

La disputa femenina per la sobirania del Partenó a *La flauta de l'emperador* de Kostis Palamàs

Ernest Marcos Hierro
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

This article analyses the dispute over the sovereignty of the Parthenon between its original owner, the goddess Athena, and her Christian successor, the Virgin Mary, as presented in the poem by the Greek «national poet» Kostis Palamas *The Emperor's Flute* published in 1910. In this work, Palamas uses two episodes from Byzantine historiography on the life of Emperor Basil II the Bulgar-Slayer to construct a discourse that promotes the political vision of the Greek nationalist «Great Idea». However, he does not attribute to Constantinople and Christianity the usual predominant role in the ideology of his time but rather claims Athens as the capital of modern Hellenism and prophesies the future victory of the pagan goddesses Athena-Sophia and Aphrodite-Agape over the Virgin Mary. In his discourse on femininity, Palamas combines the Germanic tradition of praise of the Eternal Feminine with the symbolist characterization of woman as a flower of evil.

KEYWORDS: Kostis Palamas, Modern Greek Literature, Byzantium and Modern Greek Identity, Parthenon.

En el capítol XXI del llibre segon de les seves *Relacions històriques*, Jordi Paquimeres, l'historiador bizantí contemporani de Roger de Flor i Ramon Muntaner, descriu un episodi pertorbador esdevingut als encontorns de Constantinoble l'any 1260, poc abans de la reconquesta de la ciutat per l'exèrcit nicè¹. Mentre visitaven les runes del Monestir de Sant Joan el Teòleg en el barri de

1. FAILLER (ed.) 1984, I 174-177.

l'Hèbdomon, uns militars i dignataris grecs van trobar en un racó de l'església, palplantada contra la paret, la mòmia nua d'un home. De l'orifici de la seva boca penjava un càlam de pastor, que algú li havia posat allà per fer una broma². Els versos inscrits en la tomba del costat revelaven la identitat del cadàver. Era l'emperador Basili II (rg. 976-1025), el Matador de búlgars, βουλγαροκτόνος, tal com l'anomena Paquimeres d'acord amb la tradició inaugurada pels cronistes bizantins de la segona meitat del segle XII. Els cortesans van comunicar immediatament la notícia a l'emperador Miquel VIII Paleòleg, que encara compartia en aquest temps la sobirania de l'Imperi de Nicea amb el seu hereu legítim l'infant Joan IV Làscaris i estava acampat amb les seves tropes prop de la colònia genovesa de Galatà. Commogut pel relat, Miquel va disposar que les despulles del seu predecessor, degudament revestides amb teles brodades amb or, fossin portades en processó solemne fins al campament i dipositades a la seva pròpia tenda, per tal que ell pogués dormir a la vora del difunt. Finalment, l'emperador va ordenar que el cos fos sepultat amb tots els honors escaients al Monestir del Salvador de Selimbria, al mateix temple on el fill i successor de Miquel VIII, Andrònic II, faria enterrar després el seu pare. D'aquesta manera, la convivència temporal dels dos sobirans a la tenda militar amb el pas del temps va acabar convertint-se en eterna.

Gairebé cinc-cents anys després de la seva escriptura, en la darrera dècada del segle XIX, aquesta anècdota de Paquimeres, que en la propaganda nicena vinculava el sobirà victoriós de la nissaga macedònia amb el fundador de la dinastia Paleòloga, l'imminent Nou Constantí, va proporcionar al poeta neogrec Kostís Palamàs (1859-1943) el punt alhora de partida i d'arribada per a l'obra que ell mateix considerava el seu «himne èpic» definitiu, el cim de la seva producció com a cantor de les grans fetes del seu poble³. Ens referim a *La flauta de l'emperador* (*Ἡ φλογέρα τοῦ βασιλιά*), publicat el 1910, un poema narratiu en 12 parts, que l'autor anomena λόγοι, emmarcades per dos pròlegs i un epíleg, i amb més de 4.300 versos, la immensa majoria dels quals són versos polítics o decapentasil·labs, el metre tradicional de la poesia grega en llengua popular testimoniada des del segle XII. En el Discurs primer d'aquesta obra, Palamàs ens situa en l'escenari terrible de l'església destruïda amb un gest remissiu per al lector català de «Poblet», el cèlebre poema d'Àngel Guimerà sobre la profanació de les tombes reials durant l'assalt del monestir el juliol de 1835, aparegut al volum *Poesies* l'any 1905⁴. En ambdós textos, la fúria dels adversaris impius, en el cas de Palamàs, els dominadors francs es-

2. *Ibidem*, 175: (...) ὀρθῶσιν αἴφνης κατὰ γωνίαν ἱστάμενον ἄνδρὸς πάλοι τεθνεῶτος λείψανον ὁλόκληρόν τε καὶ τὸ πᾶν ὀλομελές, γυμνὸν ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς. Εἶχε δὲ καὶ ἐπὶ στόματος καλὰ μιν ποιμενικῆς σύριγγος, εἰς χλεῦν τινῶν οὕτω ποιησάντων οἷς ἔμελε τῶν θρεμμάτων. Ὡς δ' ἰδόντες ἐθαύμαζον μὲν τὴν τοῦ λειψάνου ὀλομέλειαν, διηπόρουν δὲ οὕτινος ἂν καὶ εἴη ὁ πεπηγὼς ἐκεῖνος καὶ ἔτι εἰς σῶμα συνιστάμενος χοῦς, ὀρθῶσιν ἐκ δεξιῶν τὸ κενήριον καὶ ἐπ' αὐτῷ γεγραμμένους στίχους δηλοῦντας τὸν κείμενον. Ἦν δ' οὗτος, ὡς ἐδήλουν τὰ γράμματα, ὁ Βουλγαροκτόνος Βασίλειος.

3. PALAMÁS 1989, 188: Στὸ σύνολό του τὸ ποίημα, ἐπικολυρικὸ ἦ, καθαρῶτερα, ἐπικὸς Ὕμνος.

4. GUIMERÀ 1905, 273-279.

trangers i, en el de Guimerà, l'enemic interior, el «rebuig de viles i pobles», «l'escamot dels condemnats», s'acarnissen amb les despulles dels monarques que encarnaven les màximes virtuts de la nació, mentre aquestes restes, que son els recipients de l'esperit nacional, rebutgen l'atac de forma sobrenatural. La mòmia del Rei En Jaume arrenca a plorar i la xurma fuig espantada, deixant-la estintolada contra una finestra oberta, contemplant afligida i impotent la destrucció del cenobi i la decadència del seu poble. Per contra, la flauta encaixada en la boca del cadàver de l'emperador Basili enceta en l'obra de Palamàs un cant declamat en primera persona, que, amb l'única excepció d'un excurs històrico-fantàstic en el Discurs segon, s'estén en els vuit Discursos següents, des del tercer fins a l'onzè, amb la narració de l'argument del poema, la recreació d'un episodi del regnat del Matador de búlgars datat de l'any 1018. Finalment, en els cinquanta versos del Discurs dotzè, retornem un altre cop al 1260, a la tomba saquejada del Monestir de Sant Joan el Teòleg, i assistim a una escena que s'allunya radicalment de la versió de Paquimeres. En el poema, l'emperador Miquel VIII es desplaça fins a les ruïnes per recollir en persona les restes de Basili II, però quan les seves mans toquen el cos, aquest es desfà en cendres i la flauta, finalment muda, cau als seus peus. És una conclusió sens dubte pessimista, anàloga a la del poema de Guimerà, tal vegada influïda també per la mala fama històrica de l'emperador Paleòleg, aquell que es va sotmetre al pontífex romà en el Segon Concili de Lió de 1274. Probablement, Palamàs el considerava indigne de compartir la glòria del seu predecessor i per això desterra de la seva obra la identificació entre els dos sobirans que, segons el text de Paquimeres, podem inferir que promovia l'entorn àulic de Miquel VIII. En qualsevol cas, en la seva obra, la flauta s'erigeix en intèrpret i glossadora del llegat de Basili II, una missió que Palamàs duu a terme amb la recreació d'una altra anècdota de la historiografia bizantina, extreta ara de la *Sinopsi de les històries* del cronista bizantí del segle XI Jordi Kedrenós: la visita insòlita de l'emperador macedoni a Atenes l'any 1018 tot just després de liquidar definitivament en el camp de batalla el moribund Primer Imperi búlgar⁵.

