

EL CANTAR DE MIO CID Y EL *DIYENÍS AKRITAS* (MANUSCRITO DE EL ESCORIAL). UN ESTUDIO COMPARATIVO DESDE EL LEGADO CLÁSICO

Marina Díaz Bourgeal
Francisco López-Santos Kornberger

Resumen: El *Cantar de Mio Cid* y el *Diyenís Akritas* son dos ejemplos de poesía épica medieval prestigiosos, respectivamente, en el mundo hispanoparlante y en el grecoparlante. No solo ambas tradiciones han sido objeto de estudios comparativos por sus numerosos paralelismos, sino que ambos han sido estudiados de forma parecida, surgiendo de su lectura crítica debates similares. Nuestro interés aquí será el de ofrecer un nuevo punto de vista en su comparación: el de la presencia del legado clásico en los dos poemas a través de una nueva lectura de las fuentes y del estudio de algunos de los mayores debates que se han producido en el estudio de estas obras. Confiamos en que esta nueva perspectiva aporte nuevas herramientas para la concreción de la problemática de ambas fuentes, así como de los límites y posibilidades de una comparación entre ellas.

Palabras clave: Mio Cid, Akritas, Épica, Legado clásico, Bizancio, Castilla, Edad Media.

THE POEM OF *MIO CID* AND THE *DIYENÍS AKRITES* (EL ESCORIAL MANUSCRIPT). A COMPARATIVE STUDY FROM THE PERSPECTIVE OF CLASSIC LEGACY

Abstract: The Poem of Mio Cid and the Diyenes Akrites are two examples of medieval epic poetry. They have been prestigious, respectively, in the Hispanic and in the Greek communities. Not only both traditions have been compared due to their numerous parallelisms, but academic debates about each of the poems have become similar as well. This work attempts to offer a new point of view in their comparison: that of the presence of Classic legacy in the two poems. It will include a new reading of the sources and the development of study on the major discursions which arose concerning their study among scholars. Through this study, we expect to bring new tools for the study of both texts, as well as to study the limits and possibilities of their comparison.

Key words: Mio Cid, Akritas, Epic, Classic legacy, Byzantium, Castile, Middle Ages.

Entregado: 14/12/2015. Aceptación definitiva: 18/02/2016.

1. INTRODUCCIÓN

El *Cantar de Mio Cid* (en adelante *CMC*) es un poema épico puesto por escrito en romance a mediados del siglo XII o a principios del XIII¹, que narra las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar, *Rodericus Campidoctor* o “el Cid”; un personaje cuya historicidad está constatada y que puede ser estudiado desde otras fuentes. Rodrigo, exiliado de Castilla por orden del rey Alfonso, se encamina a un destino incierto, pero las tropas que le siguen van en aumento: tal es su carisma, así como su habilidad para alcanzar el éxito en sus empresas. El Cid termina conquistando Valencia y se reconcilia con el rey Alfonso; entonces los condes de Carrión, personajes malévolos, se casan con las hijas del Cid para después maltratarlas y abandonarlas a la intemperie. El poema culmina con la victoria del Cid, que consigue vengarse de los condes y desposar a sus hijas con nobles de mayor rango². El estudio del *Cantar* y el impacto de las historias en torno al Cid se han repetido, dentro y fuera de España, durante los últimos siglos; y la figura del Cid ha sido utilizada como referente por determinados individuos y agrupaciones.

El *Diyenís Akritas* (Διγενῆς Ἀκροῦτης³, en adelante *DA*) es un héroe en torno al cual han aparecido numerosas historias orales y escritas, cuyos orígenes se remontan a los siglos centrales del medievo y sobre el cual se ha mantenido una tradición oral desarrollada en diversas comunidades greco-

¹ CASTILLO DIDIER, M., «El Cid y Diyenís: ¿héroes de novela o de epopeya?», *Byzantion Nea Hellás*, 28, 2009, p. 2, 01/12/2015, <http://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n28/art08.pdf>. Nuestra edición de referencia para el estudio del *CMC* ha sido la siguiente: *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner, Real Academia Española, Madrid, 2011.

² «Los primeros fueron grandes, mas aquestos son mijores,/ a mayor ondra las casa que lo que primero fue./ ¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora nació/ cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!» (vv. 3720-3723).

³ Diyenís puede traducirse como “de dos pueblos”, “de dos razas” o “de dos géneros”; y akritas puede referirse a un habitante de la frontera o a la institución de guerreros fronterizos tal y como aparecen referidos a partir del siglo X. Acerca del término Akrita: CAPPEL, A., “Akritai”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, 1991, 01/12/2015, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-0133>; sobre el término Diyenís, hemos acudido instintivamente a las dos traducciones que acostumbramos a hacer del griego, pero hemos añadido la acepción “de dos géneros”, a nuestro parecer oscura para el lector hispanoparlante pero al menos etimológicamente más exacta, presentada en KIORIDIS, I., «Identificaciones e historicidad de los personajes en el Poema del Mio Cid y en el Diyenís Akritas», CIVIL, P. y CRÉMOUX, F., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo, Paris, del 9 al 13 de julio de 2007*, 2, 2010. Es interesante señalar que el epíteto del héroe en el primer manuscrito encontrado en Trebizonda era ‘Akritis’ y no ‘Akritas’, que era el nombre del héroe cuyas hazañas se encontraban en la tradición oral griega. Pese a ello, G. Sathas y E. Legrand publicaron el manuscrito con el nombre de ‘Akritas’, que se ha mantenido hasta hoy: BEATON, R., *Folk poetry of Modern Greece*, Cambridge, University Press, 1980, p. 78.

parlantes y no grecoparlantes hasta la actualidad⁴. Las diversas historias sobre el personaje varían inmensamente, y Diyenís no ha sido identificado como un personaje histórico. Sin embargo, si tomamos como referencia el manuscrito en el que se centra este artículo, el del Escorial (en adelante *E*), seguramente escrito a principios del siglo XII y que constituye la historia más antigua sobre el DA junto con el manuscrito de Grottaferrata (en adelante *G*), sí existe una historia clara sobre el personaje, estructurada a modo de biografía. Diyenís es hijo de un poderoso emir de Siria y de una cristiana que fue raptada por las tropas del mismo. Los hermanos de la mujer se enfrentaron al emir para recuperarla y, una vez derrotado, este quiso convertirse del Islam al cristianismo, mudarse a la Rumania⁵ y convertir a la doncella en su esposa. Diyenís es hijo de esa pareja, y desde una edad increíblemente temprana demuestra una destreza guerrera fuera de serie. En los manuscritos se relatan sus fantásticas proezas, sus victorias frente a monstruos y bandidos (los llamados *apelates*), la construcción de un hermosísimo palacio a las orillas del río Éufrates, y, finalmente, su muerte. La figura del Diyenís ha sido utilizada como referente en repetidas ocasiones y en diversos ámbitos del mundo grecoparlante, de forma parecida a como sucedió con el Cid en el mundo hispánico⁶.

⁴ Es importante notar que el Diyenís es una figura importante, al menos, en la tradición rusa además de en la griega: AYENSA PRAT, E., *Cancionero Griego de Frontera*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2004, pp. 36-37. Nuestra lectura del *DA* (manuscrito del Escorial) procede de la siguiente edición, que usaremos para todas las citas del mismo: CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1994.

⁵ En este artículo, emplearemos indistintamente los términos “bizantino” y “romano”, procurando emplear más el segundo que el primero. Los individuos a los que actualmente se alude como “bizantinos” se reconocían a sí mismos como “romanos” por lo general, y la Rumania hacía referencia a su país, la “tierra de los romanos”. El *DA* es un ejemplo de ello. De este aspecto se desliga toda una serie de debates sobre la identidad y el uso de conceptos en el mundo medieval y entre comunidad historiográfica actual. Para un estudio reciente que desarrolla este aspecto, véase KALDELLIS, A., *The Byzantine Republic: People and Power in the New Rome*, Harvard University Press, Cambridge, 2015.

⁶ Existen todo tipo de pruebas para hablar del rol protagonista del *DA* en la historia de la Grecia Moderna. El propio Castillo Didier lamenta en su edición del *DA* no haber añadido un capítulo a su libro al respecto que, “por su extensión, debe tomar la forma de un estudio autónomo”: CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 351. Por citar un ejemplo reciente, *DA* ha gozado de popularidad en grupos de extrema derecha en Grecia, como es el partido Amanecer dorado. En el siguiente enlace se coloca al Διγενής Ακρίτας (*DA*) junto a figuras como Aquiles, Leónidas, Alejandro Magno, el emperador romano Constantino XI y Teodoro Kolokotronis, en una suerte de panteón de héroes nacionales griegos: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΪΣΚΟΣ, “Δε χάνομαι στα τάρταρα, μονάχα ξαποσταίνω”, *Κοινωνικός Εθνικισμός*, 15/03/2015, consultado el 10/12/2015, <https://koinonikosethnikismos.wordpress.com/2015/03/15/>.

Siendo así las cosas, no es de extrañar que académicos y no académicos hayan señalado una cierta equivalencia entre el *CMC* y el *DA*, constituyendo nosotros, hasta donde sabemos, el último eslabón en una serie de estudios comparativos entre las dos tradiciones. Probablemente debido a que se ha empleado una metodología parecida en el estudio de ambas obras durante las últimas décadas, existen también paralelismos en los debates que se han formado en el estudio sobre el *CMC* y en el *DA E* y *G*: debates sobre el origen de los documentos, su género y su autoría. Nuestra intención es la de comparar el *CMC* y el *DA E* desde el punto de vista de algunos de los elementos de legado clásico que contienen cada una de las dos obras. Se trata de un enfoque que no es novedoso para el estudio de ninguna de las dos obras, pero sí en cuanto a su comparación entre ellas. No se tratará de un enfoque filológico, al no ser esta nuestra especialidad⁷. Nuestro estudio, en cambio, detectará qué elementos referentes al mundo clásico aparecen en los poemas, intentando explicar estos fenómenos. Con ello, pretendemos contribuir a la clarificación de los debates en torno al *CMC* y al *DA*, así como discutir sobre los límites de la comparación entre las dos obras.

2. EL *DIYENÍS AKRITAS* Y LOS DEBATES EN TORNO A SU ESTUDIO

La historia del *DA* pareció gozar de una cierta popularidad en el mismo siglo XII o incluso antes, hasta el punto en que Oscar Martínez García presentó el poema como “el segundo ciclo épico de los griegos después de Homero”⁸. La

⁷ Entre otros muchos estudios filológicos sobre ambas obras podríamos citar los siguientes: para el *CMC*, MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (reed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1991; MENÉNDEZ PIDAL, R., *En torno al <<Poema del Cid>>*, Edhasa, Barcelona, 1963; SMITH, C., *Estudios cidianos*, Cupsa Editorial, Madrid, 1977; SMITH, C., *The making of the <<Poema de Mio Cid>>*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983; DEYERMOND, A., *El <<Cantar de Mio Cid>> y la épica medieval española*, Sirmio, Barcelona, 1987; CATALÁN, D., *La épica española: Nueva documentación y nueva evaluación*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2001. Para el *DA*, FENIK, B., *Digenis, epic and popular style in the Escorial version*, Crete University Press, Herakleion-Rethymion, 1991; BEATON, R., y RICKS, D. (eds.), *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, King's College London, Aldershot, 1993; CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*; JEFFREYS, E., *Digenis Akritis: The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne, 1998.

