

NOTAS SOBRE LA POESÍA LITÚRGICA BIZANTINA

GABRIEL SERGIO DÍAZ PATRI

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA HIMNOLOGÍA BIZANTINA

La liturgia bizantina está compuesta por textos bíblicos (en su mayoría salmos) y textos poéticos que constituyen una estrecha unidad. A diferencia del oficio latino, en el que predominan los salmos y la himnología sólo ocupa un lugar secundario, el oficio bizantino, aunque profundamente inspirado en la escritura, da desde antiguo un lugar muy importante a la himnología; lugar que con el tiempo se convirtió en privilegiado hasta el punto de ocupar actualmente la parte más destacada de los grandes oficios.

Durante siglos se creyó que los textos litúrgicos griegos estaban escritos en prosa dado que era imposible hacerlos coincidir con los metros clásicos (considerados de hecho como la única forma poética posible¹) y que si se les daba el nombre de *Odas* esto era porque se las cantaba y estaban divididas en estrofas. En el s. XVIII los benedictinos Dom Toustain y Dom Tassin, en la convicción de que debía tratarse de obras de género poético, realizaron ingentes esfuerzos por aplicarles la métrica clásica. Echaron mano de todas las sustituciones y licencias imaginables, pero sin ningún éxito; parecía confirmado entonces que no se trataba de poesía sino de mera prosa.

Finalmente gracias a una circunstancia fortuita, el erudito benedictino Jean-Baptiste Pitra² descubre la clave que le permite comprender el sistema métrico bizantino:

¹ Los escoliastas del s. XII se referían a los himnos con las palabras λόγος πεζός, ἄμετρος, δίχα μέτρον y Suidas dice que los Cánones de San Juan Damasceno estaban escritos καταλογάδην (en prosa) mientras que llama a sus poesías métricas ἱαμβικοί. Por otra parte no debemos olvidar que Cicerón en su *Orator* (LV, 183) consideraba que los mismos versos líricos de Píndaro, quitado el canto, eran casi prosa (*nuda paene remanet oratio*).

² (1812-1889). Figura destacadísima entre los sabios del s. XIX, ingresó siendo ya sacerdote, como monje en la recién fundada abadía de Solesmes, fue el mas importante asesor de la célebre *Patrología* de Migne, y finalmente Cardenal Bibliotecario de la santa Iglesia romana. Redescubrió la himnología griega y en especial la figura de San Romano el Meloda. Publicó en 1867 su importante estudio *Hymnologie de l' Église grecque*. Fue uno de los mayores eruditos de su época.

hallándose en San Petersburgo en 1859, tuvo acceso a un libro litúrgico griego cuyo texto se hallaba dividido en períodos absolutamente desiguales mediante puntos rojos. Al estudiar atentamente el texto advirtió que esta irregularidad que se percibía a primera vista estaba regida por un orden; en efecto, estos períodos desiguales se volvían a repetir exactamente en cada estrofa del himno y aún los acentos conservaban la misma posición. La clave de este sistema poético se hallaba pues en la periódica repetición de grupos de una determinada cantidad de sílabas, tónicas y átonas, sin tener en cuenta en absoluto la cantidad.

El nacimiento de este sistema métrico no está aún suficientemente estudiado, sin embargo se han logrado clarificar algunos aspectos fundamentales: en el s. IV había dejado de percibirse la duración diversa de las sílabas (sobre todo la de la α, ι y υ que no tenían distinción en la escritura) y se la conservaba solamente como un artificio de la poesía culta que poco a poco fue dando lugar a la nueva forma métrica de naturaleza más popular y mas adaptada a la lengua viva³. El principio métrico no sería en adelante la “isocronía” (es decir, la igual cantidad de “tiempos” fundado en la “cantidad” de las sílabas (breves o largas con la posibilidad de diversas sustituciones) sino que se fundaría en las leyes de la isosilabía (ἰσοσυλλαβία = igual cantidad de sílabas) y homotonía (ὁμοτονία = igual ubicación de los acentos) de este modo se formó un sistema poético en el que hay variedad de sílabas y distribución de acentos entre un verso (κῶλον) y otro de una misma estrofa, pero se repite el mismo esquema paralelamente de estrofa en estrofa; de este modo, todos los primeros versos de cada estrofa tendrán la misma cantidad de sílabas y los acentos corresponderán a las mismas sílabas; los segundos serán también iguales entre sí, tanto en el número de sílabas como en la ubicación de los acentos y así los terceros, los cuartos, etc.

Otro aspecto de gran importancia en este sistema de versificación son las pausas que, a diferencia de la poesía clásica y moderna, tienen un lugar determinado como elemento de armonía contribuyendo a dar al verso un ritmo definido; estas no están indicadas en los manuscritos ni en los textos litúrgicos pero suelen estarlo en las ediciones modernas⁴. Hay pausas mayores, intermedias y menores, siempre determina

³ En San Gregorio Nacianceno (328-389), junto a poesías de forma clásica, se encuentran dos basadas únicamente en el acento: el ὕμνος ἐσπερινός y πρὸς παρθένον παραινετικός. También en Sofronio de Damasco (560-638) hallamos composiciones de ambas clases. Sinesio en cambio, aunque con contenido cristiano, se atiene a la métrica clásica.

⁴ Al no estar las pausas indicadas mediante signos como lo están los versos, su determinación se hace más difícil. Para hacerlo es necesario señalar las que se ofrecen a la lectura del texto por el sentido mismo de éste; comparar luego la frecuencia con que aparecen haciendo un esquema, de donde se manifestará cuáles son las fijas, cuáles las principales, cuáles las secundarias, etc. En el

das por el sentido del texto.

Todos estos principios (la isosilabía, la homotonía y la regularidad de las pausas) hacen posible que, en las composiciones complejas, cada estrofa pueda ser cantada con la misma melodía que sirve de modelo a toda la composición (no olvidemos que cada pieza poética del oficio está compuesta para ser cantada⁵).

La rigidez de los elementos métricos era estricta en los tiempos más antiguos, cuando en el canto del himno era silábico, es decir, a cada sílaba correspondía una nota y, si había alguna clase de adorno, era discreto y limitado⁶; con todo había licencias, la más importante con respecto a la isosilabía es que un mismo Kolon puede presentar dos formas alternativas que difieren en una sílaba que estará siempre colocada en el mismo lugar. Además es frecuente la diéresis por necesidades rítmicas y no son raras la aféresis, sobre todo en enclíticas bisílabas, la síncope, la sinalefa y la sinizezis.

Las excepciones a la homotonía se refieren por lo común a los acentos interiores siendo muy raras para el acento final; en general es excepcional el desplazamiento del acento a una de las sílabas vecinas, lo que generalmente ocurre es que salte dos sílabas (oóoo oóo del modelo pasará generalmente a oooó oóo pero raramente a ooo oóo). Los pronombres personales, conjunciones, preposiciones bisilábicas, aún conservando gráficamente el acento en el lugar debido, son considerados a veces como paroxítonos, a veces como átonos⁷. También ocurre que se produzca en las palabras largas un acento secundario, por lo que un oxítono se corresponde con un paroxítono y viceversa.