A diferència d'altres regions de la península Hel·làdica, com ara Macedònia, Tessàlia i el Peloponès, en època medieval l'Àtica havia perdut la importància política i econòmica que tenia en el passat i ja no era, com abans, un lloc de destinació ineludible per a les autoritats bizantines. En el seu relat, Kedrenós declara de manera implícita quin devia ser aleshores l'atractiu principal d'Atenes quan precisa què hi va fer allà Basili durant la seva estada: agrair a la Mare de Déu les victòries obtingudes davant dels búlgars i adornar el seu temple amb ofrenes precieuses⁶. L'objecte d'aquest viatge imperial, per tant, era el pelegrinatge al santuari situat al bell cim de l'Acròpolis, a l'antic Parte-

5. BEKKER (ed.) 1839, 475.

6. BEKKER (ed.) 1839, 475: καὶ ἐν Ἀθήναις γενόμενος καὶ τὰ τῆς νίκης εὐχαριστήρια τῇ θεοτόκῳ δοῦς, καὶ ἀναθήμασι πολλοῖς λαμπροῖς καὶ πολυτελεσί κοσμήσας τὸν ναόν, ὑπέστρεψεν εἰς Κωνσταντινούπολιν.

nó, esdevingut ara un centre prestigiós de devoció mariana. Un cop satisfet aquest deute pietós, l'emperador Basili va posar rumb cap a Constantinoble, on els seus súbdits l'acolliren amb una espectacular entrada triomfal. Abans d'això, tanmateix, en el camí d'anada a Atenes, el cronista ha registrat dues estacions en la ruta a dos llocs vinculats amb prèvies campanyes contra els búlgars: el camp de batalla de Sperkhiós a Lamia, on el magister Nicèfor Ura-nós havia derrotat vint anys abans el 997 les tropes del tsar Samuel, i el mur anomenat Skelos construït a les Termòpiles pel general Rupenis, amb l'objecte d'impedir el pas d'un nou exèrcit búlgar invasor més enllà d'aquesta frontera tradicional⁷. És aquest itinerari per terres de Tessàlia i de l'Àtica amb la seva fita al temple atenès la raó de la fascinació de Kostís Palamàs per aquest paràgraf fins aleshores inadvertit de la crònica de Kedrenós. En aquesta iniciativa de Basili II, hi veia el poeta un reconeixement per part del llegendari emperador de la supremacia indiscutible d'Atenes com a capital ancestral de l'Hel·lenisme i, en particular, de la centralitat del seu monument emblemàtic, el Partenó, que corona la roca que Palamàs adornava sempre amb l'epítet "sagrada". És una visió sens dubte anacrònica, perquè no encaixa en absolut amb l'imaginari de l'Imperi romà d'Orient, centrat, per contra, en Constantinoble des de la seva fundació l'any 330. Per a Palamàs i els seus lectors contemporanis, tanmateix, resultava molt suggestiva, atès que potenciava el paper d'Atenes i, per extensió, del Regne de Grècia, en el projecte ideològic i polític predominant en el seu temps, la Gran Idea (η Μεγάλη Ιδέα), que propugnava la restauració de l'estat medieval bizantí emulant empreses recents similars que havien estat coronades amb èxit, com la unificació d'Itàlia o la creació del Segon Imperi alemany⁸.

Mentre els governants grecs s'esforçaven per consolidar i eixamplar les fronteres del seu territori amb accions limitades però tan agosarades com la intervenció a la Creta otomana en favor de la població local revoltada el febrer de 1897, la fita màxima del somni irredemptista era la recuperació de la capital imperial perduda el 1453. Es tractava d'un objectiu en la pràctica impossible, però irrenunciable en la teoria, com ho demostra la fascinació que sentien els grecs d'aquesta època pels reculls de tradicions populars sobre la caiguda de la Ciutat de Constantí, especialment, el famós *Cant de Santa Sofia* en què la veu d'un àngel profetitzava la futura restauració de la divina litúrgia en la Gran Església convertida en mesquita. Com a *patridòlatra* exemplar, tal com ell mateix es definia, Palamàs no podia deixar de combregar amb el fonament constantinopolità de la Gran Idea, però alhora l'incomodava profundament no només l'ocupació otomana de l'actual Istanbul, sinó també el record d'una ciutat que abans de la conquesta turca havia estat la seu de la Cort

7. *Ibidem*: ἐν δὲ τῷ διέναι τὸ Ζητούνιον τὰ ὁστὰ τῶν πεσόντων ἐκεῖσε Βουλγάρων, ὀπηνίκα ὁ μάγιστρος Νικηφόρος ὁ Οὐρανὸς τὸν Σαμουὴλ ἐτρέψατο, θεασάμενος ἐθαύμασεν. ὑπερηγάσθη δὲ καὶ τὸ ἐν Θερμοπύλαις γενόμενον τεῖχος, ὃ Σκέλος ἄρτι κατονομάζεται, εἰς ἀποτροπὴν τῶν Βουλγάρων παρὰ τοῦ Ρουπένη.

8. Sobre la vinculació de Palamàs amb la Gran Idea i, en general, la seva ideologia política cf. MARCOS HIERRO 2024.

imperial, l'Església i l'Acadèmia bizantines, institucions totes elles que el poeta contemplava amb anacrònica desconfiança. En aquest punt conflueixen en el seu pensament tres herències conflictives: en primer lloc, els prejudicis dels il·lustrats contra l'estat bizantí, que actuava com a model de referència per a les monarquies absolutistes modernes, molt especialment, la França de Lluís XIV i Lluís XV i la Rússia tsarista; en segon lloc, el disgust dels intel·lectuals progressistes pel fanatisme i obscurantisme de la jerarquia eclesiàstica grega, que es proclamava hereva del patriarcat constantinopolità i del monarquisme ortodox, i, finalment, el rebuig dels partidaris de la llengua demòtica envers els devots de la llengua katharévusa, percebuts com a èmuls dels savis bizantins que practicaven la mimesi arcaïtzant en els seus escrits i hi bandejaven les expressions i les innovacions lingüístiques populars.

Com a liberal sensible a la crítica socialista del capitalisme, blasmat sota la figura del drac Mammó en el Discurs onzè de *La Flauta de l'emperador*⁹, i ensems com a enemic declarat de la superstició religiosa i del purisme lingüístic, Palamàs preferia distanciar-se de la tradició urbana, àulica i patriarcal de la capital imperial i cercava, per contra, en la perifèria del poder polític i religiós de Bizanci les seves figures d'identificació. Així reivindicava, d'una banda, els monjos ascetes allunyats de tota intriga mundana, absorts en la seva sincera devoció, i, de l'altra, els valerosos akrites, els guerrers defensors de les fronteres, que alhora que encarnen amb el seu valor i lleialtat les virtuts genuïnes del poble grec son també, segons el pensament demotocista, els protagonistes de la primera poesia escrita en llengua popular i, per tant, també els primers en escriure i consumir una literatura emancipada de la tradició arcaïtzant. És plenament coherent en aquesta preferència la tria com a heroi del poema d'un sobirà tan excepcional com Basili II, caracteritzat pel refinat historiador Miquel Pselós com un enigmàtic i abassegador híbrid de monjo i soldat, indiferent a les dones i flagell dels savis cortesans¹⁰. Amb aquests trets, que en el context original emfasitzaven sobretot la condició perillosa de l'emperador per als seus súbdits, atès que era difícil de predir els seus actes i, per tant, d'esquivar la seva còlera imprevista, Palamàs construeix un superhome nietzscheà que defuig el convencionalisme obscur i estèril de la cort constantinopolitana i amb el seu pelegrinatge al santuari de l'Àtica cerca l'autenticitat en la llunyana província, en les terres de la península Hel·làdica on encara és possible evocar l'esperit de la Grècia clàssica. Així, el viatge a Occident de Basili II conté en aquesta obra una reivindicació de l'origen atenès, és a dir, europeu, del veritable Hel·lenisme medieval, desfigurat inevitablement en l'oriental Constantinoble.

Al mateix temps, mutatis mutandis, la tria del sobirà suposa també una exhortació implícita adreçada als partidaris contemporanis de la Gran Idea per

9. PALAMÀS 1989, 170-171.

10. Vid. la biografia de Basili II per Miquel Pselós a IMPELLIZZERI (ed.) 1984, 8-55. Sobre el mite medieval i modern del Matador de búlgars cf. el llibre de STEPHENSON 2003. Cf. també MARCOS HIERRO 2013b, 85-88.