⁸ MARTÍNEZ GARCÍA, O., *Poesía heroica bizantina*, Gredos, Madrid, 2002, p. 19; se puede rastrear la popularidad del poema por la presentación del emperador Manuel Comneno como “un segundo akrita” en los poemas prodrómicos, o por la popularidad temprana de los poemas en el ámbito de Kiev: ΜΑΚΗΣ, Β. Χ., *Δημοτικὴ τραγῶδιᾶ. Ἀκριτικὴ*, Atenas, 1991, pp. 31-32; citado en AYENSA PRAT, E., *Cancionero Griego de...*, p. 20; CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, pp. 50-51. Jeffrey señala como posibles causas para esta popularidad del poema las tendencias literarias de la corte constantinopolitana de los años 1140-

tradición oral griega ha recogido historias referidas a este personaje y a otros similares en lugares tan dispares como la región pónica, Chipre, las islas del Egeo o Creta⁹. A esto se le ha añadido a lo largo de los dos últimos siglos el estudio de los manuscritos medievales que narran la historia del *DA*. Todos ellos parecen encontrar un origen común en el siglo XII. Las versiones más antiguas de los mismos están escritas en un registro del idioma próximo a lo que debía ser la lengua hablada, en oposición al griego en el que están escritos la mayor parte de los manuscritos conservados de aquella época. Este otro registro se trataba de una versión del idioma más “arcaizante”, seguida por los intelectuales constantinopolitanos y que imitaba los cánones clásicos¹⁰. Por tanto, el *DA* no tardó en ser presentado y elogiado como uno de los primeros ejemplos, si no el primero, de una obra propiamente neohelénica, escrita en el griego medieval que devendría en el griego moderno hablado en la actualidad. Ello no hizo sino aumentar el prestigio del poema y el de su héroe como elemento nacional de Grecia, de una forma parecida a como lo hizo el *CMC* como ejemplo temprano de lengua romance en la península ibérica¹¹.

Sin embargo, tras décadas de estudio, no existe un consenso sobre el origen de los manuscritos medievales. Además, se han hallado pocas pruebas para pensar en una existencia del protagonista, pese a los intentos que hubo por conectarlo con varios sujetos históricos¹². Es necesario señalar a este respecto el viaje que recorrió la leyenda de *DA* desde su origen en la frontera oriental romana en el Éufrates hacia otras provincias occidentales –incluyendo Constantinopla–, en buena medida a causa de la irrupción, según algunos estudios traumática, de los grupos nómadas turcos¹³. A results

1150, que coincidirían además con la campana de Manuel Comneno en el año 1151 por los territorios en los que se habría desarrollado el *DA*: JEFFREYS, E., *Digenis Akritis...*, p. lvii.

⁹ Para una aproximación a esta temática en castellano: AYENSA PRAT, E., *Cancionero griego de frontera*.

¹⁰ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, pp. 145-150. Por el contrario, a veces las élites y los intelectuales defienden la simplicidad del lenguaje, por lo que no resulta tan sencillo relacionar las obras escritas en un griego menos “arcaizante” con un autor o autores poco formados: ROUECHÉ, C., “Rhetoric in Kekaumenos”, en *Rhetoric in Byzantium*, JEFFREYS, E. (ed.), Ashgate, Oxford, 2003, pp. 35-36. En esta publicación se menciona la “virtud de la simplicidad”, señalada en obras como el *Strategikón* del emperador Mauricio, los *Taktiká* del emperador León, o el *De Ceremoniis* de Constantino VII Porfirogéneto: todos ellos empatizan que están escogiendo un estilo simple en su lenguaje, contrastado con un estilo más elaborado y menos comprensible, a fin de que su obra sea útil o edificante.

¹¹ AYENSA PRAT, E., *Cancionero Griego de...*, pp. 11-13.

¹² CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 25, p. 99. El autor resalta la convicción que el cantor de la epopeya decía tener en la existencia real de los personajes.

¹³ Siguiendo la línea de estudios arqueológicos recientes, la irrupción y asentamiento de grupos nómadas turcos en Anatolia no solo habría acabado con la frontera oriental romana

de esto, se ha subrayado la importante deformación que debió sufrir la historia del *DA* antes de quedar recogida por escrito en el siglo XII: estaría ya ambientado en un universo desaparecido y posiblemente añorado por la población emigrante. El mundo y las hazañas del *DA* serían para entonces, como lo definió Paul Magdalino, “the products of creative and selective imagination”¹⁴.

Es por tanto necesario al menos mencionar las diversas hipótesis que se han formado en torno al origen de los manuscritos del *DA*: de aquellas han derivado las demás interpretaciones en torno al poema, su autoría, su género y, en general, su contexto. Para hacerlo de forma sintética, hemos englobado las diversas hipótesis en dos grandes grupos: aquellas que dan más peso a una actividad creativa puntual, quizá como obra de un autor formado en los círculos intelectuales constantinopolitanos; y las teorías que subrayan la existencia de una vasta tradición oral previa que fue eventualmente recogida por escrito y posteriormente “formalizada” en el griego “arcaizante” de la corte. Esta división resulta también interesante en tanto que guarda paralelismos con las opiniones que se formularon sobre el origen del *CMC*¹⁵.

El primer grupo de los mencionados tiene como protagonista a John Mavrogordatos, autor de la primera traducción al inglés de uno de los manuscritos del *Diyenís* y abanderado de la teoría que propone el origen de la historia del *Diyenís* en la forma de una novela. A partir de esa novela, que habría sido escrita durante el reinado de Alexios I (1081-1118) y que preluiría el ciclo de novelas bizantinas escritas a lo largo del siglo XII, derivarían G y E, siendo el primero una versión más fiel al original y el se-

tal y como se había mantenido, a grandes rasgos, durante los últimos dos siglos, sino que habría transformado radicalmente la estructura económica y social del interior de Anatolia y habría provocado la migración masiva de población desde las provincias orientales a regiones occidentales, y especialmente a Constantinopla. PEACOCK, A.C.S., *Early Seljuk History: A New Interpretation*, Routledge, Londres, 2010. Existe también un análisis paleoambiental que señala en la dirección de un cambio brusco en paisaje humano de Anatolia en esa época: VV.AA., “The climate and environment of Byzantine Anatolia: integrating science, history and archaeology”, ROTBERG, R. I., RABB, T. K. Y UEDA, R. (eds.), *Journal of Interdisciplinary History*, 45, 2, MIT Press Journals, 2014, p. 151.

¹⁴ MAGDALINO, P., “Digenes Akrites and Byzantine Literature: The Twelfth-Century Background to the Grottaferrata Version”, en *Digenes Akrites: New Approaches...*, BEATON R. y RICKS, D. (eds.), pp. 1–2.

¹⁵ KAZHDAN, A. P. Y EPSTEIN, A. W., *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1985, pp. 120-133; CAMERON, A., *The Byzantines*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2006, pp. 133-162.

gundo una versión “vulgarizada”. De la misma manera, la tradición oral posterior habría derivado del éxito de aquella primera novela del Diyenís¹⁶.

Ese grupo de teorías se ha visto por lo general desbordado a partir del trabajo pionero de Stilianós Alexíu (que comparte opiniones con estudios previos de Krumbacher y Psijaris)¹⁷, al que sigue el trabajo de Miguel Castillo Didier, traductor de E al español¹⁸. Este señala que la razón de que buena parte de los estudios señalaran una novela “arcaizante” como origen del *DA* fue que los manuscritos “novelescos” fueron hallados, editados y traducidos al inglés (como es el caso de G) antes que lo hiciera E, que es la versión más cercana al griego hablado¹⁹.

Siguiendo la teoría de Castillo Didier, a la que nosotros nos adscribimos, la tradición oral de los cantares acrílicos bien pudo remontarse los siglos IX y X, produciendo ejemplos tempranos como el Cantar de Armurís²⁰. La historia de Diyenís sería el resultado de la fusión de varios cantares (que quizá encarnaban a personajes reales en un primer momento²¹), que fueron agrupados en un primer escrito que no se ha recuperado, pero que estaría en un registro hablado del griego, a la manera de E. En G se editó la historia para acercarla a los cánones novelescos y a la lengua “arcaizante” de la corte²². Finalmente, los otros tres manuscritos que recogen la historia del Diyenís derivarían de un manuscrito común que, a diferencia de lo que sucede con E y G, no sería el manuscrito original²³.

¹⁶ Junto a Mavrogordato, Castillo Didier coloca en su estudio a los autores D.C. Hesselring, P. Kalonaros, L. Politis y C. Dimarás en la defensa de un origen del poema como un escrito en lengua “arcaizante”. CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 44.

¹⁷ Alexíu ha publicado un nutrido número de artículos en defensa de su teoría, pero su hipótesis queda referida especialmente en su edición crítica del *DA* y del Cantar de Armurís: Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατὰ το χειρόγραφο του Εσκοριού) και το ποίημα του Αρμούρη Κριτικῆ κδοση, εισαγωγῆ, σημειώσεις, γλωσσῆριο, Φιλολογικῆ Βιβλιοθήκη, ALEXÍU, S. (ed.), Atenas, 1985. También ALEXÍU, S., “Escorial or Grotaferrata? An overview”, en *Digenis Akrites: New Approaches...*, BEATON, R. y RICKS, D. (eds.).

¹⁸ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 42.

¹⁹ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, pp. 41-60.

²⁰ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 31. El criterio utilizado por Castillo Didier para considerar que este cantar precede al Diyenís se basa en la situación de la frontera bizantina: mientras que la vida de Armurís se desarrolla en un contexto de toma y daca fronterizo entre romanos y árabes, que podría corresponder al siglo IX o a la primera mitad del X, el *DA* parece describir un ambiente fronterizo más tranquilo, que asumimos propio de la segunda mitad del siglo X o de principios del XI.

²¹ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, p. 138.

²² CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*, pp. 47-48 y 65-66. También es debido recordar para el caso los estudios de Alexíu, en la nota 21.

²³ A favor de su teoría, Castillo Didier se ampara en elementos como la abundancia de referencias a nombres propios, lugares y términos propios de la vida castrense en E, la ausencia

Cabe reseñar, dentro de la categoría de estudios más recientes al respecto, las contribuciones de Elisabeth Jeffreys, que considera nocivas las posiciones que académicos favorables a G o a E han mantenido durante las últimas décadas de estudio del *DA*, lo que la autora ha definido como una *rhetoric partisanship*²⁴. Jeffreys subraya por su parte que tanto E como G deben distar mucho del aspecto que tuvo que tener el manuscrito original, y que ni siquiera deberíamos asumir que la norma a la hora de producir nuevos manuscritos del *DA* fue la de ser fiel a la obra original, puesto que los manuscritos conservados señalan justo lo contrario²⁵. Pese a todo Jeffreys, aun admitiendo que es muy poco lo que podemos llegar a conocer del origen del *DA*, lo explica siguiendo, a grandes rasgos, la teoría de un origen oral como ha quedado reflejada más arriba²⁶.

3. EL *CANTAR DE MIO CID* Y LA CUESTIÓN DE LA ÉPICA CASTELLANA

La figura del Cid y su estudio guardan paralelismos con el caso del Diyenís, pero sus diferencias son también notables. Rodrigo fue, para empezar, un personaje histórico con una gran relevancia en la geopolítica peninsular por su rol como jefe militar y por su conquista de Valencia. En concreto, existe una *Historia Roderici* escrita hacia el año 1110, poco después de su muerte. Además, se conserva un fragmento de un poema en latín, el *Carmen Campidoctoris*, que quizá fue escrito cuando el personaje aún vivía o, como ha apuntado recientemente Montaner, a finales del siglo XII. Todo ello aporta diversos enfoques más o menos contemporáneos sobre un personaje que ya parecía gozar de fama en vida²⁷.

El texto que suele compararse con el *DA*, el *CMC*, se conserva en un único manuscrito del archivo del concejo de Vivar, donde fue descubierto en

o relativa brevedad en E de escenas que sí aparecen o que se desarrollan en G (como es el encuentro de Diyenís con el emperador o la descripción o *ekphrasis* del palacio de Diyenís); el desarrollo del poema en un verso político, apropiado para la oralidad; el uso de un acervo formulario, que facilita el proceso de recitar un poema; la presencia de “expresiones juglarescas” o intervenciones directas del autor en el tema, presentes tanto en el Diyenís E como en el *CMC*; la presencia de comparaciones y la versificación y dicción del poema. CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...* pp. 67-89; al respecto de las *ekphrasis*: BEATON, R., *The medieval Greek romance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 19-24.