En cuanto a las enclíticas, una properispómena seguida de una enclítica monosílaba desconoce con frecuencia el acento sobre la última sílaba conservando en la pronunciación sólo el acento en la sílaba que lleva el circunflejo, la que se encontrará

caso de los textos "Idiomelos" (cf. infra), la dificultad se acrecienta pues al faltar un término de comparación, los resultados son casi arbitrarios.

⁵ Las melodías estaban formadas sobre los ocho "tonos" (ἤχος) o modos de la música griega bizantina, cuatro llamados "principales" o "auténticos" (κύριοι, ἀuthéntαι) que se denominan numéricamente α', β', γ', δ' y cuatro "secundarios" o "plagales" (πλάγιοι) que se denominan πλ. α', πλ. β', ἤχος βαρύς, πλ. δ'. El tono de cada pieza se encuentra indicado en el título.

⁶ En la época más tardía, cuando la música tomó mayor protagonismo y hasta llegó a ser diversa de estrofa en estrofa, se fue abandonado poco a poco la severidad rítmica de un principio, admitiéndose cada vez con mayor frecuencia licencias métricas.

⁷ Es probable que por el excesivo uso habían perdido la fuerza lo que permitía este empleo tan elástico del acento.

entonces seguida de dos sílabas átonas. En cambio, después de una proparoxítona el acento sobre la última es respetado también en la pronunciación⁸ quedando la sucesión de tónica, átona, tónica, átona.

Las pausas se rigen por reglas menos rígidas que las de la homotonía e isosilabía, si bien se puede afirmar que en general cuanto más importante es la pausa es menor el número de excepciones que presenta.

Además de estos tres principios regulares de la versificación se hallan usados otros de modo más inconstante: así, si bien es frecuentísimo el recurso al homoioteleuton, la asonancia y hasta la rima, se las usa al modo retórico, es decir, de un modo absolutamente libre sin atenerse a ningún esquema ni recurrencia fijos, el poeta las emplea dónde y cuándo quiere, de modo que mientras algunos himnos la usan abundantemente otros no presentan casi ninguna⁹. Es también muy abundante y rico el uso del paralelismo¹⁰.

En cuanto a la lengua utilizada, llaman la atención desde el principio algunos usos que se apartan de la gramática clásica, sin embargo no se puede hablar de una gramática propia de los himnógrafos sino de un uso muy libre de la gramática de la época. Entre las anomalías más frecuentes encontramos: el cambio de acento en nombres y verbos (por ejemplo genitivos plurales de primera declinación paroxítonos), vocativos iguales al nominativo, cambios de tiempo y modo (presente usado como futuro), también es frecuente el cambio del régimen de verbos.

CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS POÉTICOS

⁸ Se encuentran las partículas δέ, γάρ, μέν, οὖν, νῦν, ἄν y otras usadas como enclíticas después de una proparoxítona.

⁹ Para percibir este recurso es necesario tener en cuenta que la pronunciación en la época en que floreció este género había dejado de ser la clásica y se aproximaba mucho a la actual. Por lo tanto no sólo no había distinción de vocales largas y breves aún cuando estaban escritos diversamente (O sonaba idéntica a ω y η a ε) sino que el sonido de las mismas había cambiado por lo que η, ει, υ y οι se pronunciaban todos como ι (fenómeno conocido como "itacismo" o "iotacismo") y la αι se pronunciaba como ε.

¹⁰ El paralelismo es un recurso característico de la poesía hebrea (que también se halla presente en la poesía asiria y babilónica) que consiste en cierta igualdad o semejanza de los miembros de cada frase, de forma que en cada miembro se correspondan pensamientos a pensamientos y palabras a palabras, este recurso puede apreciarse aún en una traducción y puede imitarse en otra lengua.

El nombre de un himno en la liturgia bizantina puede deberse a diversos motivos: a su forma poética y musical¹¹; a su posición en el esquema fijo de los oficios; al modo de ejecución; a la posición que adoptan, ya sea los cantantes, ya los fieles, durante su ejecución o, finalmente, al contenido.

A la vez existe otra clasificación superpuesta a la anterior que tiene en cuenta la "originalidad" del himno; según este criterio los himnos pueden clasificarse en "idiomelos" (ἰδιόμελοι) que son los que tienen melodía y metro original y único y, ni toman a otros como modelo, ni son tomados como modelo por otros; "automelos" (αὐτόμελοι) tienen su melodía y métrica propias y originales pero sirven a su vez de modelo a otros himnos del mismo tono y categoría himnográfica que imitan su estructura métrica y que se llaman "prosomía" (προσομοία: semejantes, parecidos, imitados). El modelo sobre el que se canta el prosomión se indica mediante las primeras palabras del "automelo" que se supone conocido. Por ejemplo la indicación "Τὸν τάφον σου, Σωτήρ" (A tu tumba, Salvador) indica que el himno que la lleva se canta sobre la melodía y el metro de un himno ya conocido que comienza con esas palabras¹².

El tropario (τροπάριον): Es el elemento más simple de la himnología bizantina y además es el nombre que consta desde más antiguo. Probablemente la forma más primitiva del tropario no era más que un añadido a la oración bíblica, destinado a ser intercalado entre cada uno de los versículos de los salmos¹³. Pero poco a poco fue tomando fisonomía propia e independizándose de los textos bíblicos.

En un principio es probable que fuera sólo un simple período de prosa pero poco a poco fue puliéndose en ritmo y melodía hasta someterse a las leyes de la poesía rítmica; seguramente fue este un proceso lento pero constante del cual no nos quedan testimonios; por eso es imposible definir, ni siquiera aproximativamente, el tiempo que llevaron estas sucesivas transformaciones.

¹¹ Debe tenerse en cuenta que en la liturgia bizantina el texto literario no se halla nunca separado de la música.

¹² Ya mencionamos, este uso, corriente aún en las iglesias de rito sirio, sin embargo este sistema se remonta mucho más atrás en la historia, en los Salmos encontramos indicaciones como "según *Las azucenas*" o "a la manera de *Las Nejilot*", "sobre *El auxilio de la aurora*" (Ps. 22), que corresponderían a melodías sobre las cuales debía cantarse el Salmo.

¹³ Como todavía ocurre en la tercera antifona de la Divina Liturgia en las grandes fiestas en la que el tropario se repite intercalado entre los versículos de salmo que van cambiando. Una variante de esto es la llamada "eulogitaria" (Εὐλογητόρια) que se canta en el oficio dominical de Maitines y el oficio de difuntos y que consiste en una serie de diversos troparios intercalados al versículo 12 del salmo 118 que se repite invariable.

El nombre ha recibido diversas explicaciones, según Christ se trata de un diminutivo de *τρόπος* que ya para los clásicos significaba “ritmo” y “melodía” y para los bizantinos pasó a significar “estrofa”.