tal que construeixin el seu projecte sobre la base d'un estat edificat amb els valors de l'Atenes democràtica i radicat precisament en el territori en què aquests van néixer. D'aquesta manera, en *La flauta de l'emperador*, la tensió permanent en el segle XIX entre les dues capitals de l'Hel·lenisme modern, Atenes i Constantinoble, la seu del Regne de Grècia i la Nova Roma ocupada pels turcs, es resol a favor de la polis àtica, perquè en ella es manifesta la veritable identitat grega tal com la perceben el personatge literari de Basili II en el segle XI i el poeta Kostís Palamàs en el anys de traspàs entre els segles XIX i XX¹¹. A la terra de l'Àtica, en efecte, es fa més evident que en cap altre lloc de la geografia política de la Grècia moderna la «continuïtat», la *συνέχεια*, del poble, de la cultura i de la llengua hel·lèniques des de l'època micènica fins al moment present. L'emblema definitiu d'aquest procés d'evolució i adaptació continuades de la indestructible essència grega és, precisament, el Partenó, la fita de l'emperador, el temple on es produeix el traspàs de la sobirania d'una deïtat verge pagana, Atena, a la Mare de Déu, també ella donzella. Fascinat pels processos a llarg termini de canvi cultural i plenament convençut de la superioritat de la perspectiva sincrètica moderna amb què abordava la història de la religió, aquella que l'impulsava a comparar figures i experiències religions de datació diversa a fi d'emfasitzar-ne els trets comuns i traçar-ne la genealogia, Palamàs converteix aquesta successió traumàtica en un dels fils conductors més importants del seu poema. Aquest relat, d'altra banda, com és habitual en la seva obra, s'insereix en un discurs sobre la naturalesa de la dona que és deutor de la tradició vuitcentista alemanya de l'elogi de l'Etern Femení i conté alhora també l'advertència retòrica contra la feminitat perillosa que és pròpia dels autors simbolistes de la literatura francesa. Per això, en aquest article analitzarem la disputa de les dominadores femenines de l'Acròpolis a *La flauta de l'emperador*, revisant també com a pòrtic la presència i significació de les dones en el conjunt del poema. Per començar, en el Discurs primer, quan la flauta, que s'anomena «èpica i càlam profètic», es presenta en primera persona en els versos 166 a 178 com a narradora del poema, ella mateixa s'identifica amb dones de la mitologia antiga, caracteritzant així, en conseqüència, la seva veu com a femenina¹². Primerament, per posar en relleu la seva condició poètica, es proclama germana de Clio, la musa de la història, i de Cal·líope, que inspira els poetes èpics, i, a continuació, esmenta dues profetesses vinculades també tradicionalment amb l'èpica com la llatina Sibilla, companya d'Enees en la seva da-

11. Sobre l'actitud ambigua de Palamàs envers Bizanci cf. HIRST 1998.

12. PALAMÀS 1989, 52: —Εἶμαι ἡ φλογέρα ἐγώ, ἐπική, προφητικὸ καλᾶμι./ Ἐγὼ εἶμαι ἀλλαδερφή τῆς Κλειῶς καὶ γλῶσσα τῆς Καλλιόπης./ Μὲ μάτιασε τῆς Σίβυλλας ἐμὴ ἡ ματιὰ κι ἀκόμα/ μοῦ σκούζει μέσ' στὰ σωθικὰ τὸ σκοῦσμα τῆς Κασσάντρας./ Σὺν τὴν Ἐκάβη θρήνησα κι ἄκουσα τῆς Γοργόνας/ τῆς μυθικῆς τὸ ρῶτημα τὸ ἀπὸ πρὸς τὰ καράβια./ “Ζῆ ὁ βασιλιάς Ἀλέξαντρος;” Κι ἐγὼ εἰμ' ἡ ἀπόκριση· εἶπα./ “Δέσποινα, ζῆ καὶ ζώνεται, δικός μας εἶναι πάντα!”/ Ἐπαιξα ἐγὼ τῆς Μαξιμῶς καὶ χόρευε· τοῦ Ἀκρίτα/ ξεσκέπασα τὴ λεβεντιά καὶ τὸν παράδωκα ἴσα/ πρὸς τοὺς καιροὺς ἀθάνατο· καὶ οἱ Μοῖρες μὲ μοιράναν/ ὅλες· πρωτοφανέρωτη στὴ δόξα τῆς Ἀθῆνας,/ ἀπὸ τὴ Ρώμη πέρασα καὶ ρίψωσα στὴν Πόλη.

vallada als inferns, i la troiana Cassandra, la veu de la qual —diu— li xiuxiueja en les seves entranyes. Declara també que ha plorat com Hècuba, la reina de Troia que va perdre tots els seus fills, i introdueix, a continuació, dues dones que pertanyen a l'imaginari neogrec i que en aquest cas no son miralls de la seva persona, ans receptores de la seva art. La primera és la Gorgona marina que pregunta de manera recurrent als pilots dels vaixells si encara viu el rei Alexandre Magne, i la flauta li respon que viu, efectivament, i porta un cenyidor a la cintura, una variació mínima respecte de la resposta habitual: «viu i regna». La segona és Maximú, la guerrera valerosa del *Poema de Digenís Akrita*, que en aquest passatge balla una dansa al so de la flauta per a l'heroi. No sembla, doncs, que l'amazona pateixi aquí el destí terrible del personatge en la versió de Grottaferrata de la novel·la, on acabava morta a mans de Digenís a fi que no pugui revelar que ell l'havia desvirgada. En aquest passatge, ben al contrari, l'instrument s'atribueix el mèrit d'haver fet palesa la virtut de l'heroi i d'haver-ne llegat la memòria immortal a les generacions posteriors. Les moires també l'han compartida, afirma, aquesta veu poètica en llengua popular, que es manifestà primerament a Atenes, probablement amb la fixació escrita dels poemes homèrics ordenada per Pisístrat, passà després a Roma amb l'èpica virgiliana i arrelà definitivament a Constantinoble amb el relat de les fetes de l'Akrita, considerat pels contemporanis de Palamàs el testimoni d'una perduda tradició poètica oral dels bizantins, segons el model aleshores vigent d'interpretació d'altres poemes medievals europeus com *La cançó de Roland*, el *Cants dels Nibelungs* o el *Poema de Mio Cid*. La feminització de la veu de la flauta, que és narradora de l'acció i ensems glossadora del sentit de les fetes registrades, erotitza el discurs del poema sobre la figura del protagonista, Basili II, caracteritzat com l'epítom de la masculinitat hel·lènica i del sobirà ideal, el tòpic, precisament, que s'aborda en el Discurs segon del poema.

Tal com ja hem indicat més amunt, aquest discurs es distingeix de la resta del poema, perquè no es situa temporalment ni en 1260, ni en 1018, sinó en un moment cronològicament imprecís, posterior, en qualsevol cas, a la mort de l'emperador Romà IV Diògenes l'agost de 1072¹³. Romà IV hi apareix, en efecte, com un dels fantasmes imperials que ronden les nou illes de la Mar de Màrmara, on eren tradicionalment confinats fins a la seva mort els sobirans destronats de Bizanci. En aquest paisatge oníric, que recorda la visió nocturna del poema de Dionísios Solomós *Els assetjats lliures*, hi trobem tres emperadrius controvertides per la seva conducta. En primer lloc, la flauta narradora evoca la muller de Romà Diògenes, l'emperadriu Eudòcia Makrembolitissa, vídua del seu predecessor en el tron, Constantí X Ducas, i mare del seu successor Miquel VII¹⁴. D'acord amb el relat de la seva vida conjugal que ofereix l'historiador Miquel Pselós, Palamàs esmenta, primerament, el menyspreu que la reina mostrava envers el segon marit quan Romà regnava, però

13. Sobre aquest Discurs cf. MARCOS HIERRO 2013a.

14. PALAMÀS 1989, 60 (versos 125-139).

tot seguit la retrata com una esposa compassiva quan el soldà seljúcida el venç a la batalla de Manzikert i els seus enemics bizantins el destonen i destermen a l'illa de Proti. Anant més enllà del testimoni de Pselós, que es limita a registrar les exèquies organitzades per Eudòcia, el poeta la descriu al costat del sobirà agonitzant en el cim més alt de l'illa, caracteritzant la seva actitud desconcertant com expressió —diu— de l'ànima difícil d'endevinar i del cor tèrbol femení¹⁵. A continuació, sense dir-ne el nom, compareix l'emperadriu Irene, l'atenesa, esposa de Lleó IV i mare de Constantí VI, prudent, sàvia i dura, apostrofada, segons la tradició, com assassina del seu fill, però també alhora com a mare del seu poble, atès que fou la responsable de la restauració del culte de les imatges sagrades l'any 787 després de la gran crisi del primer període iconoclasta. Resulta molt sorprenent la seva caracterització com una làmia negra apostada en la platja de l'illa, una èmula de la Gorgona que provoca el naufragi de les naus que solquen la Mar de Màrmara¹⁶.

Finalment, clou aquest Discurs una escena teatral imponent, amb ecos de l'episodi espartà de la segona part del *Faust* de Goethe i de la *Salomé* modernista d'Oscar Wilde, en què Teòfano, la mare de Basili II, dialoga amb els tres homes sobirans de la seva vida: el seu primer espòs Romà III, el segon Nicèfor Focàs i el seu últim amant Joan Tzimiskés¹⁷. L'emperadriu, caracteritzada com a doblement responsable de conjugicidi, és comparada amb l'antiga Helena d'Esparta, la muller adúltera de Menelau, i descrita amb termes que emfasitzen la condició perillosa i obscura de la feminitat: «ràbia i esfinx, tu ets carn, drac, Afrodita»¹⁸. A més, Palamàs per boca de la flauta també l'anomena una «font mare», perquè d'ella provenen tant el pecat com la redempció, tant la resurrecció com la destrucció, és a dir, Kharos, el guerrer de la mort de la tradició popular neogrega. Ella és, en efecte, l'espasa que va executar el cabdill valerós Nicèfor Focàs i la matriu que va donar a llum l'heroic Matador de búlgars, el qual compareix al final de l'episodi sota la forma d'un genet centaure, meitat persona, meitat cavall, per venerar la seva mare, també ella qualificada de centaurea¹⁹.