²⁴ JEFFREYS, E., *Digenis Akritis...* p. xiv y xxv.

²⁵ JEFFREYS, E., *Digenis Akritis...* p. xxiii.

²⁶ JEFFREYS, E., *Digenis Akritis...* pp. lvi-lvii.

²⁷ *Poema de Mio Cid*, MICHAEL, I. (ed.), Castalia, Madrid, 1991, 5ª ed, p. 12; *Carmen Campidoctoris o Poema latino del Campeador*, edición de Alberto Montaner y Ángel Escobar, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 134-135.

el siglo XVI. Lo firma un tal Per Abbat, y se ha fechado su redacción en torno a 1207. Sucede al *CMC* una *Estoria del Cid* escrita entre 1238 y 1260, y las *Mocedades de Rodrigo*, escritas en el siglo XIV²⁸.

Las investigaciones del *CMC* se remontan a los estudios pioneros de Menéndez Pidal a principios del siglo pasado o incluso a investigaciones previas²⁹. En paralelo a los estudios sobre el origen y autoría del *DA*, algunos de los debates principales en torno al *CMC* han circulado en torno a la identidad de Per Abbat -si se trataba de una persona real o no- y si el autor o autores se basaron en una tradición épica oral o si el acto compositivo consistió en una investigación archivística sobre el personaje histórico. Para nuestro estudio, cabe citar los trabajos del hispanista Colin Smith en la segunda mitad del siglo pasado, que señalaba que no había existido una épica española *sensu stricto*, como podía ocurrir en otros países como Francia³⁰. Según Smith, el *CMC* sería una obra singular escrita por un notario burgalés, Per Abbat, que estudió en Francia, donde pudo echar mano de un buen número de textos clásicos y donde también desarrolló un gusto por las *Chansons de Geste* francesas. Una vez en Burgos, quiso desarrollar un cantar en torno al Cid, así que buscó personajes contemporáneos al Cid en los documentos a los que pudo tener acceso. Fruto de su bagaje cultural y de su investigación, Per Abbat desarrolló una suerte de “ejercicio experimental” que dejó inacabado, y que es el *CMC*. De ahí, según Smith, se habría desarrollado el ciclo cidiano, y la apariencia de que había existido una epopeya española. Sin embargo, en sus últimas publicaciones, Smith matizó que Per Abbat pudo haber sido el copista, y no el autor, del *CMC*³¹. Académicos contemporáneos o posteriores a Smith han profundizado en esta noción del *CMC* como un poema desarrollado por un autor que no ha bebido mayoritariamente de una tradición popular sobre el personaje, sino de unos conocimientos que corresponderían a los intelectuales de aquella sociedad³².

²⁸ *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner, pp. 276-291.

²⁹ *Poema del Cid*, en *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, SÁNCHEZ, T. A. (ed.), A. de la Sancha, Madrid, vol. 1, 1779, pp. 220-404; MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares...*; MENÉNDEZ PIDAL, R., *En torno al...*; MENÉNDEZ PIDAL, R., *La España del Cid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, 7ª ed., 2 vols.

³⁰ SMITH, C., *The making of the...* pp. 73-103.

³¹ CATALÁN, D., *La épica española...*, pp. 11-12; *Poema de Mio Cid*, edición de Colin Smith, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979, pp. 15-120.

³² Alejandro Higashi habla de una “vertiente de estudios” inaugurada por Colin Smith, especializada en la relación de las fuentes latinas con el *CMC*. Según este autor, esta vertiente quedaría atemperada con los estudios subsiguientes, destacando la contribución de Montaner: HIGASHI, A., “Éxito y difusión de los Gesta Roderici en el marco de la materia cidiana temprana”, *e-Spania*, 10, 12-2010, 01/12/2015, <http://e-spania.revues.org/20056>.

En oposición a lo que planteaba Smith, otros estudios subrayan la importancia de una tradición épica oral previa al *CMC*, que habría jugado un rol fundamental en la composición del poema que se conserva actualmente. Este planteamiento es defendido por autores como Rafael Lapesa y Diego Catalán. Este último se dedicó a señalar las pistas que encontró en fuentes literarias castellanas, que constatarían la existencia de una tradición épica oral³³.

También hay autores que parecen encontrarse a medio camino en las dos posiciones mencionadas: James Burke reconoce una tradición oral preexistente en el poema, pero señala que la misma fue la base para una composición erudita, llegando a afirmar que “this poem belongs far more to the learned culture of its period than it does to the folk ambience that has been suggested as its matrix”³⁴. También señala Burke que el nombre de “Per Abbat” puede ser engañoso y podría no hacer referencia a ninguna persona en particular, por lo que propone en su lugar hablar de un “Cid-Poet”³⁵. Las últimas contribuciones al estudio del *CMC*, por lo general, han recibido influencias de ambas posiciones en cuanto al origen del poema; han asumido también la inconsistencia de las diferencias entre el lenguaje oral y el escrito, lo que transforma el debate entre dos posiciones percibido anteriormente³⁶. En la edición más reciente del *Cantar*, y tras hacer un recorrido por las diferentes teorías sobre la génesis y la composición del *CMC*, Alberto Montaner expone brevemente varias propuestas nuevas sobre las mismas. En primer lugar, sugiere, combinando las propuestas previas de un autor culto frente a uno juglaresco, que el autor del *CMC* debió ser alguien que aunaba en su persona la cultura oral y la escrita y que sabía algo de cultura latina y de leyes; en segundo, que por varias razones podría pensarse que procedía de la zona de La Alcarria-Cuenca; en tercer lugar, sitúa la fecha de composición del *Cantar* entre el último lustro del siglo XII y el

³³ LAPESA, R., “Sobre el Cantar de Mio Cid. Crítica de críticas”, en *Estudios de historia lingüística española*, Paraninfo, Madrid, 1985, pp. 11-42; CATALÁN, D., *La épica española...*, pp. 13-19.

³⁴ BURKE, J. F., *Structures from the Trivium in the Cantar de Mio Cid*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1991, pp. 5-8.

³⁵ BURKE, J. F., *Structures from the...*, p. 6.

³⁶ Por citar algunos estudios especialmente relevantes en esa dirección: STOCK, B., *Listening for the Text*, Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1990; KOCH, P., “Pour un typologie conceptionnelle et médiale des plus anciens documents/monuments des langues romanes”, en *Le passage à l’écrit des langues romanes*, SELIG, M., FRANK, B. Y HARTMANN, J., (eds.) Gunter Narr, Tübingen, 1993, pp. 39-81.

primero del XIII, con 1207 como *terminus ante quem*; por último, la homogeneidad de la obra le hace pensar en la existencia de un solo autor³⁷.

4. LA HISTORIA DE LAS COMPARACIONES ENTRE EL *CANTAR DE MIO CID* Y EL *DIYENÍS AKRITAS*

La idea de un estudio comparativo entre el *CMC* y el *DA* cuenta ya con un volumen significativo de contribuciones. Existen ensayos tempranos como el de Adriana Beatriz Martino, al que siguieron los extensos trabajos de Miguel Castillo Didier y finalmente una serie de artículos especialmente recientes de Ioannis Kioridis y Alfonso Boix Jovaní³⁸. Aparte de estudios comparativos extensos como los citados, se suman otros muchos guiños o breves referencias al tema por parte de otros autores, en los que también se han equiparado el *CMC* y el *DA* con otros ejemplos del género épico³⁹. La idea de que ambos poemas sean equivalentes trasciende con especial facilidad del ámbito académico, y no es improbable que tal idea se originara fuera del mismo.

Existen varios motivos que han llevado a pensar en que el *CMC* y el *DA* son historias paralelas. Un primer aspecto es el contexto geopolítico, por enmarcarse ambas historias en la frontera medieval entre cristianos y musulmanes. Aquel planteamiento ha conducido a algunos autores a considerar que ambas obras reflejan un “afán” o “ideal de cruzada”, o que incluso se puede advertir un espíritu de avance cristiano en el *CMC* mientras se advierte una posición a la defensiva en el *Diyenís*⁴⁰. Nosotros hemos optado por rechazar este planteamiento señalando exactamente lo contrario: ambas

³⁷ *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner, pp. 304-309.

³⁸ Respectivamente, MARTINO, A. B., “Mio Cid y Dighenis Akritas en la tradición juglaresca: Aportes para una comparación”, en *La Juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, CRIADO DE VAL, M. (ed.), EDI-6, Madrid, 1986, pp. 191-213; CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...*; BOIX JOVANÍ, A. Y KIORIDIS I., “Escenas semejantes en el Cantar de Mio Cid y la épica bizantina”, en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, MARTÍNEZ PÉREZ, A. Y BAQUERO ESCUDERO, A. L. (eds.), Universidad de Murcia, 2012; BOIX JOVANÍ, A. Y KIORIDIS, I., “Los ríos en el *Cantar del Mio Cid* y el *Diyenís Akritis*”, en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. y FERNÁNDEZ FERREIRO, M. (coords.), Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 397-407.

³⁹ BEATON, R., *The medieval Greek...*, p. 32 y ss. Otros autores señalan lo contrario, es decir, que “estos poemas están cerca el uno del otro” pero “ambos se alejan de la *Chanson de Roland*, de los *Nibelungos* y del *Beowulf*”: CASTILLO DIDIER, M., “El Cid y Diyenís”..., p. 167.

⁴⁰ MARTINO, A. B., “Mio Cid y Dighenis Akritas”..., pp. 191 y 196-210.

obras parecen coincidir en que las tensiones entre cristianos y musulmanes no ocupan un lugar protagonista. Existen escenas en ambos cantares donde se reflejan las relaciones entre las dos religiones, pero ocupan un plano secundario respecto a temas como la honra o las relaciones entre un señor y su vasallo en el Cid, la lucha contra los *apelates* (bandidos de confesión indeterminada) en el Diyenís o el carisma y la bravura en el caso de ambos héroes, que solo ocasionalmente queda reflejado en su actitud o acciones contra aliados o enemigos musulmanes. Creemos, por tanto, que aquel “duelo a muerte con el invasor”⁴¹, de existir en los poemas, no solo ocuparía un lugar cuantitativamente reducido, sino también cualitativamente poco relevante para la narración.

Otros elementos han sido utilizados para hablar de un paralelismo entre el *CMC* y el *DA*. A través de un estudio más detallado de las obras, Bernard Fenik señaló como características comunes la composición ordenada y metódica de escenas singulares, que comprenderían la secuencia repetida de expresiones en discursos, la narración de escenas, la exposición ordenada de elementos en los discursos, las narraciones de listas de objetos y la organización de la narración de los combates, guardando lo último no pocas similitudes con los poemas homéricos en cuanto a la ordenación de los combates y el repetido ensamblaje de detalles estereotipados en episodios estándar⁴². Castillo Didier, aparte de apoyarse en los detalles enumerados por Fenik, analiza otros elementos comunes: la similitud de los escenarios históricos en tanto que mundos de frontera y zonas de contacto entre cristianos y musulmanes, el realismo histórico y geográfico de ambas composiciones, la unidad interna de las obras en torno a la figura del héroe y sus acciones, la forma de plantear la muerte del héroe (discreta en ambas obras), la lejanía de ambos héroes respecto a su señor (si bien el Cid lo lamenta mientras que Diyenís es indiferente o entusiasta según el manuscrito que escojamos); el interés del héroe por despuntar por sus cualidades y no tanto por su linaje; la ausencia de hijos varones por parte de ambos personajes (lo que podría repercutir decisivamente en la narrativa); y el uso en

⁴¹ MARTINO, A. B., «Mio Cid y Dighenis Akritas...», p. 191.

