece ser que se recogía la lucha con Memnón. Ovidio narró en sus *Metamorfosis*, lib. XII, la batalla y la muerte ante Troya. En cuanto a la literatura contemporánea contamos con el drama de Poinset de Sivry, *Briséis ou la colóre d’Achille* (1763) y muy posteriormente el escrito por W. Schmidtbonn bajo el título *Der Zorn des Achilles* (1909).

<sup>48</sup> Desde la época del Barroco la popularidad del Aquiles en Esciro en el arte se corresponde con la frecuencia de este tema en el teatro, que se prestaba tanto a la comedia como a la seriedad del drama, no sin olvidar las innumerables piezas que la historia de la ópera cuenta en su hablar. Gran éxito alcanzó en estos años que nos ocupan la versión de Metastasio, *Aquille in Sciro*.

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

La geografía de la nación griega se va transformando y ampliando a lo largo del s. XIX, acompañada, asimismo, de su reestructuración interna. La sociedad griega comienza a emigrar del campo a la ciudad, se va transformando en una sociedad urbana, donde hará su aparición la clase burguesa. Un claro ejemplo de este suceso lo tenemos en Atenas, que tras la fundación del nuevo Estado pasará a ser el centro político, comercial, administrativo y de consumo del país. En ella, a partir de 1836, se harán los primeros intentos por introducir el espectáculo teatral y así, durante los meses de verano, se dan representaciones semanales con un repertorio similar al que encontramos en los preliminares de la Revolución en las escenas de la diáspora, es decir, obras de dramaturgos europeos como Metastasio, Alfieri, Voltaire, así como las creaciones originales de autores griegos de ese siglo: Jristópulos, Píkkolos, Lassanis, entre otros. Entre las nuevas obras originales representadas se encuentran las tragedias de Sambelios y el *Οδοιπóρος*<sup>49</sup> de Panayiotis Sutsos, drama de gran influencia romántica y clara muestra de las creaciones de la Escuela Ateniense. Hay que mencionar como dato relevante que en la escena ateniense de entonces se representó la primera pieza cómica del teatro neohelénico del s. XIX, la comedia *Λεπρέντης* de M. Jurmuisis<sup>50</sup>. Sin embargo, pese a esta intensa actividad teatral, tras dos años, Atenas sucumbirá a un periodo de marasmo en el que la sociedad cortesana se deleitará principalmente con representaciones operísticas.

Así pues, refiriéndonos concretamente a las circunstancias que rodean en esta época el desarrollo de la escena, observamos que nos encontramos ante un periodo cuyas características distintivas son bastante uniformes en cuanto al punto de vista ideológico, temático y estilístico, en donde ni la epopeya de 1821 ni la fundación del nuevo Estado supusieron un corte decisivo en su desarrollo, ni un cambio importante en las preferencias de la actividad teatral. Efectivamente, ni los conceptos estéticos y técnicos

<sup>49</sup> Esta obra se publicaría en Nauplion el año 1831, conociendo múltiples ediciones a lo largo del s. XIX, cf. Y. Ladoyianni, *Αρχές...* op. cit., p. 83-84. Pese a ser muy leída, no contó de gran aceptación en la escena, como si ocurrió con otras creaciones suyas, entre ellas el drama religioso *Ο Μεσίας* (1839). Otra de sus obras, *Ο Αγνώστος*, se representó en 1848, más cercana sin duda, al tipo de obra romántica del *Οδοιπóρος*.

<sup>50</sup> Entre los principales representantes de la sátira política y costumbrista en los comienzos del género se encuentra el constantinopolitano M. Jurmuisis, cuyas primeras comedias ciertamente de escasa teatralidad, se editaron por entonces en Atenas: *Λεπρέντης* (1835), *Τυχοδιώκτης* (1835), *Υπάλληλος* (1836). Vid. T. Lignadis, *Χουρμούζης. Ιστορία-Θέατρο*, Atenas, 1986; D. Spazis, "Μ. Χουρμούζης" en el tomo AA.VV., *Σάτιρα και πολιτική...* op. cit., pp. 71-97 y también M. Papaioannu, *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801-182)*, Atenas, 1991.

cambiaron de golpe ni tampoco los gustos del público, que casi invariables, siguieron influyendo e inspirando a los dramaturgos de las décadas posteriores al Levantamiento.