Aquesta figura mítica reapareix, per cert, més endavant en el Discurs desè, quan l'emperador evoca els principals esdeveniments de la seva vida davant

15. PALAMÀS 1989, 60 (vers 128): δυσκολομάντευτη ψυχή, θαμπή καρδιά γυναίκεια.

16. PALAMÀS 1989, 60 (versos 141-149): Νάτην κ' ἡ Ἀυτοκρατόρισσα. Στὸν ἀθηναῖο τὸν ἥλιο,/ τοῦ πόθου καὶ τοῦ θάνατου λουλοῦδι φυτρωμένο,/ μαγεύτρα τοῦ ἄντρα, ἡ φρόνιμη, σοφὴ, σκληρὴ Ἀθηναία,/ καὶ φόνισσα τοῦ σπλάγχνου της καὶ μάννα τοῦ λαοῦ της,/ ξέβρασμα, σκιάχτρο τοῦ νησιοῦ, φτωγὴ, παρατημένη,/ μήτε ποὺ κλαίει τὴ μοῖρα της. Ἡ ἀπελπισία της πέτρα./ Σέρνεται στὴν ἀκρογιαλιά, κ' εἶναι σὰν ξέρα, καὶ εἶναι/ σὰ μαύρη λάμια τοῦ γιालοῦ. Μακριά, μακριά, καράβια!/ Κόματα, συνεπάрте την, μὲ τα συντρίμια, τρίμμα.

17. Per a tot aquest episodi vid. PALAMÀS 1989, 61-68 (versos 176-390) i el comentari a MARCOS HIERRO 2013a, 342-345.

18. PALAMÀS 1989, 62 (vers 212): Λύσσα καὶ σφίγγα, σάρκα ἐσύ, δρακόντισσα, Ἀφροδίτη!

19. PALAMÀS 1989, 68 (vers 388-391): Καὶ βρυσομένα εἶν' ἡ γυναίκα· κ' ἔρχονται ἀπὸ κείνη/ κ' ἐσύ, ἁμαρτία, κι ὁ λυτρωμὸς κ' ἡ ἀνάστασις καὶ ὁ Χάρος·/ καὶ τὸ σπαθὶ ποὺ σ' ἔσφαξε, δέσποτα Νικηφόρε,/ καὶ ἡ μήτρα ποὺ σὲ γέννησε, Βουργαροφάγε ρήγα!. Sobre la condició de centaures de mare i fill vid. *Ibidem* (versos 375-376): δόξα σ' ἐσέ, κενταύρισσα βασίλισσα, μητέρα/ ποὺ γέννησες τὸν κενταύρτο ρήγα (...).

de la icona de la Mare de Déu en el Partenó. En un passatge que sembla inspirat per un apropament psicoanalític a la figura del sobirà traumatitzat per la seva mare assassina, el Basili de Palamàs proclama que la dona és el seu enemic, perquè ella és la mentida, l'abisme i una criatura més traïdora i negra que no pas el seu company masculí²⁰. Entre els horrors de la creació és incomparable i inigualable, perquè és mentidera i alhora un àngel, un abisme —repeteix— i ensem un nadó. L'apòstrofe contra la feminitat s'adreça directament a la Theotokos, mentre l'enfurismat sobirà invoca, així cal entendre-ho, la comprensió i compassió de la Verge, i la remata la negació per Basili de la seva pròpia naturalesa humana: ell no és ni fill de dona, ni plançó d'home, ans s'identifica amb un presumpte avantpassat centaure, un ésser, per tant, asexual segons els patrons de la nostra espècie i, per tant, no destinat a tenir cap relació amorosa en aquest món. Així, amb aquests arguments quasi freudians, justifica Palamàs en la caracterització del seu Basili II el rebuig de la sexualitat que atribueixen a l'emperador les fonts bizantines, tal com hem vist més amunt. En aquest punt, deixarem aquesta línia de caracterització de la dona terrenal com una criatura ambigua, seductora i fatal, tan típica del final del segle XIX i el començament del XX, i abordarem, tal com anunciàvem abans, el tema de la feminitat ultraterrenal en el context de l'evolució inevitable de l'Hellenisme, garantida nogensmenys per la seva continuïtat infrangible segons Palamàs.

Troblem en un passatge del Discurs tercer la primera menció del procés de substitució de la deessa Atena per la Mare de Déu en la seu del Partenó²¹. La flauta emfasitza en aquest punt la decisió de l'emperador de pelegrinar al santuari d'Atenes i en descriu la nova Senyora dels Cels en termes antagònics respecte de la seva predecessora. Ambdues tenen la mateixa estatura i el mateix aire, però, a diferència d'aquella, Maria no es complau en la guerra, sinó en la calma, i no porta llança, ni tampoc escut. Els seus braços —diu Palamàs— son les seves llances i els seus escuts i, en lloc del cap de la Medusa, exhibeix com a trofeu damunt del pit la imatge pintada del seu fill Jesucrist. La confrontació entre les dues verges divines assoleix el seu cim en el Discurs vuitè, quan el seguici de l'emperador Basili arriba a Atenes. Aquí Palamàs, fent exhibició novament de la seva esplèndida erudició llibresca, exhuma un episodi de la biografia del filòsof neoplatònic Procle (412-485) escrita

20. PALAMÀS 1989, 154 (versos 49-58): Ὀχτρός μου εἶν' ἡ γυναῖκα ἐμέ, τὸ ψέμα εἶν' ἡ γυναῖκα,/ εἶν' ἡ γυναῖκα ἡ ἄβυσσος, ὄχι γιὰτ' εἶν' ἐκεῖνη/ πρὸς δολερὴν ἀπ' τὸ ταίρι τῆς τὸν ἄντρα καὶ πρὸς μαυρὴν/ εἶν' ἁμοιαστὴ καὶ ἀταίριαστὴ μέσ' στὰ δεινὰ τῆς πλάσης,/ γιὰτ' ἔτσι ψεύτρα, εἶν' ἄγγελος, καὶ ἔτσι ἄβυσσος, εἶναι βρέφος,/ καὶ πνέει, σὰ νὰ τὴ φύσηξε τὸ στόμα Σου, Θεοτόκο!./ Δὲν εἶμαι τῆς γυναίκας γιός, μηδὲ βλαστὰρι τοῦ ἄντρα,/ (ἔλεος, Κυρά, καὶ σβήσε μου τὴ φλόγα τῆς βλαστήμιας),/ ἄνθρωπος ὄχι, Κένταυρος θὰ εἶταν ὁ πρῶτος πῶχει/ σπάρτο τὸ γένος ποὺ ἔφερε στὴν οἰκουμένη ἐμένα.

21. PALAMÀS 1989, 75 (versos 210-216): κ' ὕστερ' ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ τὴν πολέμοχαρη ἦρθε/ καὶ μὲ τὸ ἴδιο ἀνάστημα καὶ μὲ τὸν ἴδιο ἀέρα,/ μὰ γαληνόχαρη, χωρὶς κοντάρια καὶ σκουτάρια./ Κοντάρια εἶναι τὰ χέρια τῆς, γιὰ νίκες, καὶ σκουτάρια,/ καὶ εἶν' ἄβλαβο τὸ φοβερό τῆς Μέδουσας κεφάλι/ μπροστὰ στὸ γκόρφι, τοῦ αὔλου κόρφου τῆς κρεμαστάρια,/ ποὺ ζωγραφίζει τὸ Χριστό, τ' ὀλόγλυκο παιδί τῆς.

pel seu deixeble Marí de Flàvia Neàpolis (c. 440-c. 500) i el reescriu amb l'objecte d'oferir una data exacta al canvi de titularitat del temple atenès²².

Tal com demostra amb una anàlisi detallada del text Konstandinos Kasinis en el seu estudi sobre les fonts literàries de *La flauta de l'emperador*, el poeta basteix el seu relat a partir de dues anècdotes independents de l'obra de Marí²³. En la primera, localitzada en el capítol 10, assistim a la primera visita de Procle a l'Acròpolis, quan acaba tot just d'arribar a Atenes per iniciar allà els seus estudis de filosofia. A l'entrada de la ciutadella, ens diu Marí que el jove estudiant hi troba el porter, que és a punt de tancar-ne amb clau les portes. Sense parar esment a allò que diu, aquest home senzill deixa anar aleshores una sentència profètica, «De debò, si no haguessis vingut, hauria tancat», Ἀληθῶς, εἰ μὴ ἦλθες, ἔκλειον²⁴. que implica que el nouvingut assegurarà la supervivència a Atenes de la saviesa antiga en vida seva. La segona anècdota la llegim en el capítol 30, quan l'autor lloa per enèsima vegada el vincle profund que unia Procle amb Atena, la seva divinitat predilecta i protectora. Aquí recorda el moment posterior en què «aquella gent que mouen les coses inamovibles»²⁵ van treure del Partenó l'estàtua de la deessa, una al·lusió transparent a la conversió forçada del temple antic en església cristiana. En aquells dies, el filòsof va rebre en un somni la visita d'una dona bellíssima que el va exhortar a preparar la seva casa, atès que la Senyora Atena volia romandre amb ell²⁶. Amb aquestes paraules, Marí caracteritza el seu mestre com l'hereu oficial de l'escola platònica en un context amenaçador per a la saviesa antiga.