⁴² FENIK, B., *Digenis epic and popular...*, pp. 17-18; citado por Castillo Didier, que complementa las ideas de Fenik: CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega ...* pp. 100-101. Además de comparar el *DA* con otros poemas épicos medievales, Fenik también lo hace con los poemas homéricos. Por ejemplo, compara el catálogo de mujeres del canto XI de la *Odissea* con el de los regalos de boda de Diyenís y su mujer, y ve en el *DA* lo que él llama “dobles anticipatorios” (anticipatory dobllets), es decir, pequeños combates que son una suerte de réplica de los combates verdaderamente importantes a los que preceden, como el combate de Diyenís con Maximú, que está anticipado por otro con Milimitsis (vv. 1444-1449), o el de Aquiles con Agenor al final del canto XXI de la *Iliada*, al que sucede otro con Héctor: FENIK, B., *Digenis epic and popular...*, pp. 51-52, 64-65.

ambas obras de *topoi*, comparaciones, símiles y expresiones juglarescas equiparables. Además, reclama Castillo Didier que el manuscrito *E* guarda una mayor similitud con el *CMC* que los demás manuscritos, en particular frente a *G*: de esta manera, Castillo Didier refuerza su hipótesis de un origen oral para el *DA*⁴³. Por último, los estudios de Kioridis y Boix Jovaní se han centrado en determinados paralelismos, como el rol de los ríos en la narración del *CMC* y del *DA E*, o el uso de determinados temas, como la lucha del héroe contra un león o la cuasi exacta repetición de una misma oración en *E* y en *CMC*⁴⁴.

Por otro lado, las similitudes entre las dos tradiciones tienen límites importantes. De los elementos previamente citados del estudio comparativo de Castillo Didier, no pocos detalles apuntan a un paralelismo limitado: por ejemplo, formalmente el número de símiles es mucho mayor en *E* que en el *CMC*; y aunque ambos héroes viven lejos de sus respectivas cortes, parece forzoso –y el mismo Castillo Didier así lo señala– comparar el exilio obligado y la búsqueda de recuperar su posición en el caso del Cid, con la notabilísima ausencia de la figura del emperador y su corte en *E*, o la arrogancia con la que Diyenís dialoga con el monarca en los demás manuscritos. El *CMC* parece más aferrado que los poemas de Diyenís a lugares y personajes concretos y corroborados como históricos (aunque solo sea por su nombre). También se ha considerado que el *CMC* cuenta con menos elementos fantásticos en su narración, aunque no carece por completo de ellos, e incluso algunos desmienten que exista tal diferencia entre el *DA* y el *CMC*⁴⁵.

Se han señalado varias causas para que el *CMC* y los poemas del *DA* (especialmente *E*) acaben pareciéndose en algunos de sus elementos. Algunos estudios señalan que pudo haber una relación directa entre las tradiciones orales de uno y otro sitio, argumentando una movilidad de juglares a lo largo de diferentes regiones. Adriana Beatriz Martino llegó a hablar de una “internacionalidad de la juglaresca que se puede rastrear en la presencia de juglares irlandeses en Kiev en el siglo X, de juglares bizantinos en la corte polaca durante el siglo XI y la presencia de Raimont de Vaquieiras en Constantinopla junto al marqués de Montferrat en el siglo siguiente⁴⁶.

⁴³ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega* ... pp. 119-146.

⁴⁴ BOIX JOVANÍ, A. Y KIORIDIS I., «Escenas semejantes...

⁴⁵ KIORIDIS, I., “La presencia y el papel de los hechos históricos en el *Cantar del Mio Cid* y en el Diyenís Akritis (Ms. de el Escorial)”, en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, BAUTISTA PÉREZ, F. Y GAMBA CORRADINE J. (eds.), SEMYR, San Millán de la Cogolla, 2010 pp. 239-248.

⁴⁶ MARTINO, A. B., «Mio Cid y Dighenis Akritis...», pp. 121-123.

Este tipo de influencias son señaladas también por Elisabeth Jeffreys, que indica que el *DA* que quedó escrito en el siglo XII pudo ser influido por las *chansons de geste* transmitidas por los occidentales que por entonces pasaban por Constantinopla⁴⁷. Castillo Didier trae a colación la tesis previa de Gregorie, que señalaba la existencia de una tradición rusa sobre la historia de Diyenís previa a la invasión mongola: todo ello pretende subrayar que las tradiciones épicas de unas y otras regiones aparentemente distantes pudieron llegar a estar en contacto e influirse unas a otras⁴⁸. Por otro lado, Castillo Didier señala que quizá algunos elementos comunes entre la epopeya griega y la románica podrían proceder de un tiempo notablemente anterior, de una épica enmarcada en los hechos de personajes como el emperador Heraclio –el cual gozó de un carisma en el mundo medieval insospechado en los tiempos modernos– en su lucha contra los persas⁴⁹.

Otro grupo de explicaciones para las coincidencias entre el *CMC* y el *DA* señalan que unos contextos similares pudieron dar lugar a producciones culturales parecidas entre sí, sin necesidad de que ambas regiones hayan establecido un contacto directo. En este sentido, se ha señalado la sociedad de frontera entre cristianos y musulmanes como el elemento fundamental para que determinados *topoi* afloren sin necesidad de buscar razones ulteriores. De esta forma han querido concluir varios estudiosos como los de Kioridis y Boix Jovaní; sin embargo, estos autores no descartaron por completo el que hubiese existido un origen común de elementos especialmente similares entre el *CMC* y el *DA*, como es el caso de la despedida de Jimena en el *CMC* y de la esposa de Diyenís en E⁵⁰.

5. EL LEGADO CLÁSICO EN EL *CANTAR DEL MÍO CID* Y EL *DIYENÍS AKRITAS*

Antes de pasar a la exposición y comparación de los elementos de legado clásico existentes en las dos obras, conviene esbozar una definición de lo que comúnmente se entiende por “legado clásico”, o sus equivalentes “perviven-

⁴⁷ JEFFREYS, E., *Digenis Akritis...*, p. xvii.

⁴⁸ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega...* pp. 50-52.

⁴⁹ CASTILLO DIDIER, M., *Poesía heroica griega ...* p. 20.

⁵⁰ BOIX JOVANÍ, A. Y KIORIDIS I., «Escenas semejantes...», pp. 222 y 227. Sobre la posibilidad del surgimiento espontáneo de obras similares en contextos semejantes, es de interés referir el concepto de ‘poligénesis literaria’: CAMARERO ARRIBAS, J., «Tradición y poligénesis. Influencia, imitación y paralelismos. La intertextualidad», en *Liceus.com: E-Excellence*, <http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=165>, 26/02/2016.

cia clásica” y “tradición clásica”⁵¹. En primer lugar, estos tres conceptos sinónimos coinciden en el uso del adjetivo “clásico”. Si consultamos el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, este nos ofrece varias acepciones interesantes de la palabra para el asunto que nos atañe. La primera entrada dice que clásico es lo “Dicho de un período de tiempo: De mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística o cultural, etc.”, pero quizás las que más nos interesen sean la tercera, “Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia”, y la sexta, “Perteneiente o relativo a la Antigüedad griega y romana”⁵². El *Diccionario* de la Real Academia Española también nos informa de que “clásico” procede del latín *classicus*. Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines, ya desde Quintiliano encontramos asociado a los escritores el adjetivo *classicus*, que en un principio se refería a los ciudadanos “de primera clase”, esto es, los ciudadanos que pertenecían a la primera clase de las que votaban en la asamblea centuriada⁵³. Así, encontramos varios elementos importantes unidos al término “clásico”: “clásico” es lo de primera clase, lo que merece ser imitado, lo que coincide con el momento de mayor plenitud de una civilización. Para Europa y el Mediterráneo Oriental, desde el final de la Antigüedad, lo que merecía ser imitado eran la Grecia y la Roma antiguas.

En Occidente fundamentalmente Roma, y en Bizancio Grecia⁵⁴, fueron durante la Edad Media fuente de modelos y referentes culturales por excelencia (junto al cristianismo), y en algunos casos, como el de Bizancio, muchos elementos culturales del mundo grecorromano seguirían siendo fundamentales a diferentes niveles. Esta percepción la tenían ya muchos intelectuales de la época, e incluso se discutía sobre la pertinencia o no de la

⁵¹ Al respecto del concepto de tradición clásica desarrollado en el presente apartado: GARCÍA JURADO, F., «¿Por qué nació la juntura “Tradición Clásica”? : razones historiográficas para un concepto moderno», en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Vol. 27, N^o1, 2007, pp. 161-192.

⁵² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Clásico”, *Diccionario de la lengua española*, 2014, 23^a ed., <http://dle.rae.es/?id=9Pp71kN>, 02/12/15.

⁵³ COROMINES, J., “Clase”, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 2012, 6^a ed. La asamblea centuriada era en la República romana también la base del reclutamiento militar, dado que el ejército era una fuerza de ciudadanos propietarios, y *classicus* se refería también a los soldados de esa primera clase, los que tenían más propiedades, que conformaban la infantería pesada. LANE FOX, R., *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, Editorial Crítica, Barcelona, 2010, 3^a ed., p. 13.

⁵⁴ Aunque, como es bien sabido, a partir de cierto momento, Occidente comenzaría a conocer la literatura, la ciencia y la filosofía griegas a través de las traducciones árabes.

lectura de los clásicos griegos y romanos⁵⁵ y sobre la mayor o menor calidad de los autores antiguos o los modernos, en lo que se conoce como “querella de los antiguos y los modernos”. Esta percepción del mundo medieval como heredero de la Antigüedad clásica, pero también como representante de algo nuevo y mejor precisamente por contar con tan valiosa base, se ve muy bien recogida en esta famosísima frase de Bernardo de Chartres, recogida por Juan de Salisbury:

*Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea*⁵⁶.

La idea de Grecia y Roma como entidades culturales dignas de imitación ha continuado estando vigente en el mundo occidental desde la Edad Media (o incluso desde la misma Antigüedad) hasta ahora, y con la expansión de los imperios coloniales se extendió también a América⁵⁷. Los autores griegos y romanos han sido los “clásicos” a los que recurrían literatos, artistas, filósofos y políticos (estos últimos, muchas veces, en busca de legitimidad y fuentes de autoridad para sus proyectos políticos), y su influencia se deja de ver en multitud de producciones culturales y elementos presentes aún hoy. Así, podríamos decir entonces que con legado, tradición o pervivencia clásica (términos que usaremos indistintamente) nos referimos a la transmisión, a través del tiempo y de diferentes medios, de elementos e

⁵⁵ Una imagen clásica de los detractores de la lectura de los clásicos paganos de la Antigüedad, o al menos de la lectura de algunos de ellos, es la del monje Jorge de Burgos, uno de los personajes de la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, cuyo afán era impedir que los demás monjes tuvieran acceso a un manuscrito de Aristóteles, el Filósofo, sobre la risa.

⁵⁶ “Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos encaramados en los hombros de gigantes, de manera que podemos ver más y más lejos que ellos, no porque nuestra vista sea más penetrante o por la altura de nuestro cuerpo, sino porque nos sostienen en el aire y nos elevan con su altura gigantesca” (*Metalogicon*, III, 4, traducción propia), *Metalogicon*, ed. J. B. Hall and Katharine S. B. Keats-Rohan, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, 98, Turnhout, Brepols, 1991. LE GOFF, J., *Los intelectuales en la Edad Media*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996 pp. 28-30.

⁵⁷ De hecho, hoy en día la investigación sobre el legado clásico en los diferentes ámbitos de las sociedades del continente americano está dando lugar a interesantísimos estudios, como por ejemplo el de la profesora Clelia Martínez Maza, *El espejo griego. Atenas, Esparta y las ligas griegas en la América del período constituyente [1786-1789]*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2013.

ideas propios de la cultura de Grecia y Roma, con todo lo que ello engloba: la literatura, el arte, la construcción del discurso histórico, los conceptos filosóficos y políticos, las instituciones, la religión, las costumbres, el derecho, el conocimiento científico... Cabría asimismo, a la hora de referirse al legado clásico, hablar de la forma en que se recibe y se usa el pasado clásico en diferentes épocas de la historia, y de su reinterpretación en clave del presente con variadas intenciones y objetivos⁵⁸. En ese sentido, tanto el *Cantar de Mio Cid* como el *Diyenís Akritas* pueden entrar dentro del campo de los estudios del legado clásico, por presentar ambos referencias, directas e indirectas, a la tradición clásica.