Actualmente desde el punto de vista formal el término tropario tiene dos significados: en primer lugar se designa así a una estrofa independiente (normalmente terminada por una invocación) que podría compararse de algún modo a la Antífona latina. Consta de varios versos que van desde tres (número trinitario) a treinta y tres (años de la vida terrena de Cristo). En lo que respecta al contenido, hace referencia a lo esencial del hecho celebrado o del Santo en honor del cual se celebra la fiesta. En segundo lugar puede significar una estrofa que forma parte de una composición más compleja.

A. TROPARIOS SIMPLES

Clases de Troparios: El término “tropario” es genérico y hace referencia a la forma, hay diversas especies de troparios cuyos nombres se deben a alguno de los otros criterios de denominación.

En primer lugar debemos mencionar al *Apolitikio* (ἀπολυτίκιον < ἀπόλυσις despedida) el nombre proviene de la ubicación dentro del oficio pues es el himno propio del día o de la fiesta, que se canta al fin de vísperas antes de la despedida y se repite en todos los oficios, es el “tropario” propiamente dicho.

Otra clase de tropario es el *Kathisma* (κάθισμα de καθίζειν, sentarse) el nombre proviene de la posición en que se lo escucha, pero se le adjudica por el lugar en el oficio, pues es el tropario que concluye la recitación de un grupo de salmos¹⁴.

Una tercera clase *Hypakoi* (ὑπακοή) el nombre proviene de la forma de ejecución pues lo cantaba todo el pueblo “siguiendo” a un cantor solista (ὑπακούειν = escuchar, responder, seguir); su lugar en el oficio es en los maitines dominicales, luego

¹⁴ Los ciento cincuenta salmos del salterio bíblico están distribuidos, en la liturgia bizantina, en veinte secciones llamadas στιχολογίαι (también llamadas καθίσματα); cada una de estas está a su vez dividida en tres partes llamadas στίχοις que abarcan por lo general tres salmos, aunque según la extensión de éstos pueden abarcar mas o menos, por ejemplo el extenso salmo 118 constituye él sólo un cathisma entero (el n° 17) mientras que el cathisma siguiente (n° 18) tiene cinco salmos por cada una de las tres “stásis”.

de la lectura del salterio y antes del Evangelio¹⁵.

Por su contenido, los troparios pueden llevar los siguientes nombres:

Θεοτοκίον = es un tropario en honor a la Madre de Dios, suele acompañar a los otros tipos de tropario, finalizando una serie.

Ἀναστάσιμον = es un tropario en honor a la resurrección.

Σταυρώσιμον = es un tropario en honor a la Cruz.

Σταυροθεοτόκιον = es un tropario en conmemoración de los sufrimientos de la Madre de Dios junto a la cruz.

Σταυροαναστάσιμον = es un tropario en conmemoración de la cruz y resurrección de Cristo.

Μαρτυρικόν = es un tropario en honor de los mártires.

Τριαδικόν = es un tropario en alabanza de la Santísima Trinidad.

Νεκρώσιμα = es un tropario en memoria de los difuntos.

Del *Kondakion* y el *Exapostilarion* que de alguna manera son también formas especiales de tropario, hablaremos más adelante al tratar del canon.

B. SERIES DE TROPARIOS

Se llama “stijiras” (Στιχηρά) a la serie de troparios intercalada entre los versículos (στίχοι) de un texto bíblico. Recordemos que los troparios primitivos eran fragmentos breves que se intercalaban entre los versículos de los salmos, en el s. V los troparios comenzaron a ser compuestos en forma estrófica y se volvieron más largos. Comenzaron entonces a cantarse sólo entre los últimos versículos del salmo. A esta serie se la llamó “stijiras” nombre que proviene como es evidente del modo de ejecución, es decir, entre los “stiji”. Son de gran importancia desde el punto de vista himnográfico y litúrgico pues desarrollan el tema fundamental del día o de la fiesta.

Por su contenido: se los clasifica como los troparios (Theotokia, stavrotheotokia, etc.) agregando una clase propia, el *dogmatikon* (δογματικόν) que tiene como tema los dogmas de la Encarnación y la Virginidad de la Madre de Dios expuestos de manera poética.

¹⁵ En ciertas fiestas se llama Hypakoí al tropario que se canta después de la 3 oda del Canon (cf. infra).

Según el modo de estar intercaladas en los Salmos se pueden distinguir dos clases de stijiras:

stijiras cantadas *después del versículo del salmo*, son las que se añaden a los salmos fijos de ciertas partes del oficio, a saber: las de vísperas, intercaladas en los salmos 140, 141, 129, 116, llamadas “εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξα” por las palabras con que comienza el salmo 140; las de laudes, intercaladas en los salmos 148 a 150 llamadas “εἰς τοὺς Αἰνους”¹⁶ y las que se intercalan a las Bienaventuranzas de la liturgia tomadas del Evangelio según San Mateo (5, 1-12).

Stijiras cantadas *antes del versículo del salmo*, las stijiras que se intercalan en salmos que cambian según el día o fiesta. A estas stijiras se las llama ἀπόστιχα, ἀπὸ στίχους ο εἰς τὸν στίχον se cantan en todos los oficios de vísperas y en los maitines cotidianos, es decir no festivos¹⁷.

La última stijira de un grupo, cantada después de la doxología (Δόξα τῷ Πατρὶ...) tiene el nombre propio de δοξαστικόν¹⁸. La serie de stijiras suele terminar con un Θεοτοκίον δογματικόν.

Por último también existen “stijiras” independientes que no van intercaladas entre versículos por lo que no es claro en qué se distinguen de los troparios. Estas son el llamado πεντεκοστάριον que se canta después del salmo 50 en el oficio de maitines y las de la Litía de vísperas.

Una categoría especial la constituyen las “antífonas” (Ἀντῳωνον) cuyo nombre proviene del modo de ejecución, pues era cantado por dos coros alternativamente. En la himnología del oficio de maitines se encuentran las antífonas llamadas ἀναβάθμοι,

¹⁶ En los domingos y algunas grandes fiestas se encuentran tanto en laudes como en vísperas stijiras que llevan el nombre de Στιχηρὰ Ἀνατολικά. Aún no se ha encontrado una explicación definitiva de esta denominación, algunos la atribuyen al nombre del que sería su autor (o compilador) Anatolio Ἀνατολίος, otros la hacen venir de ἀνατολή es decir “oriente”, porque habrían sido traídas de oriente. En eslavo coexisten ambas interpretaciones y se las traduce indistintamente como “stijiras anatólicas” o “stijiras orientales”.

¹⁷ Las apóstijas de vísperas del sábado se llaman στιχηρὰ κατὰ Ἀλφάβητον, constituyen una serie de 24 stijiras que comienzan cada una por una letra del alfabeto y que agrupadas de a tres se cantan a lo largo del ciclo de los ocho tonos.