Per la seva banda, en el primer centenar de versos del Discurs vuitè, Palamàs fusiona ambdós episodis i situa el seu relat al començament de l'estada de Procle a Atenes, quan troba la ciutadella, que ell anomena, anacrònicament, castell, tancada i barrada i dialoga breument amb les cigonyes que allà habiten. Després que el jove es declari adorador de Atena, d'Atenes i del món sencer, les aus l'informen sobre el destí de la deessa Pàl·las, que ha estat foragitada de la ciutat per una altra senyora, solitària i desarmada, que ha arribat per mar des de molt lluny. Per boca de les cigonyes, en la descripció de Maria, el poeta insisteix a destacar novament els trets que la diferencien d'Atena: el mantell de color de mongeta vermella que vesteix, l'absència dels signes tradicionals de guerrera, la seva dolçor i humilitat, el seu posat de vídua cansada, pobra, solitària i ploranera. Tot i així, el seu poder és molt gran, perquè només que allargui el seu braç, tothom cau de genolls per cercar la seva protecció, mentre la seva mirada fon els marbres, els homes i els déus²⁷.

22. PALAMÀS 1989, 127-130 (versos 4-98).

23. KASINIS 1980, 235-242.

24. BOISSONADE (ed.) 1814, 9.

25. BOISSONADE (ed.) 1814, 24: ὑπὸ τῶν καὶ τὰ ἀκίνητα κινούντων.

26. *Ibidem*: Ἐδόκει γὰρ τῷ φιλοσόφῳ ὄναρ φοιτᾶν παρ' αὐτὸν εὐσχήμων τις γυνή, καὶ ἀπαγγέλλειν, ὡς χρηὶ τάχιστα τὴν οἰκίαν προπαρασκευάζειν· “Ἡ γὰρ κυρία Ἀθηναῖς” ἔφη «παρὰ σοὶ μένειν ἐθέλει».

27. PALAMÀS 1989, 128 (versos 26-39): Ξένε, ἡ Παλλάδα σου διωγμένη ἀπὸ μὲν δέσποιν' ἄλλη, / μοναχική, ξαρμάτωτη, καὶ ἀπάνου ἐδῶ ἀρασμένη / μακριάθε, ἀνέγγιχτη, ἄχαρη, καὶ σὰν πνιμένη μέσα / σ' ἓνα φακιόλι κόκκινο, σ' ἓνα μαντὶ γεράνιο, / χωρὶς κοντάρι καὶ σκουτάρι, οὐδὲ γοργόνειο

Silenciós i preocupat per les paraules que ha sentit, Procle es refugia al seu alberg al peu de l'Acròpolis i des d'allà contempla el paisatge nocturn de l'Àtica. No dorm, perquè l'insomni l'estreny, la contrarietat el tortura i l'estudi el manté despert. De sobte, a mitjanit, sent que truquen a la porta i demana qui és. Qui el visita és Atena, η Κυρά, que vol romandre amb ell: Δὲν ἔχω πῶς νὰ πορευτῶ καὶ ποῦ νὰ ξενυχτίσω, No tinc com marxar, on vetllar aquesta nit²⁸.

Palamàs cedeix la paraula aquí a la deessa fugitiva, que ataca durament la bruixa maligna que li ha pres el seu aspecte, el seu nom, el seu aire i tota la seva energia. No l'ha vençuda amb armes, diu la deessa, ans li ha trencat amb la mirada totes les que ella tenia, la nouvinguda i l'infant dimoni que porta en els seus braços. Maleïts siguin els seus ulls que ningú no podrà pintar, exclama²⁹. Tot seguit, Atena anomena Maria la sacsejadora de l'Olimp i vencedora dels titans, l'ànima dels aquil·leus i la font mare del Verb³⁰, i anuncia el seu exili cap a les terres del nord i d'occident, on trenarà noves amistats amb els escites i els llegendaris escil·locèfals, els homes de cap de gos. Així al·ludeix el poeta a la florida futura de la saviesa en l'altra part del continent³¹. Procle, serenament inspirat, ofereix la pròpia ànima a la dea a fi que sigui avui la seva tomba i demà el seu castell i profetitza el seu futur retorn triomfal, perquè Atena és «la Senyora del Passat i del Futur»³². Durant la resta de la nit, Procle venera en silenci la deessa, acompanyat per la filòsofa Asclepigènia, que és «la rosa de la virginitat i el lliri de la saviesa», imatge fidel, per tant, de la seva patrona. Finalment, Palamàs clou l'episodi amb la desaparició definitiva d'Atena a l'hora de l'alba³³. D'ara endavant, a la roca sagrada d'Ate-

σκιάχτρο,/ μ' ἓνα παιδί στὴν ἀγκαλιά, τὸ χέρι στὴν καρδιά της./ μιὰ σιταράτη, μιὰ γλυκειά, μιὰ ταπεινή, σὰ χήρα./ σὰν κουρασμένη, σὰ φτωχιά, σὰν ἔρμη, σὰν κλαυμένη/ μὴδὲ κοντή, μὴδὲ ψηλή, μὰ σὰ νὰ βρίσκεται ὅλο/ σε ψήλωμα, ποῦ ξετυλιέται ἀγάλια ἀγάλια, θάμα./ Μόνο ἄπλωνε τὸ χέρι της κι ὅλοι μπροστά της πέφταν./ καὶ κάτω ἀπὸ τὸ χέρι της γονατιστοὶ λυγίζαν./ Μόνο ἢ ματιὰ της κοίταζε· κάτω ἀπὸ τὴ ματιὰ της/ μάρμαρα, ἀνθρώποι καὶ θεοί, ραγίζανε καὶ λιώναν.

28. PALAMÀS 1989, 128 (vers 55).

29. *Ibidem*, 129 (versos 61-65): Πῶς ἄλλαξε! Πῶς τράνεψε! Πῶς πῆρε τὴ θωριά μου./ τ' ὄνομα, τὸν ἄερα μου κι ὅλη τὴ λεβεντιά μου!/ Μ' ἄρματα δὲ μὲ νίκησε. Μὰ ἡ ὄψη της τσακίζει,/ κι ὁ δαίμονας ὁ κρεμαστός παιδί στὴν ἀγκαλιά της./ Ἀνάθεμα τὰ μάτια της! Ποιὸς θὰ τὰ ζωγραφίσει;

30. *Ibidem*, 129 (versos 66-67): Τῶν Ὀλυμπῶν τὸ τράντασμα, ἡ νικιτέρα τῶν Τιτάνων,/ τῶν Ἀχιλλέδων ἡ ψυχὴ, τοῦ Λόγου ἡ βρυσσομάννα.

31. *Ibidem*, 129 (versos 69-72): Μέσ' στοὺς Κιμμέριους πάω νὰ βρῶ, στοὺς Λαιστρυγόνες μέσα/ καταφυγή, συντρόφισσα θὰ ζήσω μὲ τὸ Σκύθη./ καὶ μὲ τοὺς Σκυλοκέφαλους θὰ πλέξω ἀγάπες, θὰ εἶναι/ πιὸ λίγο δῖγνομοι, καὶ πιὸ πιστοὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους.

32. *Ibidem*, 129-130 (versos 77-89): Κυρά, τὸ σπίτι μου ἔτοιμο πάντα γιὰ σέ· κι ἄκόμα,/ κι ἀχάλαστο κι ἀσύγκριτο, σπίτι ἄλλο· νὰ ἡ ψυχὴ μου./ Σήμερα ὁ τάφος σου, αἶριο τὸ κάστρο σου· ἡ ψυχὴ μου./ Καὶ θὰ σὲ κλείσω, μέσα μου θὰ ζῆς, ἀθάνατη εἶσαι./ μὰ καὶ ἡ ψυχὴ μου, ἀθάνατη, πνοὺλα τῆς πνοῆς σου./ Καὶ θὰ ξανᾶρθη κ' ἡ ὥρα σου καὶ ἀπὸ μέσα μου θάβγης/ πὼς βγαίνει ἀπὸ τὴ διάπλατη ξάφνου ἀνοιγμένη πόρτα/ τοῦ παλατιοῦ της ρήγισσα με τοὺς μεγαλοσιάνους/ ὅλους δειγμένη πομπικά, θάμπωμα μπρὸς στὰ μάτια./ Κι ὁ κόσμος, ἀπὸ σὲ ἀρφανός, θὰ σὲ ξαναποχτήσει/ μὲ νιάτα πιὸ δυναμερά καὶ πιὸ ξανανιωμένα./ Σὲ παίρνει τὸ σεργούνιασμα, θάνατος δὲ σὲ παίρνει/ τοῦ περασμένου ἢ Δέσποινα καὶ του μελλομένου εἶσαι.

33. *Ibidem*, 130 (versos 90-98): Καὶ μὲ τὸ θαμποχάραμα ἀχνός ἢ θεὰ καὶ πάει./ Καὶ πιά δὲν ξαναγύρισε. Κανεὶς δὲν τὴν ξανάειδε.

nes hi regna en solitari la Verge Santíssima, la Παναγία, presentada com a objecte de lloança extasiada i alhora conflictiva en la segona part d'aquest Discurs vuitè.