5.1 Elementos del legado clásico en el *Cantar de Mio Cid*

Uno de los argumentos principales que han usado diferentes autores para defender que el *CMC* fue obra de un autor culto son precisamente las referencias al pasado clásico que podemos encontrar en el poema, lo que no es de extrañar teniendo en cuenta el importante papel que desempeñaban los autores grecorromanos en los programas de las escuelas y universidades⁵⁹. Frente a la propuesta de Ramón Menéndez Pidal de que el poema proveniría del mundo de la juglaría y que sería el producto del trabajo de dos juglares distintos en momentos distintos del siglo XII, uno de San Esteban de Gormaz y otro de Medinaceli, Colin Smith y otros consideran, como ya hemos comentado, que el autor del texto debió ser efectivamente alguien con una formación culta, probablemente un clérigo o un jurista cuyo origen sigue debatiéndose todavía⁶⁰. Sin embargo, en el *CMC* los ejemplos de tradición clásica no son tan abundantes como en otro poema sobre el Cid, el *Carmen campidoctoris*, cuya autoría por un personaje con formación culta parece

⁵⁸ BOLGAR, R., «The Classical Tradition: Legend and Reality», en *Byzantium and the Classical Tradition. Thirteen Spring Symposium of Byzantine Studies (1979)*, MULLETT, M., y SCOTT, R. (eds.), Centre For Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981, pp. 7-19; CRISTÓBAL, V., «Sobre el concepto de tradición clásica», en *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, SIGNES CODONER, J., ANTÓN MARTÍNEZ, B., CONDE PARRADO, P., GONZÁLEZ MANJARRÉS, M. A., IZQUIERDO, J.A. (eds.), Ediciones Cátedra, 2005, pp. 29-34.

⁵⁹ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., Madrid, 1955, pp. 79-87; LIDA DE MALKIEL, M. R., *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975; ZIOLKOWSKI, J. W., «Middle Ages», en *A companion to the Classical Tradition*, KALLENBACH, C. W., Blackwell, 2007, p. 19.

⁶⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R., *En torno al...*; SMITH, C., «Towards a reconciliation of ideas about Medieval Spanish Epic», *The Modern Language Review*, 89, 1994, pp. 622-634; *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner, pp. 276-281. Sobre lo que sí parece haber ya un cierto consenso es sobre que el Per Abbat del que habla el colofón del manuscrito fue simplemente el copista del manuscrito de 1207.

bastante clara por el tipo de lenguaje y por las reminiscencias del imaginario grecolatino que podemos encontrar en varios puntos de la obra⁶¹.

En un artículo de 1975 recogido en sus *Estudios cidianos*, Colin Smith analizaba las similitudes entre el pasaje de las tomas de Castejón (vv. 416-473) y Alcocer (vv. 570-610) y dos episodios referidos por Salustio y Frontino⁶². Smith veía semejanzas claras entre la toma de Castejón por el Cid y la toma de Capsa por Mario, narrada por Salustio en la *Guerra de Jugurta*, concretamente en el orden en que se desarrollan los acontecimientos y en el hecho de que las dos tomas se produzcan a través de una emboscada:

*O dizen Castejón, el que es sobre Fenares
mio Cid se echó en celada con aquellos que él trae.
El que en buen ora nasco toda la noche en celada yaze,
Commo lo consejava Minaya Álbar Fáñez*⁶³

No sería raro que, si el autor era verdaderamente una persona con formación culta, conociera la obra de Salustio, que era estudiado como modelo historiográfico y estilístico, y de la que se citaban a menudo fragmentos⁶⁴. El segundo pasaje al que hace referencia Smith es la toma de Alcocer, que cree inspirada en un fragmento de los *Strategemata* en el que Frontino narra un episodio de la guerra de los esclavos en el que Craso consiguió vencer al enemigo mediante una estratagema, dejando una tienda en el campamento para insinuar una retirada rápida, de forma parecida al plan seguido por el Cid en la conquista de Alcocer⁶⁵. Smith concluye que estas, para él muy

⁶¹ *Carmen Campidoctoris o Poema latino del Campeador*, edición de Alberto Montaner y Ángel Escobar, pp. 110-111.

⁶² SMITH, C., «Fuentes clásicas de dos episodios del “Poema de Mío Cid”», en SMITH, C., *Estudios...*, pp. 109-123; HILTY, G., «El problema de la historicidad del Cantar Primero después del descubrimiento de Alcocer» y «Realidad y ficción en el episodio de Alcócer», en *Íva.1 con la edat el coraçón creciendo. Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas*, LOPEZ GUIL, I., MAIER-TROXLER, K., GOSSONG, G. Y GLEBGEN, M.-D. (eds.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007, pp. 471-481 y 483-491.

⁶³ Vv. 435-438. Más adelante, cuando amanece y atacan Castejón, dice el poeta que «El Campeador salió de la celada» (v.464a), que deja de estar emboscado y se pone al descubierto para atacar. Por su parte, Salustio nos dice que Mario «llega a un paraje salpicado de alcores, a una distancia de no más de dos millas de Capsa, y allí aguarda con sus tropas lo más en secreto que puede», Sal. Iug. 91 (SALUSTIO, *Conjuración de Catilina, Guerra de Jugurta, Fragmentos de las <<Historias>>*, introducción y traducción de Bartolomé Segura Ramos, Editorial Gredos, Madrid, 1997). SMITH, C., «Fuentes clásicas ...», pp. 114-115.

⁶⁴ SMALLEY, B. «Sallust in the Middle Ages», en *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, BOLGAR, R. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1971, pp. 165-176.

⁶⁵ Jose Luis Montiel Domínguez dice, por el contrario, que la lectura del fragmento de Frontino que Smith relaciona con el *CMC* puede confundir a la hora de interpretar el episodio. MONTIEL DOMÍNGUEZ, J. L., «La formación latina del autor del Cantar de mio Cid», en *Lite-*

claras, referencias o reinterpretaciones de dos fuentes clásicas acaban con la posibilidad de que el autor del *CMC* fuera un juglar, e inclinan la balanza definitivamente hacia un autor culto, conocedor de las obras de Salustio y de Frontino, este último quizás a través de un manual de retórica⁶⁶.

James F. Burke también ve razones para creer que el autor del *CMC* procedía de un ambiente culto. Para Burke, en el poema se puede observar el uso de estructuras propias de la formación en el *trivium*, que ya desde el final de la Antigüedad incluía la gramática, la retórica y la dialéctica⁶⁷. Burke pone como ejemplo, entre otros, el argumento retórico del episodio de las cortes, y en esto le sigue José Luis Montiel Domínguez, que coincide en la idea de que el autor se formó en el *trivium* y leyó a autores como Ovidio o Salustio⁶⁸. A parte de señalar algunos detalles que recuerdan a elementos de la literatura clásica, Montiel Domínguez propone que las fuentes latinas influyen en puntos fundamentales de la ideología del poema⁶⁹. El *CMC* estaría imbuido de una ideología de frontera, que exalta la obtención de la honra por el propio esfuerzo en el combate. Montiel Domínguez establece un paralelismo entre el sentido colectivo del deseo del Cid de engrandecer el reino luchando contra los musulmanes y el interés del Estado propio de la retórica antigua, que podemos encontrar en autores como Cicerón o Salustio⁷⁰. También hace hincapié en el parecido entre las críticas del Cid a los infantes de Carrión y una arenga de Mario que encontramos en la *Guerra de Jugurta*⁷¹ a través de la cual Salustio expresa su opinión sobre la egoísta aristocracia romana, para la que la nobleza está en la alta cuna y no en el mérito personal, y que pone sus propios intereses por encima de los del Estado. Para Montiel Domínguez, este fragmento de Salustio constituye una fuente del

ratura medieval y renacentista en España: líneas y pautas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Salamanca, 2012, pp. 723-732.

⁶⁶ SMITH, C., «Fuentes clásicas ...», p. 122.

⁶⁷ BURKE, J. F., *Structures from the...*; CODOÑER MERINO, C., «El *trivium* y el *quadrivium*», en *Antiquae Lectiones...*, SIGNES CODOÑER, J., ANTÓN MARTÍNEZ, B., CONDE PARRADO, P., GONZÁLEZ MANJARRÉS, M. A., IZQUIERDO, J.A. (eds.), p. 161.

⁶⁸ Tanto Burke como Montiel Domínguez ponen como ejemplo de este influjo de las enseñanzas de retórica el uso de los tópicos ciceronianos del *locus a natura* y el *locus a nomine* durante el episodio de las cortes. BURKE, J. F., *Structures from the...*, p. 146; MONTIEL DOMÍNGUEZ, J. L., «La formación latina ...», p. 723.

⁶⁹ Además de esta idea, que constituye el punto principal de su artículo, Montiel Domínguez hace también referencia a algunos otros detalles del poema que podrían estar basados en textos clásicos, como el hecho de que el Cid se dejara crecer la barba en señal de duelo, y también cita a otros autores que han intentado conectar puntos del poema con pasajes de autores clásicos. MONTIEL DOMÍNGUEZ, J.L., «La formación latina ...», pp. 723-724 n2, p. 725 n6.

⁷⁰ MONTIEL DOMÍNGUEZ, J.L., «La formación latina ...», pp. 725-727.

⁷¹ Sal. *Iug.* 85.

poema, y la idea que recorre este fragmento de que el mérito y la honra no son heredados sino fruto del esfuerzo, empaparía todo el poema, respondiendo al interés del autor por presentar al Cid como un representante de la baja nobleza opuesto a los caracteres que presentan los infantes de Carrión, similares a las de la aristocracia romana que Salustio critica por boca de Mario. Así, un aspecto fundamental de la ideología del poema tendría su origen en un texto latino, que el autor pudo estudiar en el contexto de las escuelas de retórica medievales⁷².

Por último mencionaremos un episodio que tiene también un paralelo en el *DA* y en otros ejemplos de épica: el lamento de despedida del héroe (vv. 464-481 en el manuscrito *E*, 264-293 en el *G*; vv. 264-284 en el *CMC*)⁷³. Alfonso Boix y Ioannis Kioridis⁷⁴, comparando el *CMC* con la versión del *DA* contenida en el manuscrito *G*, proponen la posibilidad de que la fuente última de la estructura de ambas sea la despedida de Héctor de su esposa Andrómaca y su hijo Astianacte en la *Ilíada*⁷⁵, o de que al menos ambas despedidas pertenezcan a una tradición en la épica en las despedidas del héroe se desarrollan de acuerdo a una cierta estructura, contando en el caso del *CMC* también con la influencia de las llamadas canciones del alba, que estos autores ven también en el poema.

5.2. Elementos del legado clásico en el *Diyenís Akritas*

Antes de pasar a analizar los elementos del legado clásico presentes en el manuscrito *E* del *Diyenís Akritas*, conviene hacer una breve mención de la importancia que Homero, ya admirado en la misma época antigua, tenía en la cultura bizantina⁷⁶. Tal y como ya lo habían sido en el mundo antiguo, en época bizantina los poemas homéricos constituían una suerte de manual

⁷² Montiel Domínguez cita el pasaje de Salustio en paralelo con los versos del *CMC* para facilitar su comparación, de modo que remitimos a su trabajo para la cita, que aquí no podemos hacer por cuestiones de espacio: MONTIEL DOMÍNGUEZ, J.L., «La formación latina ...», pp. 727-730.

⁷³ Por cuestiones de espacio, y en la creencia de que es un elemento importante para la comparación entre ambas obras, citamos los tres fragmentos en el anexo 1.

⁷⁴ BOIX JOVANÍ, A., Y KIORIDIS, I., «Escenas semejantes ...», pp. 219-227.

⁷⁵ Hom. *Il.*, VI, vv. 405-496 (Homero, *Ilíada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Editorial Gredos, Madrid, 1991).