¹⁸ Se denominan στιχηρὰ ἑωθινὰ/ a una serie de 11 stijiras cantadas como doxastikón de maitines dominicales en correspondencia con los once Evangelios de resurrección que se leen cíclicamente cada domingo a lo largo del año.

es decir, “graduales”, llamadas así porque su contenido está basado en los salmos graduales (119 a 132), están compuestas por tres “antifonas” cada una formada por tres estrofas (salvo la de tono octavo que tiene 4 antifonas). También se llaman “antifonas” las quince que se intercalan entre las lecturas del evangelio de la Pasión en los maitines del Viernes Santo.

Es posible, dado los distintos criterios de clasificación, que un mismo himno se denomine de diversos modos en diversos oficios, según el lugar que ocupa en ellos; de este modo un mismo texto puede aparecer llamado, por ejemplo, tropario, kathisma o antífona en distintos oficios.

C. COMPOSICIONES COMPLEJAS

Elementos comunes

El *hirmos* (εἰρμός = unión, ligazón, encadenamiento, nexo, concatenación, conexión; de εἶρω = unir) es un tropario que sirve de modelo para la composición de otros y se diferencia del tropario automelo en que los que lo toman como modelo se hallan dentro de la misma composición y constituyen con él una unidad. El hirmos puede ser a su vez idiomelo, automelo o prosomoion de otro hirmos ya conocido. Tomando como modelo el hirmos, que proporciona el esquema métrico-musical y las pausas, el autor modela sobre él los demás troparios de la obra, reproduciendo las sílabas y acentos de cada verso¹⁹.

Cada verso (κῶλον) está formado por incisos, los más pequeños pueden ser de sólo dos o tres sílabas, los más frecuentes son de entre 5 y 8, frecuentes también pero menos son los de 9 a 11, el de 12 por último es muy raro y representa un límite; con todo en las composiciones más tardías pueden hallarse versos más extensos (de hasta 17 o 18 sílabas).

Si bien cada tropario debe hacer corresponder sus versos al hirmos nada obliga a una correspondencia u orden de los versos en el interior del tropario (las rimas que producen con frecuencia ese efecto son totalmente libres), por lo que cada tropario,

¹⁹ Hay un paralelo posible (transponiendo el sistema cuantitativo al métrico) con la técnica de Píndaro quien repetía en cada estrofa los versos con el mismo orden en las combinaciones de sílabas largas y breves de la primera, sin sustituciones isócronas. Reproduciendo así cada estrofa el esquema de la primera. Con la diferencia que en la obra de Píndaro cada esquema es original mientras que los melodas gustaban tomar modelos ya hechos.

leído independientemente, no presenta casi ninguna armonía ya que tiene una continua variación de la naturaleza de sus versos.

Otro elemento común a las composiciones estróficas es el *Acróstico*, este puede ser alfabético (cada estrofa comienza por una letra del alfabeto), nominal (contienen el nombre del autor) o explicativo (resumen en pocas palabras el argumento del himno). Los alfabéticos comienzan cada uno con cada una de las letras del alfabeto y por lo tanto tienen 24 estrofas que es el número de las letras del alfabeto griego, si bien a veces pueden duplicar la última letra del acróstico. En el caso de los otros cada estrofa comienza con una de las letras de una frase que el poeta ha previamente elegido y que generalmente nombra al autor del poema, muchas veces también enuncia el tema, raramente el tema sin el autor.

El Kondakion (κοντάκιον)

Es una composición poética extensa que consta de un proemio y una serie de troparios contruidos sobre un mismo modelo y terminados todos por un mismo versículo.

En cuanto al contenido, era primitivamente una homilía métrica cantada después del Evangelio de maitines²⁰. Es frecuente que el tema se desarrolle en forma de diálogo entre los personajes lo que le da un característico carácter dramático²¹.

El sentido primitivo de homilía se nota claramente en algunas composiciones, por ejemplo, el Kondakion de Romano "Sobre las vírgenes prudentes y las necias". En otros el carácter es más himnico o de alabanza.

El género comienza a aparecer entre el fin del s. IV y los principios del V en ambientes monásticos. En un principio no tenían un nombre único, el principal autor del género (y según la tradición, el iniciador), Romano el Meloda llamaba a sus composiciones de diferentes maneras: αἶνος (alabanza), ψαλμός (salmo), ποίημα, ἔπος (poema), ὕμνος (himno), ᾠδή (canto), προσευχή, δέησις (oración); en otros melodas se hallan los términos πάνυμνος, φωνή, ἄσμα, ὕφος (tejido),

²⁰ Lugar análogo al que tenían los memrá sirios.

²¹ Esta modalidad ya se halla presente en la homiliética, Proclo de Constantinopla (s V) en su *Oratio De laudibus S. Mariae* (PG 65, 756 ss.) tiene un extenso diálogo entre José y María; también es frecuente en Basilio de Seleucia este recurso.

θρήνος, εὐχή. La comodidad de tener un nombre propio para designar el género hizo que se utilice para referirse a él el nombre tardío de Kondakion (κοντάκιον o κονδόκιον)²², que por otra parte adquirió carta de ciudadanía en la liturgia posterior. El origen de este término no es del todo claro, se han propuesto diversas explicaciones, la mas fundada parece ser la que lo vincula al diminutivo de κοντός que era el bastoncillo en el que se enrollaba el papiro o pergamino que formaba el volumen.

El Kondakion, propiamente dicho está precedido por un tropario (a veces dos y en algún caso más²³) llamado *Proímion* (προΐμιον, es decir “proemio”) o también *Kukúlion* (κουκούλιον = capucha). En él se resume el tema principal del poema, ya sea indicando el sentido de la fiesta o los rasgos más destacados del texto bíblico o de la vida del santo. El Proímion es independiente del resto de la composición en lo que respecta a la estructura métrico-melódica²⁴ y al acróstico, pero tiene el mismo tono (ἦχος) que el resto del himno y, sobre todo, termina con el mismo versículo (ἐφύμιον)²⁵ con que termina cada una de las estrofas. Este versículo (también llamado ὑπακοή²⁶, ἀκροτελεύτιον o ἀνακλώμενον) es de gran importancia pues es el elemento que da unidad a toda la composición; además tiene valor histórico pues es un resto de la antigua aclamación de los fieles que se intercalaba entre el canto de las estrofas del himno; esto se ve reflejado en los verbos con los que habitualmente se introduce: βοᾶν, κράζειν, κραυγαζειν, φωνεῖν, ᾄδειν, ὑμνεῖν, etc. En un principio este Efimio estaba estrechamente ligado por su sentido al resto de la estrofa, en Romano aún se hallan algunos bastante extensos²⁷, luego se fue abreviando, hasta quedar reducido a un solo versículo de pocas palabras, a veces sin ninguna conexión de sentido con el resto de la estrofa.

²² Este nombre comienza a encontrarse recién en los manuscritos del s. IX, cuando el género ya estaba declinando.

²³ Generalmente estos otros “proímia” no son originales sino fruto de una reelaboración posterior.

²⁴ Los melodas más antiguos cuando componían un Kondakio tomando como modelo el Hirno de otro, componían sin embargo un proemio idiomelo; mas tarde se imitó también la melodía del proemio.

²⁵ El nombre proviene de ἐπὶ- ὕμνος como epodo proviene de oda. Ya aparece utilizado en el “Banquete” de Metodio.

²⁶ No debe confundirse con el Hypakoí del que hablamos más arriba, aquel es un tropario, este, sólo un versículo.

²⁷ El del himno de la traición de Judas por ejemplo, tiene cuatro versos sobre los diecisiete que constituyen cada tropario.

Luego del Proimion comienza la composición propiamente dicha. Esta se compone de una serie de entre dieciseis y treinta y tres estrofas que se encuentran designadas a veces simplemente con el nombre de τροπάριον, pero más propiamente se la denomina Ikos (οἶκος)²⁸. El primero de estos Ikos es el Hirmos de la composición (εἰρμός), si bien lo frecuente es que no esté expresamente denominado así, como tal da la melodía y la métrica que será respetada estrictamente por cada uno de los demás Ikos. Casi siempre el último "Ikos" contiene una plegaria que sirve de conclusión al himno, muchas veces puesta en boca de uno de los personajes.

En los Kondakarios o colecciones de Kondakios, se halla antes del himno un *Título* que suele tener los siguientes elementos: 1 indicación del día y del mes; 2 el argumento del himno; 3 el acróstico; 4 el tono musical 5 la melodía del proemio; 6 la melodía del Hirmos, aunque a veces falta alguna de estas indicaciones.

En cuanto a la interpretación, era cantado solemnemente por un solista y el coro (el pueblo) repetía el efimion, como ocurre aún con el Akátistos. La música era en un principio sencilla, de tipo silábico, luego se fue ornamentando cada vez más lo que ocasionó la mayor frecuencia de licencias literarias²⁹.

A partir del s. IX los kondakios caen progresivamente en desuso quedando reducidos a sólo el Proimion y el primer Ikos (cf. infra).

A pesar de un sistema tan estricto, los melodas tenían ciertas libertades métricas, sobre todo cuando se trataba de un himno que imitaba la métrica de otro. Sin embargo, aún dentro del mismo Kondakio se podían presentar ciertas variantes, así determinado verso aparece casi con la misma frecuencia de un modo o de otro (aunque sumados dan lo mismo). Por supuesto que también se dan excepciones en las pausas. Sobre todo al pasar de un Kondakio a otro.

El poeta, si bien se atiene a un modelo al que se quiere uniformar, no se siente obligado a seguirlo escrupulosamente y de hecho no lo sigue cuando sería necesario un giro tal que vaya en detrimento de la poesía.

²⁸ El término significa propiamente "casa", no se ha explicado satisfactoriamente la extensión del significado. Debe tenerse en cuenta que en siríaco "Baita" que significa casa, edificio, construcción; designa también la frase métrica formada por un par de versos. Cf. RUBENS DUVAL *La Littérature Syriacque*. Paris: Lecoffre, 1900, p. 16.

²⁹ Cuando encontramos con un Kondakio con métrica estricta pero con música de estilo "Kalofónico", podemos pensar que se trata de un himno de la edad de oro de los melodas (ss V-VI) vuelto a poner en música o con la melodía primitiva "actualizada" entre los ss. VII y IX.

Otro elemento que no se puede soslayar es el musical.

Para comprender mejor este sistema veamos un ejemplo, tomado del célebre Kondakion de Navidad de Romano el Meloda (considerado por muchos como su mejor obra).

El Hirmos está formado por 21 versículos (kola) con pausas mayores luego del 6 y 13 y con la siguiente distribución de sílabas y acentos (ponemos en primer lugar la cantidad de sílabas y entre paréntesis el lugar de los acentos).

Μηνὶ δεκεμβρίῳ κε΄ , κοντάκιον τῆς Χριστοῦ γεννήσεως, ἦχος γ΄ , φέρον
ἀκροστιχίδα: <τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ ὕμνος>

Como se trata de una composición original, no figura modelo. Sí ha servido como modelo de otros muchos.

Προοίμιον

Ἡ παρθένος σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκτει,
καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει:

ἄγγελοι μετὰ ποιμένων
δοξολογοῦσι,
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος
ὁδοιποροῦσι:

δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
παιδίον νέον,
ὁ πρὸ αἰώνων Θεός.

6 (3, 6)	Τὴν Ἑδέμ Βηθλεὲμ	Ῥητορεύει σαφῶς
8 (1, 4, 6)	ἤνοιξε, δεῦτε ἰδωμεν:	ἅπαντα ἅπερ ἤκουσεν:
6 (3, 6)	τὴν τροφήν ἐν κρυφῇ	ἀπαγγέλλει τρανώς
8 (1, 4, 6)	ἡύραμεν, δεῦτε λάβωμεν	ὅσα αὐτὸς ἐώρακεν
6 (2, 5)	ταῦ τοῦ παραδείσου	ἐν τοῖς οὐρανόις
6 (2, 5)	ἐντὸς τοῦ σπηλαίου:	καὶ τοῖς ἐπιγείοις:
5 (2, 4)	ἐκεῖ ἐφαίνη	ταῦ τῶν ποιμένων,
6 (1, 4)	ρίζα ἀπότιστος	πῶς συνανύμνησαν
7 (2, 5)	βλασταίνουσα ἄφεςιν,	πηλίνοις οἱ πύρινοι:
5 (2, 4)	ἐκεῖ ἡνέρεθη	ὑμῶν τῶν μάγων,
6 (1, 4)	φρέαρ ἀνόρυκτον,	ὅτι προέδραμεν
5 (1, 5)	οὐ πιεῖν Δαυὶδ	ἄστρον φωταυγοῦν
6 (1, 4)	πρὶν ἐπεθύμησεν:	καὶ ὁδηγοῦν ὑμᾶς:
5 (2, 4)	ἐκεῖ παρθένος	διὸ ἀφέντες
5 (2, 4)	τεκοῦσα βρέφος	τὰ προορηθέντα,
8 (4, 8)	τὴν δίψαν ἐπαυσεν εὐθύς	ἐκδιηγήσασθε ἡμῖν
8 (4, 8)	τὴν τοῦ Ἀδὰμ καὶ τοῦ Δαυὶδ:	τὰ νῦν γενόμενα ὑμῖν,
7 (3, 6)	διὰ τοῦτο πρὸς τοῦτο	πόθεν ἤκατε, πῶς δέ
8 (3, 7)	ἐπειγῶμεν ποῦ ἐτέχθη	συνήκατε ὅτι ὥφθη
5 (2, 4)	παιδίον νέον,	παιδίον νέον,
7 (4, 7)	ὁ πρὸ αἰώνων Θεός	ὁ πρὸ αἰώνων Θεός

Este sistema que acabamos de describir tiene grandes semejanzas con la **poesía siríaca**, lo que ha hecho que muchos sostengan la dependencia de la poesía litúrgica bizantina con respecto a ésta³⁰. La poesía siria no tiene vinculación con ningún género profano, sólo algunas similitudes con la poesía hebrea bíblica como el paralelismo o los acrósticos (por lo general alfabéticos a imitación de algunos Salmos (118) y de las Lamentaciones de Jeremías)³¹. Sin embargo, el principio fundamental de la métrica

³⁰ Se ha opuesto francamente a esta hipótesis Norden, quien aporta numerosos testimonios para demostrar que la himnología es producto natural de la evolución de la prosa de arte. Cf. *La prosa de arte antigua*. Apéndice I Sulla Storia della rima pp. 834, 847 ss. Por otra parte en el s. III-IV encontramos el coro con que termina el diálogo platonizante “El Banquete” de Metodio de Tiro, en él uno de los personajes entona un salmo alfabético en 24 estrofas y canta las sucesivas estrofas a las que responden los demás con un ὑπακοή que en total se repite 25 veces.

³¹ San Efrén dejó su nombre en algunas de sus composiciones con expresiones en acróstico como “el pobrecito Efrén”, también hay algunos acrósticos explicativos.

siriaca es que en cada verso hay un número determinado de sílabas que tienen el mismo valor prosódico, esto no existe en hebreo que sólo parece tener en cuenta las sílabas acentuadas clasificando sus versos según la cantidad de acentos sin importar el número total de sílabas³².

Entre los géneros de poesía siríaca podemos distinguir los Madráðâ (de la raíz dereš triturar pero también estudiar) que son tratados en los que los versos están agrupados por estrofas³³ que constan de entre cuatro y seis versos y finalizan con un refrán (breve aclamación) que interrumpe el desarrollo de la instrucción y que mantiene la atención de los oyentes. Hay un número fijo de sílabas³⁴ con un retorno regular del acento; es un género menos erudito, más accesible a un auditorio simple. Son características de esta poesía las antítesis, aliteraciones, juegos de palabras, rimas y el paralelismo. Se construyen frecuentemente sobre un aire dado que se designa al comienzo del primer himno citando las primeras palabras del original, ya conocido ("sobre el aire de *Este día*" o "sobre el aire de *El juicio de las naciones*" luego, si se repite en los demás himnos de la colección se pone "sobre el mismo aire").

Otro género de la himnografía siria son los Sugitha que contienen una súplica o las alabanzas de la divinidad o del santo. Se escribían muchas veces en estrofas acrósticas y se caracterizaban por tener forma dialogada³⁵.

El Canon (κάνων):

Desde antiguo consta la costumbre de utilizar junto al salterio un grupo de cánticos (ψόδα) tomados de distintas partes de la Biblia. El *Codex Alexandrinus* (s. V) atestigua el uso de catorce odas, más tarde, entre los siglos V y VI, se hizo frecuente en

³² El sistema griego se diferencia del siríaco en que en éste la cantidad de sílabas de cada verso es fija para toda la estrofa, con algunas variantes fijas para lograr variedad, mientras que en el griego varía de verso en verso de un modo absolutamente libre.

³³ Se distinguen en esto de los Memré, homilías o discursos poéticos, también en verso pero todos del mismo número de sílabas y sin estar agrupados por estrofas, podían alcanzar más de mil versos.

³⁴ San Efrén prefería el de siete sílabas dividido en tres mas cuatro, llamado justamente "Efrémico".

³⁵ La referencia clásica sobre el tema es RUBENS DUVAL, *La Littérature Syriacque*, Paris: Lecoffre, 1900.

el medio monástico jerosolimitano el uso de sólo nueve odas³⁶. Ya muy tempranamente se intercalaban pequeños versículos a las odas, (a la manera de stijiras). Hacia el fin del s. VII estos versículos se desarrollaron en troparios más extensos, la abundancia de estos troparios produjeron el abandono paulatino de las odas bíblicas, (actualmente sólo se conservan en cuaresma o en el oficio de los monasterios), tomando entonces cada serie de troparios el nombre de “oda” y el conjunto de las Odas el de “Canon”.

Cada una de las odas no excede los 7 u 8 troparios y en los canones más recientes 3 o 4. El último tropario de cada oda es un Θεοτόκιον. Estos troparios están separados por versículos que, como los del Kondakion, tienen el nombre de ἐφύμνιον sólo que a diferencia de lo que ocurre en éste, el Efimion del canon no tiene continuidad de sentido con el tropario, sino que es una súplica o glorificación independiente que hace referencia al sentido general del canon, así tenemos: “Δόξα τῇ ἁγίᾳ Ἀναστάσει σου, Κύριε ” para el canon de resurrección; Ὑπεραγία Θεοτόκε, σῶσον ἡμᾶς, para los de la Madre de Dios; Ἅγιε τοῦ Θεοῦ, πρέσβευε ὑπὲρ ἡμῶν, para los santos; Δόξα σοι, ὁ Θεός ἡμῶν, δόξα σοι usado en forma genérica en los casos que no lo tienen propio.

Al finalizar cada oda se ejecuta la *Katavasia* (καταβασία) que es un Hirmos con el que se cierra la oda, a veces se repite el Hirmos mismo de la oda, a veces es el de otro canon (por ejemplo de la Virgen) y si el canon es un prosomion, el del autome-lo tomado como modelo. El nombre proviene de la posición del coro pues ambos coros “descienden” (καταβαίνουσι) al centro de la Iglesia para la ejecución.

Cada oda tiene su hirmos propio, por lo que un canon está formado sobre varios hirmos diferentes, tantos como el número de odas que componen el canon; este número no es fijo, si bien el número de odas bíblicas es nueve, en la práctica la mayor parte de los cánones tiene sólo ocho odas, pues la segunda, basada en la acusación de los pecados de Israel del Deuteronomio, es de contenido fuertemente penitencial, por lo que sólo se canta en cuaresma. Hay también canones con un número menor de odas: un canon de sólo cuatro odas se llama τετραῶδιον, el de tres τριῶδιον y el de dos διῶδιον.

³⁶ Son las siguientes: Cántico de Moisés de Exodo 15: 1-19 y 21; Cántico de Moisés de Deuteronomio 32: 1-43; Oración de Ana, Madre de Samuel (I Reyes 2: 1-10); Oración de Habacuc 3: 1-19; Oración de Isaías 26: 9-19; Oración de Jonás 2: 1-9; Oración de Azarías (Daniel 3: 26-51*); Cántico de los tres jóvenes (Daniel 51b-88); Oración de María, la Madre de Dios, Lucas (1: 46-55) y oración de Zacarías (Lucas 68-79). Hay ediciones de los LXX, como la de Rahlfs que las editan como suplemento del Salterio.

El Canon tiene en común con el Kondakion el estar formado por una serie de troparios sobre el mismo modelo pero tiene en común con las stijiras el que éstos están intercalados, por lo menos lo estaban originalmente, entre los versículos de las odas bíblicas como las stijiras lo están en los salmos.

Pero se diferencian en que el Kondakion está hecho sobre un solo hirmos mientras que el canon sobre varios (entre dos y nueve) y, si bien cada Oda podría a primera vista compararse con un pequeño Kondakion³⁷, en realidad las odas en su conjunto constituyen una unidad, tanto que cuando se toma un Canon “automelo” como modelo para componer otro, se toman en orden cada uno de los Hirmos.

Las odas del Canon están agrupadas en tres secciones a la manera de los Kathismas (stijologías) del salterio, finalizando también cada uno con un tropario, estos troparios llevan los siguientes nombres:

Katisma: se llama así el que va después de la tercera oda, como el que cierra las stichologías (cf. supra). El tropario que se canta en este lugar en los maitines de Pascua, Navidad y Teofanía se llama *Hypakoi* (cf. supra).

Kondakion e Ikos: cuando el nuevo género del “canon” creció en extensión, el antiguo Kondakion quedó reducido al Proimion (que asumió el nombre de “Kondakion”), para los días de fiesta también se conservó, con el nombre de “Ikos”, la primera estrofa de la composición³⁸. Ambos se cantan, uno detrás del otro, entre la segunda y tercera sección del Canon (es decir entre la sexta y la séptima oda).

Exapostilario (ἐξαποστειλάριον) se canta después de la tercera sección del canon, su nombre proviene de ἐξαποστέλλω (enviar) y se refiere aparentemente al hecho de que “se enviaba” un cantor desde el coro al centro del templo o al ambón para la ejecución. También es llamado φωταγωγικόν, este nombre parece provenir del propio contenido pues con frecuencia hablan de la luz (φῶς) o de la iluminación; según otros el nombre proviene de la hora del día en que se lo canta

³⁷ No hay que olvidar que el Hirmos del Kondakion está precedido de un Proimion mientras que cada oda del canon comienza directamente por el Hirmos.

³⁸ Sólo en unos pocos casos se conservaron más estancias, todavía presentes en el uso litúrgico actual: del kondakion del último domingo antes de la Gran Cuaresma, cuyo tema es la expulsión de Adán del Paraíso, se han mantenido, además del Kukulion, cuatro Ikos, aunque están agrupados como un solo y extenso “Ikos”. Un Kondakion completo, que incluye el Proimion y veinticuatro Ikos, se conserva en el oficio de entierro de sacerdotes luego de la sexta oda del canon. El rito de entierro de niños, en cambio, sólo conserva cuatro estancias del correspondiente kondakion. Por último no podemos dejar de citar el célebre *Himno Akatistos* que se intercala a lo largo del oficio de maitines del 5 Sábado de Cuaresma.

(al fin de Maitines, es decir a la hora de la aurora).

LAS GRANDES ETAPAS DE LA HIMNOLOGÍA GRIEGA

I. *Himnología primitiva*. Desde los primeros tiempos los cristianos compusieron himnos de alabanza a Dios. Los testimonios que nos quedan no son claros pero podemos pensar con fundamento que los cánticos del Nuevo Testamento (en especial de las Epístolas Paulinas y el Apocalipsis) y de la Didagé son testimonio de estas formas primitivas. En las Constituciones Apostólicas se nos transmiten cuatro himnos, posteriores, pero también muy antiguos, de los cuales dos aún están en uso: la "Gran Doxología" (es decir, el "Gloria in excelsis") y el Himno de la tarde Fj larón³⁹.

Estos himnos primitivos no se atienen a ningún principio métrico sino son meras prosas. Las primeras poesías cristianas propiamente dichas, escritas en lengua griega, parecen ser las de San Gregorio Nazianceno y Synesio (s. V).

II. *Incorporación de los Troparios en el Oficio*. Desde tiempos antiguos comenzaron a introducirse los troparios en los oficios, primitivamente eran sólo breves paráfrasis en prosa de textos bíblicos o de los "símbolos" de la Iglesia primitiva, su introducción no fue sin controversia, en el s. VI aún coexistían dos modalidades litúrgicas: por un lado la monástica de los desiertos, puramente escriturística, que se consideraba única y legítima heredera de la antigua tradición litúrgica y que no añadía ni una palabra a los textos revelados oponiéndose a su introducción. Otra, la de la ciudad, que, intentando dar mayor solemnidad a los oficios, enriquecía los ritos con composiciones poéticas que se incorporaban a los salmos y otros textos bíblicos. Con el tiempo no sólo fueron aceptados universalmente sino que fueron desplazando a los textos escriturísticos y hoy constituyen el eje de los oficios de la iglesia bizantina.

III. *Periodo de esplendor*. En los ss V y VI cobró enorme importancia la prédica sacra. Las homilias dejaron de ser las prédicas simples y casi improvisadas de los primeros siglos que atendían casi exclusivamente al contenido con poco cuidado de la forma; los nuevos oradores, llamados especialmente para las grandes fiestas, componían cuidadosamente sus homilias haciendo uso abundante de metáforas, exclamaciones, figuras retóricas de toda clase y una prosa que rozaba frecuentemente lo poético, cuidando el ritmo de los períodos y hasta asumiendo una forma dramática de exposi-

³⁹ En general este desarrollo litúrgico no se debió a la obra individual de los poetas sino, como ocurre siempre en el desarrollo litúrgico, a un lento proceso de desarrollo tradicional, de cuyos autores no se conserva el nombre.

ción mediante el diálogo de los personajes. En cuanto al contenido, es característica la digresión teológica y la polémica contra las herejías. Entre los más destacados oradores sacros hallamos al Patriarca Eulogio, a Anastasio Sinaíta, a Sofronio y sobre todo a Basilio de Seleucia de quien depende con frecuencia Romano y también el Akátistos.

Desde el s. V los poetas eclesiásticos comenzaron a hacer entrar en sus piezas fragmentos de estas homilías junto a los versículos escriturarios: el período oratorio griego, tan armonioso, se prestaba admirablemente a esto. Los poetas que los redactaban eran llamados Melodas (Μελωδοί)⁴⁰ y junto con los versos componían la música. Los más antiguos, de quienes no nos queda más que el nombre son Antimo y Timocles de esta primera época son también Anatolio (autor de las Stijiras de Navidad), Marciano, Juan el Monje, Setas y sobre todo Auxencio. En el s. VI, período del máximo esplendor, encontramos a Anastasio Sinaíta, Ciríaco y sobre todos Romano el Meloda⁴¹. En el s. VII se destacan Sergio Patriarca de Constantinopla (610-641), Sofronio de Jerusalén (629) (que si bien escribía en metro clásico, también es autor de idiomela en ritmo tónico), Jorge Pisides, autor de tres grandes obras sobre acontecimientos políticos (en trimetros yámbicos) tiene también un himno a la Resurrección de Cristo, Andreas Pyrrhos es autor de los Idiomelos de los Jefes de los Apóstoles; por fin, de Cipriano y Bizancio sólo quedan los nombres.

La acción de los iconoclastas que destruyeron los manuscritos litúrgicos ilustrados con miniaturas produjo la pérdida de muchas de las primitivas y tradicionales fórmulas que muchas veces solamente aparecen mencionadas en la referencia de los prosomía.

IV. *El último período es el de los ss VIII y XI*, en el cual va decayendo poco a poco la himnografía. En este tiempo si bien se siguieron componiendo Kondakios (menores en número e inspiración), el género preferido fue el canon que al ser introducido en los oficios hicieron que los Kondakios quedaran reducidos a un par de estrofas para compensar la extensión de las nuevas composiciones.

Se considera a San Andrés de Creta (también llamado Jerosolimitano, autor de las Stijiras de Navidad) (+ 726) como creador del nuevo género. Su célebre Μέγας

⁴⁰ Preferimos decir "meloda" de μελωδός (= μελο-ποιός) como decimos "rapsoda" de ῥαψωδός; pues las traducciones habituales melódico, melodioso, melode, etc. son muy poco satisfactorias y además se prestan a confusión.

⁴¹ La edición principal, más completa y actualizada es la de Sources Chrétiennes, en cinco volúmenes (números 99, 110, 114, 128 y 283 de la colección) con introducción, texto crítico, traducción y notas de José Grosdidier de Matons, Ed. Du CERF, París, 1964, 1965, 1967, 1981.

κάνων tiene 250 estrofas.

Se suelen distinguir tres escuelas de himnógrafos compositores de Canones:

La primera es la de los Sabaitas, monjes de la Gran Lavra de San Sabas (fundada en 478) en Palestina cerca de Jerusalén donde se congregaron melodas griegos, sirios, armenios y coptos. Los más destacados de entre éstos son San Juan Damasceno (autor del Canon pascual y de los cánones en trímetros yámbicos de Navidad, Epifanía y Pentecostés que combinan a la vez el ritmo y la prosodia) y su hermano adoptivo Cosme de Jerusalén, (llamado también Hagiopolites) que fue obispo de Maiuma cerca de Gaza. Su modelo en cuanto a la lengua y la métrica fue San Gregorio Nazianceno, conservan una suerte de verso yámbico en sus cánones pero no se trata del antiguo senario sino un verso de doce sílabas que sin tener en cuenta la cantidad de éstas se ajusta a un número fijo, de ordinario cortadas por una cesura después de la quinta. Entre los himnógrafos de este período se encuentra nombrado un segundo Cosme, llamado “el monje”, que fue el maestro de los anteriores, (autor del Tetraodion del Sábado de Lázaro), otros himnógrafos destacados son Sabas el joven, Babylos, Esteban el meloda y Aristóbulo.

La segunda escuela es la de los Estuditas: el monasterio de San Juan Bautista, fundado en Constantinopla en 462 por el patricio Studios de quien posteriormente tomó el nombre, fue muy prospero hasta la época de los Iconoclastas. El canon ya no es una paráfrasis de los cánticos, tiene unidad propia, a lo largo de sus odas es desarrollado un pensamiento principal. Entre los principales autores de la escuela se destacan Teodoro Estudita (759-826), autor del canon del sábado de la Tyrofagia y su hermano José, arzobispo de Tesalónica. Los otros dos hermanos Teodoro y Teófanos (llamados γράπτοι, es decir “marcados”) que ingresaron primero en San Sabas y de allí fueron enviados a Constantinopla; Antonio, Basilio, Jorge de Nicomedia, Teodoro de Esmirna, Metodio, Patriarca de Constantinopla + 846 quien a imitación de San Juan Damasceno conserva un verso yámbico en doce sílabas en sus cánones. La monja Casia o Cassiani (su nombre aparece escrito de muchos modos diferentes: Κασσιανή Μοναχή, Κασία, Κασσία, Ἰκασία) (s. IX) es la autora de los tres famosos Idiomelos para el nacimiento de Cristo, la Natividad S Juan Bautista y para los maitines del Miércoles Santo, también parece haber compuesto música para himnos compuestos por otros⁴². No

⁴² Parece ser aquella misma joven que, estando a punto de ser elegida como esposa por su encantador aspecto por el Emperador Teófilo (829-842), fue finalmente dejada de lado por haber respondido agudamente a una observación del real pretendiente y se retiró a un convento donde se consagró a la poesía sagrada y profana, como haría más tarde Hroswitha de Gandersheim. Cf. E. GIBBON, *The Decline and Fall of Roman Empire*. New York: The modern Library, p. 542.

podemos dejar de mencionar al fin de este período a dos emperadores poetas: León el Sabio VI (886-912) y su hijo Constantino Porfirogeneto (913- 959) autores de las once στιχηροὶ ἑωθινὸι y los once Exapostilarios de maitines dominicales, respectivamente.

La tercera escuela es la de los Italogriegos. A raíz de las persecuciones iconoclastas de los ss. VIII y IX muchos monjes iconófilos se refugiaron en Italia conservando su rito y compusieron nuevos textos y melodías. Entre estos podemos mencionar a los de la escuela de Siracusa cuyos principales representantes son Gregorio y Teodosio; a Metodio, Jorge de Sicilia, San Nicolás el Místico, Arsenio, a José el Himnógrafo (+ circa 883) a quien se le atribuyen mas de mil cánones, Orestes por sobrenombre Jeremías (comienzos del s XI), San Nilo de Grottaferrata (s. XI), Pablo Monje; Bartolomé de Grottaferrata.

En el s. IX comenzó el ordenamiento definitivo de la liturgia bizantina, muchos hermosos kondakios desaparecieron del uso litúrgico o fueron abreviados al Proimion y primer Ikos. En el s. XI la liturgia griega cesó de desarrollarse y a partir de allí sólo apreciaron unos poetas aislados como Juan Zonaras y Nicéforo Blemmida. El último himnógrafo bizantino de la parte oriental del imperio fue Juan Mauropus Metropolitano de Euchaita (c. 1081) varios de los himnos atribuidos a Juan Monje son de él y no del Damasceno. La abundantísima cantidad de himnos introducidos en el oficio, hicieron que las autoridades prohibieran la composición de nuevos himnos; a partir de allí la actividad artística de los monjes se volcó al embellecimiento musical de los textos ya recibidos en el repertorio litúrgico. En las siglos siguientes las melodías originalmente de estructura simple, se volverán cara vez mas ricas y elaboradas transformándose en un estilo ornamentado llamado "kalofónico", hasta el punto que muchas veces las palabras del texto se volvían irreconocibles a causa de los extensos melismas. Sólo en la zona Italogreca se continuó con la producción himnográfica, en especial en la célebre abadía de Grottaferrata hasta avanzada la edad media.