Els tres-cents cinquanta versos següents Palamàs els dedica, en efecte, a l'elogi de la Theotokos amb un desplegament extraordinari de tòpics i figures retòriques de la tradició himnogràfica bizantina³⁴. No és, doncs, estrany que aquest passatge aparegui sovint en les antologies de poesia religiosa grega moderna com una mena d'actualització del Himne Acatist o dels kon-tàkia de Romà el Melode. El seu nucli és l'episodi que el poeta denomina el sinaxari del monjo, és a dir, la història de l'asceta pintor d'icones marianes (ἁγιογράφος en grec), que no para de repetir dia i nit tant en veu alta com en silenci la salutació de l'àngel a Maria: «Salve, plena de gràcia»³⁵. En el món havia estat un jove ric i de noble família, però dominat pel temor de Déu i turmentat per una energia estranya i fosca, s'havia tancat al monestir i rebutjat tota instrucció teològica, consagrant-se totalment a l'adoració simple i pura de la Verge. Quan mor, la seva ànima torturada vola als cels en les ales dels mots tan invocats i en la seva tomba s'esdevé un miracle. Hi creix damunt d'ella un lliri blanc i, quan obren el sepulcre per inspeccionar-lo, troben que l'arrel de la flor sorgeix del cor de l'anacoreta, en el qual juntament amb la imatge de la Verge s'hi llegeixen gravades les dues paraules de la salutació. Després d'aquesta pia apoteosi, el lector esperaria trobar aquí com a conclusió el seguit habitual de lletanies a Maria. Tanmateix, Palamàs ens sorprèn aquí amb una apòstrofe lúgubre a la nova Senyora de l'Acròpolis, per causa de la qual el món ha renunciat als tresors de força, joia, art i saviesa que enriqueixen el seu passat³⁶. En contrast evident amb el regnat de Pal·las Antena, el nou món cristià dels bizantins és caracteritzat com a pobre d'intel·lecte, nu de coneixement, irreflexiu i bàrbar³⁷. Seguint l'exemple del monjo devot, tothom resta inclinat davant de la icona mariana omplint-se la boca amb els mots sagrats miraculosament gravats en el cor de tots, tant en el del sant mort com en el de Matador de búlgars. Així, d'acord amb aquest judici, a desgrat de la condició sobrehumana nietzscheana que el poeta li atribueix, Basili II s'expressarà en els seus soliloquis posteriors com un creient genuí

34. *Ibidem*, 130-138 (versos 101-359).

35. *Ibidem*, 134-138 (versos 214-336).

36. *Ibidem*, 138 (versos 338-359).

37. *Ibidem*, 138 (versos 338-354): Μητέρα τῶν ἀνέλπιδων κι ὅλου τοῦ κόσμου σκέπη,/ κάτου ἀπὸ σὲ κ' οἱ ἀνέλπιδοι κι ὅλος ὁ κόσμος ἴσοι!/ Τέτοιος ὁ κόσμος ἔγινε μ' ἐσέ· τὰ πλοῦτια του ὅλα,/ θησαυροὺς δύναμης, χαρᾶς, καὶ τέχνης καὶ σοφίας,/ ὅλα τ' ἀρνήθηκε γιὰ σέ, καὶ γίνηκε γιὰ σένα/ κόσμος φτωχὸς ἀπὸ τὸ νοῦ, γυμνὸς ἀπὸ τὴ γνώση,/κι ἀστόχαστος καὶ βάρβαρος· καὶ παραπεταμένος/ στὰ πόδια σου καλόγερος, ἀσκητεὺς μπροστά σου,/ μαράζωμα ὅλη του ἡ ζωὴ καὶ ὁ νοῦς του μοναστήρι./ Μπρὸς στήν εἰκόνα σου γυρνῶς ὁ κόσμος, μὲ τὸ στόμα/ τρεμουλιαστό, κρεμάμενο μόνο ἀπὸ τ' ὄνομά σου/ κι ἀπὸ τὴ σκέπη σου, Κυρά, κι ἀπὸ τ' ἀνάβλεμμά σου,/ μ' ἓνα τροπάρι μυστικό, μὲ μιὰ πνιχτὴ μουρμούρα,/ δυὸ ἀπέραντα κοντόλογα: Χαῖρε, Χαριτωμένη!/ Τὸν πρῶτο κόσμο πίνιξες Ἐσύ, τὸν πλούσιο κόσμο,/ καὶ ἀπ' τον πνιμένο φύτρωσε χρυσόγραφτος ὁ κρῖνος,/ καὶ στ' ἄσπρα καὶ στ' ἀμάραντα φύλλα του χαρασμένα/ τὰ λόγια τὰ δοξαστικά: —Χαῖρε, Χαριτωμένη!

en l'omnipotència de Maria, és a dir, com un fill veritable del seu temps, mentre la veu narrativa fins ara unificada es fragmenta.

En efecte, en els Discursos novè a onzè, la flauta narradora cedeix la paraula en diverses ocasions a l'emperador, que es troba en l'interior del Partenó absorbit en la veneració de la icona de la Mare de Déu Atenesa³⁸. En aquesta llarga escena, que l'autor va concebre com el cim del poema, Basili II veu passar davant dels seus ulls, en primer lloc, els esdeveniments més importants de la seva vida, destacant especialment les difícils relacions que va mantenir amb els tres homes amb els quals va haver d'enfrontar-se per construir la seva imatge de sobirà triomfant: el seu oncle i tutor Basili el Parakoimómenos i els dos generals rebels Bardas Sklerós i Bardas Focàs³⁹. Com ja hem avançat més amunt, amb una subtil manipulació de la informació de les fonts contemporànies, Palamàs aprofita també aquí l'ocasió per atribuir al seu heroi una enorme simpatia pel demoticisme *avant la lettre* i els «elements populars» i un rebuig punyent de la pedanteria erudita àulica⁴⁰. Tot seguit, en la conclusió del Discurs desè, l'emperador exhorta retòricament els artistes de l'Imperi a esmerçar esforços en la confecció d'icones i d'objecte de culte marià, esmenta els tresors que ofereix a la Verge Atenesa i recita la lletania d'una vintena d'advocacions tradicionals de la Mare de Déu⁴¹. Aquest és el pròleg a la pregària que s'inicia en el primer vers del Discurs onzè, precisament amb el verb παρακαλώ, que és, al seu torn, el pòrtic del moment en què s'introdueix una nova veu en primera persona⁴². Es tracta del brunzit d'un espectre de naturalesa triple, amb l'aspecte canviat d'un àngel celestial, del «diabòlic arcàngel de l'abisme» i de de l'oncle suara esmentat del Matador de búlgars⁴³.

A la manera del Mefistòfeles de Goethe, aquest ésser omniscient mostra a l'emperador, màgicament transportat a la terrassa del Gran Palau de Constantinoble, «la visió del temps no nascut», τὸ ὄραμα τοῦ ἀγέννητου καιροῦ, com la caracteritza Palamàs en el seu comentari en prosa, l'anomenat «epímetre»⁴⁴, un salt endavant en el temps i en l'espai que permet a Basili entrellucar, primerament, les desgràcies que s'abatran sobre l'Imperi en els segles següents. Així li avança, en primer lloc, la presa de Constantinoble pels cavallers de la Quarta Croada i la dominació franca, esdeveniments, cal recordar, que l'auditori de la flauta en la seva performance en el monestir de l'Hèbdomon ja

38. *Ibidem*, 139-176.

39. Vid. sobre el Parakoimómenos *ibidem*, 147-148 (Discurs novè, versos 245-292); sobre Bardas Sklerós *ibidem*, 153-154 (Discurs desè, versos 1-40) i sobre Bardas Focàs *ibidem*, 156-159 (versos 97-189).

40. *Ibidem*, 155 (versos 59-63).

41. *Ibidem*, 160-161 (versos 226-262).

42. Vid. la pregària de l'emperador a *ibidem*, 162-163 (versos 1-48).

43. *Ibidem*, 163 (versos 49-53): Τριπλὸ τὸ σκιάχτρο μὲ τῇ μιᾷ καὶ μὲ τὴν τρίδιπλη ὄψη./ μὲ βούϊσμα, σὰν τριπλὸ κι αὐτό, καὶ σὰ νεροῦ φερμένου./ γλυκοῦ νεροῦ, νεροῦ αρμυροῦ, μέσ' ἀπὸ τὰ πηγάδια./ τὰ κοντινά, τὰ μακρινά, τοῦ λογισμοῦ, τοῦ ὄνειρου./ τοῦ παραμιλητοῦ, τριπλά. Κ' εἶταν τὸ βούϊσμα τέτοιο.