⁷⁶ En realidad cabría hablar de la herencia helénica como uno de los elementos más importantes de la cultura bizantina, pero aquí nos referimos específicamente a Homero como uno de los principales representantes de esa herencia y por su importante influencia en los autores bizantinos. Para el helenismo en Bizancio, ver KALDELLIS, A., *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge & New York, 2007.

escolar con el que se aprendía a leer⁷⁷. En el siglo XI el erudito Miguel Pselo hablaba de Homero simplemente como “el poeta”⁷⁸, y un siglo después la princesa Ana Comnena escribía su famosa *Alexiada*, en la que en un claro paralelismo con la *Ilíada* homérica cuenta las campañas de su padre, el emperador Alejo I Comneno, parafraseando en numerosas ocasiones a Homero⁷⁹. La memorización de pasajes enteros de los poemas homéricos, más de la *Ilíada* que de la *Odisea*, era un punto importante de la formación de los intelectuales y en ocasiones en los discursos se insertaban citas de Homero que el auditorio del orador en cuestión solía conocer, pues el poeta griego también era considerado modelo de elocuencia. Las primeras copias de la *Ilíada* y la *Odisea* datan del siglo X, y las primeras exégesis del siglo siguiente, siendo especialmente conocidos los comentarios de Juan Tzetzes y el arzobispo Eustacio de Tesalónica, ya del siglo XII. Los personajes y los hechos de los poemas homéricos, especialmente de la *Ilíada*, también quedaron en el imaginario popular bizantino, y de hecho circularon diferentes poemas épicos que tenían como objeto la vida y las aventuras de personajes como Aquiles, quizás el personaje homérico más famoso, o París⁸⁰.

En un ambiente cultural así, donde tanto en el registro oral como en el escrito las historias de la guerra de Troya contadas por Homero eran tan conocidas, y en una sociedad en la que la herencia helénica era una parte fundamental de la cultura, resulta lógico esperar encontrar elementos referentes al mundo clásico, especialmente al griego, en un poema épico. Si bien encontramos más rastros de la tradición clásica en la versión del poema contenida en G (como es el caso de la descripción de Agamenón, que también aparece en varias ocasiones en los poemas homéricos⁸¹), también en E hay algunos fragmentos interesantes que hacen referencia al pasado clásico.

Un pasaje significativo en ese sentido es el siguiente, situado justo al inicio del Cantar de la juventud y las bodas de Diyenís:

⁷⁷ BROWNING, R., «Homer in Byzantium», *Viator*, 6, (1975), p. 15.

⁷⁸ En ocasiones también se refiere al “poema”, sobreentendiéndose que está aludiendo a la *Ilíada* o a la *Odisea*, dependiendo del caso, *Chronographia*, VIa, 9 (edición en español MIGUEL PSELO, *Vidas de los emperadores de Bizancio*, introducción, traducción y notas de Juan Signes Codoñer, Editorial Gredos, Madrid, 2005).

⁷⁹ KALDELLIS, A., *Hellenism in Byzantium...*, pp. 242-243.

⁸⁰ BROWNING, R., «Homer ...», pp. 25-32; KAZHDAN, A. P. Y EPSTEIN, A. W., *Change in Byzantine...* pp. 133-134; MATZUKIS, C., «Homer within the Byzantine framework», *Akroterion*, 37, (1992), p. 2-5.

⁸¹ BALDWIN, B., «The description of Agamemnon in *Digenis Akrites*», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 1988, pp. 279-282.

*Καὶ ἄσοι βασανίζεσθε δι' ἄγῃην κορασίου,
 ἄκούσατε δι' ἄγραφῆς τῆν <θαυμαστῆν> ἄλλήνων
 πόσα καὶ ἀτόπομείνασιν βάσανα δι' τῆν πόθον.
 Βλέπετε, ὀναγιγνώσκοντες, τοῖς ἄριστοῖς κείνους,
 τοῖς ἄλληνας, τοῖς θαυμαστοῖς καὶ νομαστοῖς
 στρατιώτας
 <καὶ> ἄλλα ἄσα γίνονται δι' κείνην τῆν ἄλήνην
 ἄτε κατεπολήμῃσαν ἄπασαν τῆν ἄσίαν
 καὶ πάντες ἄδοξάσθησαν δι' περισῶν ἄνδρείαν,
 καὶ πάλιν εἰς ἄρωτικῶν ἄλλος τις ὀχπέστη.
 Καὶ ὀ λέγομεν καυχίματα ἄπλάσματα καὶ μύθους,
 ἄμῃρος ἄψεύγατο καὶ ἄλλοι τῆν ἄλλήνων⁸².*

El autor está hablando del deseo, y pone como ejemplo de sus víctimas a los guerreros griegos que fueron a luchar a Troya por causa del deseo de Paris por Helena. Además, se dirige directamente a los lectores confiando en que habrán oído “en escritos” de los admirables griegos, dando por sentado que, como decíamos antes, los poemas de Homero y las historias sobre la guerra de Troya eran cosa conocida, sobre todo en los ambientes letrados, de los que por otro lado tenemos más información. En unos pocos versos, el poeta nos da una imagen contradictoria con los antiguos griegos: por un lado son “admirables” y “renombrados”, y vencedores de toda el Asia. También es reseñable el hecho de que los ponga de ejemplo para explicar la inutilidad de enfrentarse a “los asuntos de amor”. Sin embargo, por otro lado, en los dos últimos versos, el autor pone “jactancias”, “cuentos” e “invenciones” falsas en boca de Homero y otros helenos, quitándoles la autoridad que parecía haberles dado unos pocos versos atrás: los griegos constituyen a la vez objeto de

⁸² «Cuantos os atormentáis – por el amor de una joven,/ habéis oído en escritos – de los <admirables> griegos/ cuántos tormentos también – sufrieron por el deseo./ Ved vosotros, los lectores, – a esos óptimos guerreros,/ los helenos, admirables – y renombrados soldados, / <y> todo cuanto pasó – por causa de aquella Helena,/ cuando le hicieron la guerra – a toda el Asia (y vencieronla),/ y todos gloria ganaron – por su mucha valentía,/ mas los asuntos de amor – ninguno pudo enfrentarlos./ Y no decimos jactancias – y ni cuentos ni invenciones,/ cual las falsas que inventaron – Homero y otros helenos» (vv. 709-719).

admiración y de descreimiento. En el mundo bizantino el estudio y la lectura de los textos de autores paganos no eran bien vistos por todos los sectores⁸³, y por otro lado, entre los estudiosos bizantinos gozaban de gran popularidad los escritos de Platón, que en *República* criticaba los mitos falsos y en especial a Homero. En cierto momento de esta obra Sócrates declara que no se debe contar a los niños falsos mitos, como los compuestos por Homero y Hesíodo (especialmente aquellos que hacen referencia a la imperfección de los dioses), para evitar que en el futuro se conviertan en malos ciudadanos del nuevo Estado⁸⁴. Quizás fue esta tendencia platónica la que hizo que, al menos en los ambientes más intelectuales, Homero fuera leído a la vez con admiración y escepticismo⁸⁵.

Hay un episodio que guarda una relación muy directa con el imaginario griego: el encuentro de Diyenís y la amazona Maximú (vv. 1466-1605). Las amazonas, esas mujeres guerreras tan temidas por los griegos, aparecen en numerosas ocasiones en la mitología y la literatura griegas, como en el caso de la historia de Heracles y el cinturón de Hipólita, o de la de Teseo y el rapto de Antíope (que acabó provocando el famoso asedio de Atenas por las amazonas o amazonomaquia), o la de Talestris, otra reina amazona que se presentó ante el mismísimo Alejandro Magno con intención de engendrar con él hijas fuertes e inteligentes, según cuentan Plutarco y el *Libro de Alexandre*⁸⁶. Sin embargo, por el contexto en el que se ubica, el encuentro de Diyenís y Maximú recuerda más bien al combate de Aquiles y Penteseilea en plena guerra de Troya, recogido por diferentes autores clásicos⁸⁷, en el que el héroe se da cuenta de que ama a la amazona justo en el mismo momento en el que le está dando muerte. En el manuscrito *E* del *DA*, Maximú aparece caracterizada con los rasgos más importantes de las amazonas de la mitología: excelente jinete y guerrera, valiente, belicosa y de gran belleza (vv. 1482-1496, 1519-1527), que en este como en otros casos hará que el héroe acabe prendándose de ella, aunque sea solo de forma fugaz. Diyenís, tras

⁸³ KALDELLIS, A., *Hellenism in Byzantium...*, pp.181-187. Por otro lado, quizás el mismo hecho de que, a partir de cierto momento comenzaran a ponerse por escrito o a copiarse obras escritas por autores paganos, con sus correspondientes comentarios, respondiera a la intención de dejar claro que las historias que se contaban en ellas tenían un autor que las había inventado.

⁸⁴ Plat. *Rep.*, II, 377b – III, 380c (Platón, *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Editorial Gredos, Madrid, 1989).

⁸⁵ En su descripción de Constantino IX Monómaco Miguel Pselo, gran admirador de Platón, pretende remarcar la belleza del emperador separándola de la belleza ideal pero fantasiosa de los personajes homéricos: *Chronographia*, VII, 126 (MIGUEL PSELO, *Vidas de los...*, p. 288)..

⁸⁶ GARCÍA GUAL, C., *Audacias femeninas*, Editorial Nerea, Madrid 1992, pp. 93-111.

⁸⁷ Apollod. *Epit.*, V, 1-2; Hyg. *Fab.*, 112; Q. S. Posthom., I, 575-674; Diod., II, 46.

derrotarla en un combate junto al río Eúfrates, desmontándola dos veces de su caballo, y después de dar varias excusas, finalmente se deja seducir (v. 1596) y tiene relaciones sexuales con ella, para a continuación volver con su esposa, que se ha enterado de lo sucedido⁸⁸. Es interesante lo que el héroe contesta a su mujer cuando esta le recrimina haberse acostado con la amazona:

*Μετ' τ' φθείρειν Μαξιμόν τρία κακ' ἢ ποικα τήν·
 πρ' τον μ'ν τι εἶχα τήν, δεύτερον τι νιράπη,
 τρίτον κα' περισσότερον χάσεν τ'ν νδρείαν της
 κα' πομπεμένη πόφευγεν ἢ π' τ'ν Μιλμίτην⁸⁹.*

De alguna manera en el *DA* parece seguir activa la vieja imagen helena de las amazonas como seres terribles por constituir una especie de sociedad paralela a la tradicional de las *póleis*, un mundo donde los hombres no tienen ningún poder, ni siquiera en las relaciones sexuales, que se dan solo cuando y como quieren las mujeres. En este caso, Maximú es la líder de un grupo de bandidos, una mujer que también incumple todos los estereotipos sobre lo que debería ser una mujer en la sociedad bizantina y que no obedece a ninguna autoridad. Sin embargo, en este pasaje Diyenís vence a la amazona no solo con las armas, como hace Aquiles, sino también en el terreno de la amor (o al menos eso parece querer dejar traslucir la respuesta del Akrita, a pesar de que ha sido él quien se ha dejado seducir por la amazona). Si las tradiciones sobre las amazonas seguían siendo conocidas en el Imperio bizantino, como parece que sí podían serlo en zonas de Anatolia, hacer al protagonista vencedor de un combate como forma de ensalzar su carácter

⁸⁸ Este encuentro entre Diyenís y Maximú (que parece bastante claro que no volverá a repetirse ni variará en lo más mínimo la vida de los dos participantes) podría insertarse también en la tradición según la cual las amazonas se unían una vez al año con un hombre para engendrar nuevas descendientes (exclusivamente mujeres, puesto que los hijos varones eran sacrificados), como en el caso de la historia sobre Alejandro y la reina Talestris, que mencionábamos antes.

⁸⁹ «A Maximú al desflorarla – tres males le hice yo:/ primero la poseí, – segundo, fue avergonzada,/ el tercero y el mayor, – que perdió su valentía» (vv.1596-1598).

heroico, igualándolo nada menos que con Aquiles, que sí seguía siendo una figura conocida⁹⁰.