Podemos constatar que las obras que se traducen siguen perteneciendo principalmente a la dramaturgia francesa e italiana. Se insiste en los mismos temas heroicos y patrióticos, que, por supuesto, remiten a la Antigüedad, al igual que a la Edad Media y la época de dominación otomana, pues lo que se persigue es presentar a los espectadores el glorioso pasado e infundirles sentimientos de confraternidad, de entusiasmo nacionalista.

Ahora bien, en cuanto a la producción dramática original tras las guerras de independencia, se puede observar que muchas de estas obras plasman el nuevo material gestado en la Revolución, aunque en el fondo obedezcan a valores ideológicos comunes a los anteriormente expuestos. Por ello los héroes que ahora aparecen en las obras serán los mismos héroes del Levantamiento, los personajes se identificarán con los hombres y las hazañas del momento, dado que los escritores sienten el deber de “dramatizar” los célebres acontecimientos de la Lucha como, a su vez, ya habían hecho los autores antiguos.

Claro ejemplo encontramos sin duda en Ioannis Sambelios quien, después de sus primeras obras escritas antes de la Revolución, *Τιμολέων*, y *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, pasará a escribir un gran número de tragedias históricas que tendrán como protagonistas a los héroes del momento: *Ρήγαςο Θεσσαλός*, *Μάρκος Βόσσαρις*, *Ιωάννης Καποδίστριας*, *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, *Αθανάσιος Διάκος*, *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος*, *Οδυσσεύς Ανδρούσσος*. Su obra es representativa del cambio experimentado a medida que avanza el siglo, en el que ya se tiende a una “tragedia nacional”, pues, si bien el teatro prerrevolucionario se identifica con la búsqueda de esa identidad nacional y su despertar ideológico con el fin de preparar intelectual y sentimentalmente el momento de la liberación, ahora que ya la liberación de Grecia es una realidad, ahora que ya existe una Nación, se tiende a consolidar la escena en el nuevo Estado y a proceder a la necesaria identificación ideológica con el cultivo de la “mitología” nacional, buscando asimismo una nueva forma de expresión, la cual viene dada por la mezcla de elementos neoclásicos y románticos, un cambio estético del que llegará a ser deudor Sambelios, quien irá alejándose paulatinamente de las normas del clasicismo por la influencia que en él ejerce el Romanticismo.<sup>51</sup>

Si bien en un principio imperan los dramas historico-patrióticos y las tragedias neoclásicas, no es menos cierto que a medida que avanza el siglo XIX la comedia

<sup>51</sup> Vid. A. Tambaki, “Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιο” en *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.) Μία συγκριτική προσέγγιση*, Atenas, 1993, pp. 91-107.

adquiere relevancia. Ya a partir de la época de la regencia de Otón, el género experimentará un florecimiento considerable, aumentando el número de comediógrafos que expresarán las necesidades sociales e ideológicas de la época, realizando una caricatura grotesca de la vida pública y privada del momento, contribuyendo de este modo a la función política e ideológica del teatro.

Pero este teatro, como hemos visto, deja ya de inspirarse principalmente en los motivos de la Antigüedad y se empezará a dar cabida a géneros tan de actualidad como la comedia y la sátira, pues la realidad de la Nación griega es un hecho, y sus problemas ahora diferentes. Esto es, si bien la revitalización del género dramático en la Grecia del s. XIX se debe en gran medida a la influencia que el teatro europeo ejerce en el círculo de eruditos griegos, no hemos de olvidar que será también en este momento cuando empiece a desarrollarse entre la helenidad su conciencia histórica, y, si para los demás pueblos europeos de la Ilustración y el naciente Romanticismo, la idea de Nación se fundamenta en la diferencia entre “nosotros y los otros”, para los griegos, cuya idea de Nación se desarrolla dentro del marco de la Ilustración griega, la base principal estriba en la relación entre “nosotros y los antiguos”.<sup>52</sup> Y a esto apelan los griegos del XIX en el momento en que Grecia debía definirse como Nación bajo las premisas impuestas por Occidente, aunque aún inmersa en su estructura oriental, ya que ante el contacto con las diferentes culturas de una Europa donde las conciencias nacionales estaban prácticamente delimitadas, se hacía inminente hacer valer la propia identidad, y en consecuencia, la tradición nacional.

---

<sup>52</sup> Cf. A. Kiriakidou-Néstoros, “Ενας ρομαντικός διαφωτισμός”, *Αρδήν* 27 (sept.-oct. 2000), versión electrónica del artículo en [www.ardin.gr/html-txt/kiriakidou.htm](http://www.ardin.gr/html-txt/kiriakidou.htm)