44. *Ibidem*, 187.

coneixen, perquè s'han esdevingut abans de 1260⁴⁵. Immediatament després, tanmateix, entrem en territori desconegut tant per a Basili II com per als contemporanis de Miquel VIII Paleòleg, quan l'espectre anuncia amb l'expressió imprecisa i evocadora d'una revelació profètica la caiguda definitiva de la capital imperial a les mans dels turcs i l'esclavitud consegüent dels grecs, l'auge en paral·lel de l'Europa occidental com a dominadora del món i descobridora d'Amèrica, la conversió dels Estats Units, la «terra dels nou atlants» en una gran potència, el «terror groc» que inspira als europeus la Xina superpoblada i rebel i l'etern conflicte, cada cop més evident, entre el capitalista Mammó i el proletari Ptokholeó, que augura un esclat revolucionari imminent⁴⁶. Arribats, doncs, en aquest exercici al present dels lectors del poema, la veu de l'espectre formula, finalment, una profecia real sobre el futur de la societat del començament del segle xx, una visió apocalíptica que ens porta a la memòria l'escena final del *Götterdämmerung*, l'última òpera de la tetralogia wagneriana de *L'anell del nibelung*.⁴⁷ En la nostra anàlisi ens centrarem únicament en la resolució que aquest passatge ofereix del conflicte entre figures femenines divines que ens ocupa.

En la pregària que obre el Discurs onzè, fidel al seu paper de sobirà bizantí, Basili II cerca en la Mare de Déu l'auxili que necessita contra els enemics interiors, estrangers i sobrenaturals, que l'ataquen des de tots els flancs. L'aclama com a «refugi del món», «esperança consoladora», «salvadora», «calma» i «pau dels colpejats per les tempestes i els espantats»⁴⁸. Invoca, novament, les seves icones miraculoses, «pintades pels apòstols amb pinzells angèlics» i li adreça, amb unes poques variants subtils, el seguit d'adjectius comparatius que exalcen tradicionalment la Verge per damunt dels querubins i dels serafins⁴⁹. Tota aquesta exhibició de confiança en el poder de Maria s'esfondra, tanmateix, a continuació, quan l'espectre triple descriu la impotència de la molt venerada Mare de Déu de les Blaquernes, que ja no pot salvar Constantinoble com ho havia fet tant sovint en el passat. Ha envellit, diu, i els seus braços ja no serveixen com abans per combatre els exèrcits dels adversaris dels grecs, ans únicament per aixecar-los al cel implorant un socors que ja no arriba⁵⁰. Després d'aquesta primera desautorització, tanmateix, el cop defini-

45. *Ibidem*, 165-166.

46. *Ibidem*, 167-171.

47. *Ibidem*, 171-172 (versos 296-331). *Vid* el comentari de toda la escena en Marcos 2007, 422-426.

48. *Ibidem*, 162 (versos 10-13): Βασίλειο, Γένος, Ἐκκλησιά, Λαός μου, ἡ Πολιτεία, Ἁγία Λεούσα, κρέμονται ἀπὸ σένα, ἐλέησέ μας/ καὶ σῶσε μας, Σωτήρα ἐσύ, γαλήνη ἐσύ καὶ εἰρήνη/ ὅλων τῶν χειμῶνόδартων καὶ τῶν κατατρεμμένων.

49. *Ibidem*, 162 (versos 14-19): Στάχτη νὰ γίνουν οἱ ἄσβεστοι ποὺ δὲν τὰ προσκυνάνε/ τ' ἄγια σου τὰ κονίσματα· θαματούργα εἶναι· τᾶχουν/ ἱστορισμένα ἀπόστολοι μὲ ἀγγελικά κοντύλια./ Ψηλότερη ἀπ' τοὺς οὐρανοὺς πὶο καθαρὴ ἀπ' τὸν ἥλιο/ καὶ πὶο ἀκριβὴ ἀπ' τὰ Χερουβεὶμ, πὶο δοξασμένη ἀκόμα/ κι ἀπὸ τὰ Σεραφεὶμ ἐσύ, στάμνα τοῦ θεοῦ τοῦ Μάνα.

50. *Ibidem*, 165 (versos 110-116): Τοῦ κάκου ἡ Βλαχερνιώτισσα, τὰ χέρια σηκωμένα/ στὸν οὐρανό, παρακαλέστρα τ' οὐρανοῦ, τοῦ κάκου!/ Βλαχερνιώτισσα, γέρασες, τὰ χέρια πιά δὲν τᾶχεις/ παρὰ γιὰ τ' ἀνωφέλευτα παρακαλέσματα, ὄχι,/ σὰν πρῶτα, γιὰ νὰ πολεμᾷς καὶ γιὰ νὰ

tiu arriba en la visió dels temps futurs fins i tot per als lectors del poema, quan Palamàs, imbuït de la seva fe en el progrés de la raó científica, profetitza, com Wagner, el capvespre imminent de tots els déus i inclou en la llista de les «criatures de la ment humana»⁵¹ que desapareixeran, al costat de les divinitats olímpiques i nòrdiques, també els Salvadors i les Tot Sobiranes, és a dir, Crist i la seva Mare, esmentats, significativament, en nombre plural⁵². Amb aquest ús, en efecte, Palamàs els priva de la personalitat individual i insubstituïble per cap altra que tenen per als cristians, és a dir, de la seva condició de figures principals d'una religió monoteïsta, i els redueix a l'estatut d'avatars de la divinitat arrelats en una cultura determinada. Així, a ulls d'un pensador modern com Palamàs, Jesús i Maria són els noms temporals que els cristians donen al déu home fill i a la deessa dona mare sempiterns, de la mateixa manera que la paraula paradís de la tradició cristiana serveix per identificar la mansió celestial que en altres religions s'anomenen Olimp o Walhall.

Després d'aquesta proclamació de la contingència del cristianisme, en la seva representació de la vida futura de la humanitat, alliberada, finalment, de la tirania de la superstició, Palamàs encara hi reserva un lloc d'honor per a les divinitats femenines olímpiques que havia contraposat al llarg del poema amb la Mare de Déu. Del καταποντισμός dels déus, com així l'anomena, en sobreviuen només tres. En primer lloc, un déu masculí, un Hèlios, que ens diu explícitament que no hem d'identificar amb l'Apol·lo coronat d'or, arquer, citarede i armat de la tradició hel·lènica, perquè és una mena d'encarnació de la natura i, en conseqüència, el descriu amb un epítet de nova creació i significat incert i ambigu, αβυσσόκοσμος. Al costat d'aquesta figura enigmàtica, sobreviuen també una Afrodita nua, que neix de l'escuma davant de l'abisme, i porta ara, ensems prostituïda i celestial, el nom d'Amor i una Atena desarmada, anomenada per sempre més Sofia. Adreçant-se a ella en segona persona, el poeta descriu la nova iconografia de l'antiga Senyora del Partenó, que ja no porta ara la llança i l'escut, ans un llibre en el qual llegeix i escriu, talment com les miniatures dels manuscrits bizantins representen els escriptors profans i els evangelistes. Als seus peus hi ha una esfera, una imatge del món, i ella la trepitja i la fa girar com la Mare de Déu en la tradició pictòrica occidental⁵³. Així, caracteritzant-la com una erudita, representa Pa-

σαϊττεύης/ τῆς Πόλης τοὺς ἀπόκοτους φοβεριστάδες, οὔτε/ γιὰ νὰ βουλιάζης τῶν ὀχτρῶν ἀπίστων τὶς ἀρμάδες.

51. *Ibidem*, 171 (vers 301): τοῦ νοῦ τοῦ ἀνθρώπου πλάσματα.

52. *Ibidem*, 172 (vers 307-314): Μονόθεοι καὶ πολύθεοι, κριτές, τύραννοι, σκιάχτρα,/ Βαλχάλες, Ὀλυμποι, οὐρανοί, παράδεισοι, ὅλα πάνε,/ Σωτήρες καὶ Παντάνασσεσ. Τώρα, Ψυχὴ, τό νοιώθεις,/ ὅστερ' ἀπὸ καιροὺς καιρῶν κι ἀπὸ αἰῶνες αἰώνων,/ πῶς Χάρος ἦρθε ἀπάντεχος, θεοκαταλύτης Χάρος./ Βουλιάζανε, χαθήκανε, δίχως ὁ Μέγας Κόσμος/ νὰ χάσῃ τίποτε, οὔτε βῆμα ἀπ' τὸ περπάτημά του,/ φυλλάκι ἀπὸ τὴ γλῶρῃ του, μιὰ τρίχα ἀπ' τὰ μαλλιά του.

53. *Ibidem*, 172 (vers 315-331): Καὶ μέσ' στοῦ χάους ἀμέτρητου καὶ μέσ' στῆς οἰκουμένης/ τῆς μετρημένης τὸ ἅπλωμα, τὰ πάντα λυτρωμένα,/ χαίρονται, σταίνουν τὸ χορὸ, καλλόρρυθμα γυρίζουν,/ κι ὁ Ἥλιος πρωτοχορευτής. Χρυσοστεφανωμένος,/ δοξαριστής, κιθαριστής, ἀρματοδρόμος; Ὁχι./ Νὰ ὁ Ἥλιος, ἀβυσσόκοσμος, καὶ μόνον θεοί, ποὺ ζοῦνε/ κι ἀκόμα ἀπὸ ζῶν

lamàs la futura restitució a la vella dea de la sobirania perduda en la catàstrofe del món antic descrita per Marí en la seva biografia de Procle, l'últim devot de Pallas Atena.