En varias ocasiones durante el poema, el autor recurre a dos famosas figuras de la mitología griega relacionadas con la muerte: el Hades, lugar al que iban los mortales al morir, y Caronte, el barquero que trasladaba a los muertos a la otra orilla del río Aqueronte, donde se encuentra el reino de los muertos. Salvo en su primera aparición, en la que a través de una metáfora es presentado como el autor del asesinato⁹¹, el Hades tiene en el *DA* el mismo sentido que tenía en el mundo antiguo, es decir, el de lugar al que los vivos van después de morir, y por eso aparece mencionado especialmente hacia el final de la obra, cuando se acerca la muerte del protagonista:

*Σήμερον χωριζόμεθα καὶ πέρχομαι εἰς τὴν κόσμον
τὴν μακρὸν, σκοτεινότατον καὶ πάγω κάτω εἰς ἄδην
[...]*⁹².

En estos versos finales vemos también aparecer a Caronte, el viejo barquero que en la mitología griega ayudaba a las almas a cruzar el río Aqueronte en dirección a la morada de los muertos⁹³:

*Ὁ Χάρως τρέπει ἅπαντας τὴν μήποτε τράπεντα,
Ὁ Χάρωντας χωρίζει με πᾶσοις τῆς φιλάτης [...]*⁹⁴.

⁹⁰ GONZÁLEZ SERRANO, P., «La pervivencia del mito amazónico en la epopeya de Diyenís Acritas», en *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica. II. Historia, literatura y tradición*, MORFAKIDIS, M., GARCÍA GÁLVEZ, I. (eds.), Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Granada, 1997, pp. 89-101.

⁹¹ «Τοῖς ἄνδρας κτείνει μάχαιρα, τὸ δὲ κοράσια ἄδης» («El puñal mata a los hombres – el Hades a las doncellas», v. 370).

⁹² «Hoy día nos separamos – y yo parto para el mundo/ (mundo) oscurísimo, negro, – y voy abajo hacia el Hades [...]» (vv. 1774-1775). El Hades también aparece en los versos 1695-1696 y 1797.

⁹³ Verg. *Aen.*, VI, v. 299 y ss.; Diod., I, 92, 96.

⁹⁴ «De todo hace huir Caronte – al que nunca han hecho huir,/ Caronte es quien me separa – de ti, de la muy amada [...]» (vv.1794-1795).

Como han señalado ya varios estudios sobre el tema⁹⁵, el Caronte que nos encontramos en la literatura bizantina y neohelénica y en el folclore neohelénico (donde el personaje recibe el nombre de Χάρως en lugar de Χάρων) no es exactamente el mismo que el del mundo griego clásico. Mientras que en el mundo antiguo Caronte simplemente transporta a los muertos a cambio de un óbolo, en época bizantina y posteriormente lo vemos convertido en una personificación de la muerte, en el que provoca el fallecimiento de la persona⁹⁶. Además, en la poesía neohelénica Caronte pasa de ser un barquero a convertirse en un jinete vestido de negro que cabalga espada en mano⁹⁷ (aunque esto no lo vemos en el *DA* al no aparecer una descripción del personaje o una escena en la que venga a buscar a Diyenís). A pesar de ser un personaje perteneciente a la tradición pagana, lo encontramos perfectamente adaptado en un mundo como el bizantino, donde la religión cristiana constituye uno de los pilares principales de la sociedad, como podemos observar en el epílogo del *DA* en el manuscrito *E*, de donde proceden los últimos versos que citamos, y donde las referencias a Caronte se mezclan con referencias al Nuevo Testamento y súplicas a Dios (vv.1794-1867).

Por último mencionaremos un episodio al que ya aludíamos al hablar del *CMC*: la despedida entre el héroe y su amada, en este caso la despedida entre el Emir y su esposa, que se produce cuando el primero tiene que marcharse en busca de su familia (vv. 466-481). Aunque en esta despedida también podríamos encontrar semejanzas con la de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada*, como la referencia a las lágrimas y los suspiros, es la versión del manuscrito *G* la que más parecido guarda con Homero, especialmente por el hecho de que en ambos casos tanto Héctor como el Emir cogen a sus hijos en brazos y les desean un futuro glorioso como guerreros⁹⁸ (en el caso de *G*, el Emir desea ser él mismo quien entrene a su hijo Diyenís para llegar a ser un gran guerrero). Como decíamos antes, Boix y Kioridis sugieren la existencia de una tradición en la épica de despedidas del héroe de su familia, y desde luego en el contexto en el que se generó el *DA* es más fácil suponer la in-

⁹⁵ DÍEZ DE VELASCO, F. «Caronte-Jaros (Kharos): ensayo de análisis iconográfico», *Erytheia*, 10.1, 1989, pp. 45-56; OMATOS, O., «Del Caronte barquero al Jaros neohelénico», *Veleia*, 7, 1990, pp. 303-315, citados en CASTILLO DIDIER, M.: «Caronte: supervivencia y metamorfosis», en CASTILLO DIDIER, M., *La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007, pp. 255-270.

⁹⁶ OMATOS, O., «Del Caronte barquero ...», pp. 303-306.

⁹⁷ DÍEZ DE VELASCO, F. «Caronte-Jaros (Kharos) ...», p. 51, p. 54.

⁹⁸ BOIX JOVANÍ, A., Y KIORIDIS, I., «Escenas semejantes ...», pp. 223-227.

fluencia de los poemas homéricos, o al menos de las historias de la guerra de Troya⁹⁹.

6. CONCLUSIONES

Tras introducir ambas obras y la historia de sus comparaciones y analizar la presencia de elementos del legado clásico en ambas, queremos concluir discutiendo cuán comparables son el *DA* y el *CMC* desde el punto de vista de la tradición clásica y qué puede aportar esto a su estudio. Lo primero que cabe preguntarse es cómo se manifiesta ese legado clásico en cada una. En ese sentido, parece claro que la presencia del mundo antiguo es más abundante en el *DA* que en el *CMC*, por varias razones. Mientras que en el *CMC* no se hace mención directa de ningún personaje de la mitología o la literatura clásicas, en el manuscrito *E* del *DA* tenemos, como hemos visto, menciones explícitas de Homero (Ὅμηρος), de “los helenos” en general (τῶν Ἑλλήνων), del Hades (ὁ Ἅδης) y de Caronte (Ὁ Χάρων). Autores como Colin Smith y Jose Luis Montiel Domínguez propusieron que algunos episodios del *CMC* se basaron en partes de la obra de Salustio, yendo el segundo más allá al aportar pruebas que llevan a pensar que la ideología del poema podría inspirarse también en la que se deja traslucir en *La guerra de Jugurta*, que el autor del *CMC* conocería por su formación, formación que le habría permitido también valerse de recursos retóricos como los que analiza James F. Burke. Por otro lado, ambos poemas contienen un pasaje que podría relacionarse directamente con los poemas homéricos, el de la despedida del héroe y su familia o su amada (y el *DA* cuenta además con otro episodio, el del combate de Diyenís y Maximú, que guarda parecido con toda una tradición de combates entre héroes griegos y amazonas, como el de Aquiles y Penthesilea, que mencionábamos en su momento).

Podemos decir, entonces, que en el *DA* la presencia del legado clásico es más directa que en el *CMC*, donde no hay referencias directas a la mitología, la literatura o la historia antiguas, pero sí podemos detectar un cierto conocimiento de algunas fuentes por parte del autor a través de referencias no explícitas a fuentes o ideas propias del mundo antiguo. Por el contrario, las

⁹⁹ Aunque también habría que tener en cuenta que la llamada *Ilias Latina*, una versión latina abreviada de la obra de Homero compuesta en el siglo I. d. C., empezó a ser conocida en las escuelas de retórica de Occidente a partir del siglo XI. Si el autor del *CMC* realmente se formó en una de estas escuelas, quizás conociera esta versión abreviada del poema. CURTIUS, E. R., *Literatura europea...*, p. 80; *Carmen Campidoctoris o Poema latino del Campeador*, edición de Alberto Montaner y Ángel Escobar, p. 214.

referencias a personajes de la mitología y del folclore en el *DA* parecen más propias de un autor procedente de una sociedad donde motivos como el de las amazonas o el de Caronte habían circulado enormemente por ámbitos no “literarios”, y habían sufrido transformaciones y adaptaciones a contextos nuevos.

En ese sentido, parece lógico que en el manuscrito *E* encontremos más muestras de legado clásico que en el *CMC*. Incluso aceptando lo que numerosos estudiosos del *Cantar* defienden, que el autor del mismo debió ser alguien con formación retórica, o al menos, como sostiene Alberto Montaner, alguien situado entre los ámbitos de la oralidad y la escritura, en la sociedad en la que se escribió la obra el impacto de elementos del imaginario clásico no era, al menos al nivel de la tradición oral, tan profundo como lo era la herencia helénica en el mundo bizantino. En Bizancio, además de que los intelectuales siguieran leyendo y estudiando a los autores griegos clásicos, seguramente pervivieron muchos elementos de la mitología y la tradición clásicas, como pone de relieve por ejemplo el hecho de que en época tardía se compusiera un poema épico con Aquiles como héroe principal, la *Aquileida*¹⁰⁰.

Quizás el pasaje que más interesante resultaría para una comparación desde el punto de vista del legado clásico, por estar presente en ambos poemas, sea la despedida del héroe. Como Boix Jovaní y Kioridis ya sugerían en su artículo¹⁰¹, comparando las despedidas en la *Iliada*, el *CMC* y el *DA*, no parece descabellado pensar en la existencia de una tradición épica de despedidas con una estructura parecida, o incluso en un posible conocimiento de Homero por parte de los autores, siendo esta última propuesta un poco más arriesgada. En los tres pasajes encontramos, efectivamente, elementos y acciones parecidos: las lágrimas de la esposa y los suspiros son comunes a los tres, mientras que el momento en el que la esposa toma o besa las manos del héroe, la mención de la corta edad de los hijos y que el héroe los coja en brazos, son comunes solo al *CMC* y la *Iliada*. Este motivo de la despedida podría sumarse a los otros muchos que se han estudiado en las comparaciones entre el *CMC* y el *DA* y de los que hemos hablado con anterioridad.

Habiendo comparado el *CMC* y el *DA E* desde el punto de vista del legado clásico, esperamos haber contribuido a un esclarecimiento de los

¹⁰⁰ BROWNING, R., «Homer in ...», p. 30.

¹⁰¹ BOIX JOVANÍ, A., Y KIORIDIS, I., «Escenas semejantes ...», pp. 222-227.

debates principales que han circulado en torno al estudio de ambas obras¹⁰². De igual modo, esperamos haber ayudado a señalar las limitaciones (no precisamente pequeñas) de su comparación. Ya sea por la presencia de interrogantes llamativos en los poemas (como los citados pasajes de despedida); o ya sea por la actual afluencia de nuevos estudios y de enfoques novedosos en torno a ambas obras y a su comparación en los últimos años, cabe concluir que el estudio del *DA* y el *CMC* y de su comparativa no ha finalizado.

7. ANEXOS

7.1. Las despedidas en *CMC*, *E* y la *Iliada*

7.1.1. *La despedida de Héctor, Andrómaca y Astianacte (vv. 405-496)*¹⁰³

*Ἀνδρομάχη δέ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα,
ἔν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
δαιμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἐλεαίρεις
παῖδά τε νηπίαχον καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη
σεῦ ἔσομαι· τάχα γάρ σε κατακτανέουσιν Ἀχαιοὶ
πάντες ἐφορμηθέντες· ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη
σεῦ ἀφαμαρτούση χθόνα δύμεναι· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλη
ἔσται θαλπωρὴ ἐπεὶ ἂν σὺ γε πότμον ἐπίσιπης
ἄλλ' ἄχε'· οὐδέ μοι ἔστι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ[...]
Ἔκτορ ἄτάρ σὺ μοι ἔσοι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἠδὲ κασιγνήτος, σὸ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης·
ἄλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,
μὴ παῖδ' ὀρφανικὸν θήης χήρην τε γυναῖκα·[...]
ἢ νυ καὶ αὐτῶν θυμὸς ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει.
τῆν δ' αὖτε προσέειπε μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ·*

¹⁰² Resultaría también de interés comparar el legado clásico en *CMC* y *E* y en el *Carmen Campidoctoris* y *G*, a los que les suponen unos autores con formación culta, que en la composición de las obras aplican unos conocimientos resultado de esa formación, propia de los círculos intelectuales de cada región, y a través de la cual habrían podido conocer las fuentes clásicas.

¹⁰³ Citamos el texto desde HOMER, *Homeri Opera in five volumes*, ed. de David B. Monro and Thomas W. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1920 (disponible online en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0133%3Abook%3D1%3Acard%3D1>, 01/12/2015). Para la traducción usamos la de Emilio Crespo ya citada en el trabajo. Para los textos del *CMC* y el *DA E*, usamos las mismas ediciones utilizadas en el resto del artículo.

ἦ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει γύναι· ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
 αἰδέομαι Τρωῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους,
 αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο·[...]
 ἔσσεται ἡμῶν ὅτ' ἂν ποτ' ὀλόγη Ἴλιος ἰρή
 καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίῳ Πριάμοιο.
 ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσον μέλει ἄλγος ὀπίσω,
 οὐτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὐτε Πριάμοιο ἄνακτος
 οὐτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ
 ἐν κονίησι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν,
 ὅσσοι σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
 δακρυόεσσιν ἄγεται ἐλεύθερον ἡμῶν ἀπούρας·
 καὶ κεν ἐν Ἄργει ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἰσθὸν ὑφαίνοισ,
 καὶ κεν ὕδωρ φορέοις Μεσσηϊδος ἢ Ὑπερείης
 πόλλ' ἀεκαζομένη, κρατερῇ δ' ἐπικείσεται ἀνάγκη·
 καὶ ποτέ τις εἴπησιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσαν·
 Ἔκτορος ἦδε γυνὴ ὧς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
 Τρώων ἵπποδάμων ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο.
 ὧς ποτέ τις ἐρέει· σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος
 χήτει τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἀμύνειν δούλιον ἡμῶν.
 Ἄλλὰ με τεθνηῶτα χυτῶ κατὰ γὰρ ἀκαλύπτου
 πρὶν γέ τι σῶσ τε βοῶσ σοῦ θ' ἔλκηθμοιο πυθέσθαι [...].
 ἀτὰρ ῥ' ἔγ' ἔν φίλον υἱὸν περὶ κύσει πλάττει χερσὶν
 ἐπεὶ δ' ἐπευξάμενος Διὶ τ' ἄλλοισιν τε θεοῖσι·
 Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὲ καὶ τόνδε γενέσθαι
 πατρὸς δ' ἔμμενός καὶ γὰρ περὶ ριπρεπέα Τρώεσσιν,
 ἔδε βίην τ' ἐγαθόν, καὶ ἐλπίου ἐφίνασσειν·
 καὶ ποτέ τις ἐποιπατρός γ' ἐδέετο πολλῶν μείνων
 ἐκ πολέμου ἐνιόντα· φέροι δ' ἐνναρα βροτόεντα
 κτείνας δῆϊον ἐνδρα, χαρεῖν δὲ φρένα μήτηρ.
 ἐπεὶ περὶ ἐλόχοιο φίλης ἐν χερσὶν ἐθηκε
 πατρὸς δ' ἐόν· ἐδ' ἐρα μιν κηώδεϊ δέξατο κόλπῳ
 δακρυόεν γελάσασα· πόσις δ' ἐλέησε νοήσας,
 χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἐπος τ' ἐφατ' ἐκ τ' ἐνόμαζε·
 δαιμονίη μὴ μοί τι λίην ἐκαχίζεο θυμῷ·
 οὐ γὰρ τίς μ' ἐπερῶσαν ἐν ῥ' ἴδι προΐαπει·
 μοῖραν δ' οὐκ ἐτινάφημι πεφυγμένον ἐμμεναι ἐνδρῶν,
 οὐ κακῶν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπεὶ νῦν πρὸτα γέννηται.
 490 ἄλλ' ἐσσοκόνεσσα τῶ σ' ἀτὰρ ἔργα κόμιζε
 ἐστὸν τ' ἐλακάνην τε, καὶ ἐμφιπόλοισι κέλευε

□ργον □ποιχέσθαι· πόλεμος δ' □νδρεσσι μελήσει
π□σι, μάλιστα δ' □μοί, το□ □λί□ □γγεγάσιν.
□ς □ρα φωνήσας κόρυθ' ε□λετο φαίδιμος □κτωρ
□ππουριν· □λοχος δ□ φίλη ο□κον δ□ βεβήκει
□ντροπαλιζομένη, θαλερ□ν κατ□ δάκρυ χέουσα.

*Andrómaca se detuvo cerca, derramando lágrimas;
le asió la mano, lo llamó con todos sus nombres y le dijo:
“¡Desdichado! Tu furia te perderá. Ni siquiera te apia-
das
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto viu-
da
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,
atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería,
si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no
habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado,
sino sólo sufrimientos. No tengo padre ni augusta ma-
dre: [...]”
¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta
madre,
y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo.
Ea, compadécete ahora y quédate aquí, sobre la torre.
No dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer [...]”
Le dijo, a su vez, el alto Héctor, de tremolante penacho:
“También a mí me preocupa todo eso, mujer; pero tre-
menda
vergüenza me dan los troyanos y troyanas, de rozagantes mantos,
si como un cobarde trato de escabullirme lejos del combate: [...]”
Mas no me importa tanto el dolor de los troyanos en el futuro
ni el de la propia Hécuba ni el del soberano Príamo
ni el de mis hermanos, que, muchos y valerosos,
puede que caigan en el polvo bajo los enemigos,
como el tuyo, cuando uno de los aqueos, de bronceas túnicas,
te lleve envuelta en lágrimas y te prive del día de la libertad;
y quizá en Argos tejas la tela por encargo de una extraña
y quizá vayas por agua a la fuente Meseide o en la Hiperea
obligada a muchas penas, y puede que te acose feroz necesidad.
Y alguna vez quizá diga alguien al verte derramar lágrimas:
‘Ésta es la mujer de Héctor, el que descollaba en la lucha sobre
los troyanos, domadores de caballos, cuando se batían por Ilio.’
Así dirá alguien alguna vez, y tú sentirás un renovado dolor
por la falta del marido que te proteja del día de la esclavitud.*

*Mas ojalá que un montón de tierra me oculte, ya muerto,
antes de oír tu grito y ver cómo te arrastran.” [...]
Después, tras besar a su hijo y mecerlo en los brazos,
dijo elevando una plegaria a Zeus y a los demás dioses:
“¡Zeus y demás dioses! Concededme que este niño mío
llegue a ser como yo, sobresaliente entre los troyanos,
igual de valeroso en fuerza y rey con poder soberano en Ilio.
Que alguna vez uno diga de él: ‘Es mucho mejor que su padre’,
al regresar del combate. Y que traiga ensangrentados despojos
del enemigo muerto y que a su madre se le alegre el corazón.”
Tras hablar así, en los brazos de su esposa puso
a su hijo, y ésta lo acogió en su fragante regazo,
entre lágrimas riendo. Su marido se compadeció al notarlo,
la acarició con la mano, la llamó con todos sus nombres y dijo:
“¡Desdichada! No te aflijas demasiado por mí en tu ánimo,
que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino.
De su suerte te aseguro que no hay ningún hombre que escape,
ni cobarde ni valeroso, desde el mismo día en que ha nacido.
Mas ve a casa y ocúpate de tus labores,
el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas
aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres
todos que en Ilio han nacido y yo, sobre todo.”
Tras hablar así, el esclarecido Héctor cogió el casco
hecho de crines de caballo, mientras su esposa marchaba a casa
volviéndose de vez en cuando y derramando lozanas lágrimas.*

7.1.2. La despedida del Cid y su familia (vv. 246-284)

*Ant’ el Campeador, doña Ximena fincó los inojos amos,
llorava de los ojos, quísol’ besar las manos:
–¡Merced, Canpeador, en ora buena fuerdes nado!
Por malos mestureros de tierra sodes echado.
¡Merced, ya Cid, barba tan conplida!
Fem’ ante vós yo e vuestras fijas,
ifantes son e de días chicas,
con aquestas mis dueñas, de quien só yo servida.
Yo lo veo, que estades vós en ida,
e nós de vós partirnos hemos en vida:*

*¡dadnos consejo, por amor de Santa María!
– Enclinó las manos la barba vellida,
a las sus fijas en braços las prendía,
llególas al corazón, ca mucho las quería;
llora de los ojos, tan fuertemiente sospira:
– ¡Ya doña Ximena, la mi mugier tan conplida,
comme a la mi alma yo tanto vos quería!
Ya lo vedes, que partirnos emos en vida,
yo iré, e vós fincaredes remanida.
Plega a Dios e a Santa María
que aún con mis manos case estas mis fijas,
o que dé ventura e algunos días vida, e
vós, mugier ondrada, de mí seades servida!*

7.1.3. La despedida del Emir y su esposa en E (vv. 404-481)

*Καὶ πάραυτα ἠὲ τρέπισαν, ἵνα τὸν ἀποβγάλουν
οἱ πέντε οἱ γυναικαδελφοὶ καὶ ὁ Διγενῆς Ἀκρίτης·
καὶ κοινοῦται νεώτερος, να καβαλικεύση·
σέβη εἰς τὸ κουβούκλιν του, τὴν κόρην νὰ φιλήση·
δάκρυα τοῦ κατέβαιναν εἰς μῖτροι τοῦ Μαου·
στεναγμοὶ τοῦ βγαίνουν σαν βρονταὶ καὶ κτύτοι,
καὶ μὲ τὰ δάκρυα τὰ πολλά, τοῦ ναστεναγμούς του,
λάλησεν νεώτερος τὴν πολυποθητὴν του·
«Δὸς μου, φῶς μου νῆσπερον, χρυσόμοφέ μου εἰκόνα,
τὸ δακτυλίδιν τὸ φορεῖς εἰς τὸ μικρὸ δακτύλιν,
νὰ τὸ χωρὶς νθύμησιν, κυρά, νὰ σοὶ θυμομαν·
Τὸ δακτυλίδιν βγαλεν, γλήγορα τοῦ τὸ δίδει
καὶ νεώτερος τὸ βάλεν μετὰ πολλὰν δακρῶν·
καὶ λόγια τὴν λάλησεν κ στεναγμοῦ καρδίας·
«Ἐρη σε Θεός, ἀθένητη μου, μὲ παλησομνήσης
καὶ <πάλιν> νὰ <ν>θυμηθῆς ἄλλην νὰ περιλάβης»·
Καὶ τότε περιλάβασιν καὶ θέκαν ἕως τὸ κουβούκλιν·
στρεφνά, γλυκίως φιλήσασιν τὸς ποχωρισίας.*

*Y al punto se prepararon – para ir a encaminarlo
los cinco cuñados junto – con Diyenís el Akrita;
y se prepara el mancebo – para partir cabalgando;*

*a su dormitorio entró – para besar a la joven;
las lágrimas le caían – como (las) lluvias de mayo,
los suspiros le brotaban – como ráfagas y truenos,
y con sus lágrimas muchas – y con sus (muchos) suspiros,
el joven guerrero habló – así a la su muy-amada:
“Dame, mi luz sin ocaso, – imagen mía adorada,
el anillo que tú llevas – en tu dedo más pequeño,
para tenerlo, señora, – por recuerdo y recordarte”.
El anillo se sacó, – se lo da rápidamente,
y el mancebo se lo puso, – derramando muchas lágrimas;
y (estas) palabras le dijo, – suspiro del corazón:
“Dios te descubra, señor – si te olvidaras de mí
o si tuvieras la idea – de abrazar a otra mujer”.
Y se abrazaron entonces – y en la cámara yacieron;
por separarse besáronse – tiernamente, dulcemente.*