Amb aquesta visió de la nova trinitat dels temps no nascuts, a la manera de Dante en el seu Paradís, acaba bruscament el relat de l'espectre. Reprèn aleshores la paraula Basili II, que es troba encara prostrat davant la icona de la Verge d'Atenes i s'adreça a ella un cop més amb les sòlites paraules de devoció pròpies del seu temps: «port del pecador» i «alegria del món». Li demana específicament que s'apiadi d'ell i esborri el foc de les blasfèmies que l'espectre ha pronunciat davant seu. Identifica, de fet, aquest ésser amb la temptació, és a dir, amb el diable, que li ha mostrat els cims de tots els regnes del món, els seus crims i els seus prodigis, i s'inculpa ell mateix per no haver-se protegit segellant les seves oïdes i tancant els seus ulls. Demana perdó i es sotmet a la voluntat divina, com un bon fill del seu temps, mentre el lector contemporani, instruït pel poeta, s'apiada convenientment de la seva innocència⁵⁴. Tot just aquí s'acaba el Discurs onzè i retornem per als cinquanta versos finals del Discurs dotzè a l'escenari de l'anècdota del monestir profanat de l'obra de Jordi Paquimeres.

Amb la primera paraula, «Silenci», Σιωπή, el text fa evident que ja hem sentit les darreres paraules del cant de la flauta⁵⁵. Qui parla ara és el narrador extradiegètic del Discurs primer. Amb el seu retorn, Palamàs reprèn, inicialment, el fil del relat de l'historiador bizantí, però s'hi aparta radicalment en la seva conclusió. En lloc d'acabar sepultada a la tomba imperial de Selimbria, la mòmia del Matador de búlgars del poema es desfà quan la toquen les mans de Miquel VIII Paleòleg, un successor indigne de les grandeses del seu predecessor. La flauta cau muda a terra i, com diu el poeta mateix en el seu «epímetre», la màgia s'esvaeix, τὰ μάγια λύνονται⁵⁶. S'acaba així, amb aquest gran cop d'efecte, el *tableau* històric amb el qual el poeta nacional ha mirat d'alliçonar el seu públic sobre qüestions fonamentals que afecten no només la seva nissaga, sinó també tota la humanitat. En aquest discurs bigarrat i complex, efectivament, al costat de temes com la continuïtat de la identitat hel·lènica a través dels segles i la pervivència del somni de la unitat estatal

ἀπ' τὸ χαμό, νά ἡ Ἀθηνά, Σοφία/ τώρα εἶναι τ' ὄνομά της, νά! Νά κ' ἡ Ἀφροδίτη, Ἀγάπη/ τώρα κι ἐκείνης τ' ὄνομα, κι ἀφορχνεται πάντα/ ὀλόγυμνη ἀπ' τὴν ἄβυσσο, καὶ πορνικὴ κα οὐράνια:/ κ' ἐσύ, ξαρκιάτῳτῃ Ἀθηνά; ὄχι Ἀθηνά· Σοφία./ βιβλίο κρατᾷς καὶ σκύβοντας ἀπάνου του διαβάσεις/ καὶ μὲ κοντύλι σίδερο σὲ φύλλα ἀτσάλια γράφεις/ σφαῖρα τὸ πόδι σου πατᾷ, καὶ σὰ νὰ τήνε σπρώχνῃ./ καὶ ἡ σφαῖρα ἀστέρι, καὶ τ' ἀστέρι κόσμος, καὶ γυρίζει/ τὰ μάτια σου, τρομαχτικά, τῆς κουκουβάγιας μάτια/ πάντα, κι ἀστράφτουν, οὐρανοί, κι ὀλόβαθα εἶναι, νύχτες.

54. *Ibidem*, 176 (versos 447-456): Τὸ τριπλὸ σκιάχτρο, ἔσβησε, ἀχνός. Μὰ ἡ ἁμαρτία, λιθάρι./ Παρακαλῶ σε, Παναγιά, βαθὺς ὁ πόνος μου εἶναι./ λιμάνι ἐστὶ τοῦ ἁμαρτωλοῦ, χαρὰ τοῦ κόσμου ὑπάρχεις./ ἔλεος, Κυρά, καὶ σβύσε μου τὴ φλόγα τῆς βλαστήμιας./ Ὁ Πειρασμός μὲ πείραξε, μὲ ἀνέβασε τοῦ ψήλου./ καὶ μοῦδειξε ἀπὸ τις κορφὲς τις βασιλεῖες τοῦ κόσμου./ καὶ μ' ὅλα τους τὰ κρίματα καὶ με τὰ τέρατα ὅλα./ καὶ δὲν τὰ σφράγισα τ' αὐτιά, δὲν τᾷκλεισα τὰ μάτια./ κι ἔγειν' ἀντίλογος ἐγὼ στοῦ πειρασμοῦ τὸ λόγο./ Ἥμαρτον, Κύριε! Ἄς γενῇ κατὰ τὸ θέλημά σου.

55. *Ibidem*, 177-178 (versos 1-50).

56. *Ibidem*, 188.

perduda, Palamàs ha abordat també el misteri de l'etern femení, caracteritzant les dones històriques que ha convocat en el poema d'acord amb les dues tradicions imperants en el seu temps: l'elogiosa d'origen germànic tal com la trobem en l'escena final de la segona part del *Faust* de Goethe, i la denigradora de procedència francesa encarnada, per exemple, en les heroïnes tèrboles de Baudelaire. En l'esfera sobrenatural, finalment, amb una ambigüitat hàbilment calculada, preservant en tot moment el seu estatut públic d'interpret oficial de les essències de l'Hel·lenisme, Palamàs ens ha mostrat la visió de la inevitable derrota futura de la Mare de Déu per dues antigues deesses, Afrodita-Amor i Atena-Sofia, les úniques que sobreviuran, juntament amb el Sol de l'Abisme del Món, quan totes les divinitats s'extingeixin. Amb el mateix esperit esperançat amb què el *Cant de Santa Sofia* profetitza sota la mirada plorosa de Maria la futura reconversió de la mesquita principal de Istanbul en la seu renovada del patriarca ortodox, Palamàs, per contra, des preocupat del destí de Bizanci, aposta en la seva obra per retornar la sobirania del Partenó i, per tant, també de la capital del nou estat grec a la seva senyora exiliada, la dea dels ulls d'òliba.

BIBLIOGRAFIA

- I. BEKKER (ed.) 1839, *Georgius Cedrenus Tomus Alter*, Bonn.
- J. F. BOISSONADE (ed.) 1814, *Marini Vita Procli*, Leipzig.
- A. FAILLER (ed.) 1984, *Georges Pachymérès, Relations historiques I et II. Livres I-III et IV-VI*, Paris.
- A. GUIMERÀ 1905, *Poesías*, Barcelona.
- A. HIRST 1998, «Two cheers for Byzantium: equivocal attitudes in the poetry of Palamas and Cavafy», in P. MAGDALINO, D. RICKS (edd.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot, pp. 105-117.
- S. IMPELLIZZERI (ed.) 1984, *Michele Psello, Imperatori di Bisanzio (Cronografia), Volume I*, Milano.
- K. G. KASINIS 1980, *Ἡ ἐλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση στὴ «Φλογέρα του Βασιλιά». Συμβουλὴ στὴν ἔρευνα τῶν πηγῶν*, Atenes.
- E. MARCOS HIERRO 2007, «La visión de Basilio Bulgaroctonos en “La flauta del emperador” de Kostís Palamás: una representación wagneriana del final de la historia», in J. ALONSO ALDAMA, O. OMATOS SÁENZ (edd.), *Cultura neogriega. Tradición y modernidad. Kultura neogrekoa. Tradiçioa eta modernitatea. Νεοελληνικός Πολιτισμός. Παράδοση και Νεωτερικότητα. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2 de junio-5 de junio de 2005)*, Vitoria, pp. 419 – 426.
- E. MARCOS HIERRO 2013a, «Espectros imperiales en “La flauta del emperador” de Kostís Palamás», in F. GARCÍA ROMERO, P. GONZÁLEZ SERRANO, F. G. HERNÁNDEZ MUÑOZ, O. OMATOS SÁENZ (edd.), *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική. Homenaje a la Profesora Penélope Staurianopúlu*, Berlin, pp. 51-61.

- E. MARCOS HIERRO 2013b, «Terror i violència estatal a Bizanci: mutilacions, execucions i assassinats polítics», in F. SABATÉ (ed.), *Por política, terror social*, Lleida, pp. 77-91.
- E. MARCOS HIERRO 2024, «Kostís Palamàs, el “poeta nacional” de Grècia», *Haidé* 13, pp. 13-30.
- K. PALAMÀS 1989, *Η φιλογέρα τοῦ βασιλιά*, Atenes.
- P. STEPHENSON 2003, *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge.