

## ¿Qué palabras diría la heroína ante el peligro? La etopeya en las novelas griegas

**Regla Fernández Garrido**

Universidad de Huelva | regla.dfint@uhu.es

Las protagonistas de las novelas griegas ven con mucha frecuencia amenazada su integridad física, su virginidad o su fidelidad a lo largo de las numerosas aventuras que corren cuando caen en manos de piratas o de rivales. En estas situaciones de peligro pronuncian palabras en las que se aprecia claramente la influencia del ejercicio preliminar de la etopeya (ἤθοποιία), denominado prosopopeya (προσωποποιία) en el manual de Elio Teón. En este trabajo se analizan estas etopeyas, estudiando en qué medida siguen las pautas de los manuales progimnasmáticos. Por último, se relaciona el empleo que cada autor novelesco realiza de este ejercicio con su técnica narrativa y su estilo.

Palabras clave: retórica, novela griega, etopeya, heroínas novelescas.

### 1. La etopeya en la tradición retórica

Con los términos «prosopopeya» (προσωποποιία) y «etopeya» (ἤθοποιία) se designa el recurso con el que se representa (ποιία) un carácter (ἦθος), una persona (πρόσωπον). El término etopeya no es conocido hasta la *Poética* de Filodemo (5) y las obras de Dionisio de Halicarnaso *Lisias* (8.1-9) e *Isócrates* (8.1-9) (Fernández Delgado-Pordomingo, 2016, pp. 211-212). No obstante, el concepto es anterior y lo hallamos en la *Retórica* aristotélica, a propósito de la λέξις ἠθικῆ<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> και ἠθικῆ δὲ αὐτῆ ἢ ἐκ τῶν σημείων δείξεις, ὅτι ἀκολουθεῖ ἢ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει και ἔξει (III 7, 1408a25-27, Woerther, 2005, pp. 26-29).

Como un tecnicismo retórico, significando «ejercicio de elaboración de carácter», no aparece hasta los manuales progimnasmáticos, y por primera vez en la obra de Elio Teón (final s. I d. C.)<sup>2</sup>, que lo denomina «proposopeya», lo sitúa detrás de la écfrasis y antes del encomio/vituperio y lo define de la manera siguiente:

Theon 115.11-16

Προσωποποιία ἐστὶ προσώπου παρεισαγωγὴ διατιθεμένου λόγους οἰκείους ἑαυτῷ τε καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀναμφισβητήτως, ὅσον τίνας ἂν εἴποι λόγους ἀνὴρ πρὸς τὴν γυναῖκα μέλλων ἀποδημεῖν, ἢ στρατηγὸς τοῖς στρατιώταις ἐπὶ τοὺς κινδύνους.

La *proposopeya* es la introducción de una persona que pronuncia palabras adecuadas a sí misma y a las circunstancias dadas, fuera de toda controversia; por ejemplo: ¿qué palabras diría a su mujer un hombre cuando va a salir de viaje o un general a sus soldados ante una situación de peligro?<sup>3</sup>

Dice también Teón que las palabras tienen que estar adaptadas a la edad de la persona que habla (δι' ἡλικίαν, joven/viejo), a su naturaleza (διὰ φύσιν, hombre/mujer), a su fortuna (διὰ τύχην, esclavo/libre), a su forma de vivir, su ocupación (δι' ἐπιτήδευμα, soldado/campesino), a su estado de ánimo (κατὰ διάθεσιν, enamorado/sensato) y a su linaje (διὰ γένος, lacedemonio/ateniense). En este sentido, y es una apreciación importante para este trabajo, «el discurso de una persona joven será una mezcla de simplicidad y moderación» (ὁ μὲν τοῦ νεωτέρου λόγος ἡμῖν ἀπλότῃτι καὶ σωφροσύνη μεμιγμένος ἔσται, Theon 115.30-31). También han de estar adaptadas a las circunstancias, esto es, al lugar y a la ocasión, (τόποις καὶ καιροῖς), ya que no es lo mismo un campamento que una

<sup>2</sup> Aunque Heath (2002-2003) propone una fecha muy posterior, el s. V d. C. Su manual está orientado al profesor de retórica, no al alumno (véase la introducción de Kennedy a su edición y traducción de los *progymnasmata*, p. 12, o la de Patillon & Bolognesi a los de Teón, p. XVI, así como Webb, 2001, p. 293).

<sup>3</sup> Todas las traducciones de este trabajo son de la autora.

asamblea, en momento de paz o de guerra, o las que pronuncian los vencedores o los vencidos (Theon 115.28-116.13). Y cada circunstancia, a su vez, tiene su propio estilo (πρέπουσαν ἐρμηνείαν) y dominaremos el ejercicio

Theon 116.14-21

ἐὰν μήτε περὶ μεγάλων πραγμάτων ταπεινῶς λέγωμεν, μήτε περὶ μικρῶν ὑψηλῶς, μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μήτε περὶ δεινῶν ἐκλελυμένως, μήτε περὶ αἰσχυρῶν θρασέως, μήτε περὶ ἔλειων περιττῶς, ἀλλὰ τὸ πρέπον ἐκάστῳ τῶν πραγμάτων ἀποδιδῶμεν στοχαζόμενοι ἅμα καὶ τοῦ ἀρμόττοντος τῷ τε προσώπῳ καὶ τῷ τρόπῳ καὶ τῷ χρόνῳ καὶ τῇ τύχῃ καὶ ἐκάστῳ τῶν προειρημένων.

Si no hablamos de asuntos importantes con un tono bajo, ni de asuntos pequeños con un tono elevado, ni de asuntos vulgares con un tono grave, ni de asuntos terribles con un tono relajado, ni de asuntos vergonzosos con un tono atrevido, ni de asuntos que inspiran compasión con un tono superficial, sino que proporcionamos a cada uno de los asuntos un tono adecuado, buscando al mismo tiempo lo que se ajuste a la persona, al modo, al tiempo, a la situación y a todo lo dicho anteriormente.

Por último, Teón considera un amplio abanico de personas y realidades, y dice que podemos «suplicar, exhortar, disuadir, consolar, pedir perdón por lo que hayamos hecho» (116.23-26). Y concluye que, de todos los ejercicios, este es el que más muestra el *ethos* y el *pathos* (117.33-34).

Una definición más breve ofrecen los manuales posteriores: el atribuido a Hermógenes de Tarso (final s. II d. C.)<sup>4</sup>, el de Aftonio de Antioquía (final s. IV d. C.) y el de Nicolás de Mira (s. V d. C.), que denominan a este ejercicio «etopeya», y lo sitúan después de la comparación y antes de la écfrasis.

<sup>4</sup> Sobre la autoría de esta obra, véase Ruiz Yamuza, 1994.

Ps.-Hermog. 9.1.1.-2, Aphth. 34.2-3

Ἡθοποιία ἐστὶ μίμησις ἤθους ὑποκειμένου προσώπου.

Etopeya es la imitación del carácter de una persona dada.

De manera importante para el desarrollo del ejercicio, Nicolás de Mira (64.1-13) señala que la etopeya muestra el carácter (ἤθος), o la emoción (πάθος), o ambos (συναμφότερα), lo que llevará a distinguir entre etopeyas caracterizadoras (ἡθικαί), emotivas (παθητικαί) o mixtas (μικταί). Ps. Hermógenes indica que pueden pronunciarla personas determinadas o indeterminadas: en el primer caso, los rasgos que acompañan a la persona y que son conocidos sirven para caracterizarla; en el segundo caso, la persona debe caracterizarse por sus propias palabras (*Prog.* 9.13-17). También señala que las etopeyas pueden ser simples y dobles. Las primeras, cuando uno dirige sus palabras a sí mismo; las segundas, cuando las dirige a otro (*Prog.* 9.18-20).

Estos manuales indican que la etopeya ha de desarrollarse en los tres tiempos: debe comenzar por el presente (que es desgraciado), luego remontarse al pasado (que era feliz) y después pasar al futuro (que reserva mayores desgracias aún)<sup>5</sup>.

Y también se refieren al estilo. Aftonio dice que debe ser «claro, breve, florido, suelto, libre de todo artificio y figura»<sup>6</sup>. Nicolás de Mira, por su parte, dice que

Nicol., *Prog.* 66.9-15

Χρῆ δὲ τὴν ἀπαγγελίαν κομματικώτεραν εἶναι μᾶλλον καὶ οἷον πρὸς <...>  
ἀλλὰ μὴ περιοδικῶς συμπληροῦσθαι· τὸ γὰρ περὶ τὴν φράσιν καταγίνεσθαι

<sup>5</sup> Ps. Hermog., *Prog.* 9.37-41. Nicol., *Prog.* 65.11-66.8, con el ejemplo de las palabras que diría Peleo al saber de la muerte de Aquiles y con la puntualización de que del pasado debe pasarse por el presente antes de trasladarse al futuro. Aphth. 10.35.13-14, por su parte, señala las tres fases temporales, pero sin ninguna indicación adicional.

<sup>6</sup> Ἐργάση δὲ τὴν ἡθοποιῶν χαρακτηρὶ σαφεῖ, συντόμῳ, ἀνθηρῶ, ἀπολύτῳ, ἀπὴλλαγμένῳ πάσης πλοκῆς τε καὶ σχήματος. (Aphth. 10, 35.11-13).

πάθους ἀλλότριον, ἴδιον δὲ καὶ χαιρόντων καὶ θρηγούντων τὸ συντόμως καὶ διὰ βραχέων ἕτερα ἐφ' ἑτέροις ἐπάγειν. οὐ δόξει οὖν πεπονηταὶ <ὁ> ἐν καιρῷ τοιοῦτω κάλλους τοῦ περὶ τὴν φράσιν ἐπιμελούμενος.

La expresión debe ser preferiblemente con frases bastante cortas, y como para (...), pero no debe completarse con periodos; pues preocuparse por el modo de hablar es ajeno a la emoción, y es propio de quienes están alegres y de quienes se lamentan decir una cosa tras otra, con concisión y brevedad. En efecto, no parecerá que está experimentando una emoción quien en tales circunstancias se preocupa de la belleza del modo de hablar<sup>7</sup>.

## 2. Novela y retórica escolar

Los estudios que se han venido publicando desde la segunda mitad del s. XX y especialmente en lo que llevamos de s. XXI sobre la relación entre novela y retórica demuestran la sólida formación retórica de los autores novelescos<sup>8</sup>, a la vez que han revitalizado la investigación sobre el género y revisado su valoración como literatura de segunda fila.

En concreto, y en relación con la retórica escolar y su influencia en el género novelesco, se ha dicho que

[t]he classical tradition, mediated in part at least in the context of rhetorical education, provided Greek novelists not with mechanical procedures which inhibited the flowering of talent, but with flexible techniques with great potential (Birchall, 1996, p. 16).

<sup>7</sup> Esta idea de que un estilo muy estudiado está en contradicción con la manifestación espontánea de las emociones está en la tradición retórica, por ejemplo, Aps., *Rb.* 55, Ps.-Longin., *Subl.* 19.2; véase Berardi, 2018, p. 164.

<sup>8</sup> Laird, 2008, p. 216: «Perhaps the authors who developed prose fiction in Greece should be regarded primarily as rhetoricians – especially given that so many of its conventions are also conventions of second sophistic rhetoric, which follow the prescriptions of rhetors such as Hermogenes and of the authors who set out rules for rhetorical composition».

En las novelas podemos hallar claras huellas de las prácticas escolares retóricas, de las recomendaciones que los profesores daban a sus discípulos para enseñarles a componer por medio de la práctica de ejercicios de dificultad progresiva (*progymnasmata* y declamaciones) discursos y piezas narrativas bien organizados y bien argumentados. Hasta tal punto esto es así que las novelas más tardías – las de Aquiles Tacio y Heliodoro – alcanzan altas cotas de artificio retórico, alarde de la formación de sus autores<sup>9</sup>.

De todos los ejercicios preparatorios, los que más pueden explotarse en cualquier creación literaria, y no solamente en las declamaciones, son el relato, la ékfrasis y la etopeya, y quizá sea esta la que podamos aplicar a más géneros literarios<sup>10</sup>, como dice Teón: «No solo se utilizan en la historia, sino también en la elocuencia, el diálogo, la poesía, en las conversaciones de la vida diaria, y son especialmente útiles en los diálogos de las obras en prosa»<sup>11</sup>.

### 3. Criterios de acotación del corpus

En las páginas que siguen analizaremos las etopeyas que pronuncian las heroínas de las cinco novelas griegas conservadas completas. Tenemos, por consiguiente, etopeyas «determinadas», porque las muchachas que las pronuncian están caracterizadas (salvo alguna excepción<sup>12</sup>), al tener

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, el repaso de Bartsch, 1989, pp. 4-6 y Hock, 1997, pp. 449-451. Una reciente panorámica de la relación entre retórica y Segunda Sofística, con alguna alusión a la novela, se debe a Goldhill, 2009.

<sup>10</sup> «Ethopoia is perhaps the exercise with the closest affinity to creative literature», Webb, 2001, p. 306.

<sup>11</sup> Theon 60.22-27. Es decir, en todos los casos en que habla una persona, y se subraya la importancia que tiene en libros en prosa, como las novelas, a las que podríamos añadir los *Diálogos de las heteras* y *Diálogos de los dioses* de Luciano, o las colecciones de cartas de Alcifrón o Aristéneto. Véanse Webb, 2001, p. 307 y Vicente Sánchez, 2004. Nicol., *Prog.* 66.16-67.5 incide en esta idea al decir que es útil para los tres tipos de retórica y para la epistolografía.

<sup>12</sup> Nos referimos a la primera etopeya que pronuncia Cariclea en Hld. 1.8, que se tratará después en el apartado 8.

un nombre (con mucha frecuencia parlante) y una descripción física y psicológica (aunque sea muy breve). También las caracterizan sus propios actos y palabras, y lo que dicen de ellas tanto el narrador como otros personajes<sup>13</sup>. Las palabras que pronuncian deben ser coherentes con la caracterización que viene dada por estos otros medios.

Son muchachas muy jóvenes, y esta juventud (ἡλικία) y su naturaleza femenina (φύσις) determinan sus palabras, así como su linaje (γένος). Hay otros rasgos que las caracterizan a todas, por ser invariables del género: la belleza (κάλλος), la nobleza (εὐγένεια) y la castidad y fidelidad (σωφροσύνη<sup>14</sup>).

Analizaremos las etopeyas que pronuncian cuando se ven involucradas en una circunstancia (καιρός) de peligro, un peligro que pone en riesgo su propia vida o su fidelidad o castidad. El lugar (τόπος) en que se encuentran varía, y puede ser una tumba, una cueva, una habitación... Lo más habitual es que se encuentren solas, y la etopeya suele adoptar la forma de un lamento, aunque la definición que hemos dado del ejercicio no alude a situaciones que evoquen lamentos, ni tampoco el desarrollo que del ejercicio hace Teón. No obstante, en los manuales posteriores, tanto el atribuido a Hemógenes, como los de Aftonio y Nicolás, «the subjects suggested for such exercises, invariably mythological, in most cases involve a speaker who is experiencing grief or misfortune»<sup>15</sup>. Del mismo modo, de los veintisiete ejemplos de etopeyas que hallamos en el rétor Libanio, catorce se refieren directamente a la muerte; entre los restantes, destacan los lamentos sobre la desgracia en el amor y sobre la derrota en la guerra. Podría afirmarse, por consiguiente, que hay una restricción en la temática desde Teón hasta los autores posteriores<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Sobre las técnicas de caracterización, véase De Temmerman, 2010.

<sup>14</sup> Sobre este concepto en la novela griega remitimos a Bird, 2021.

<sup>15</sup> Birchall, 1996, pp. 2-3. En este sentido, el ejemplo que Aftonio desarrolla como modelo de etopeya es el de las palabras que pronunciaría Níobe ante la muerte de sus hijos.

<sup>16</sup> Para un catálogo sobre los temas de las etopeyas y los ejemplos, véase Amato-Ventrella, 2005.

#### 4. Caritón de Afrodísias, *Calíroo*

La primera de las novelas conservadas completas es *Calíroo* de Caritón de Afrodísias (segunda mitad s. I d. C.). Su protagonista, que da nombre a la obra, está casi todo el tiempo separada de su marido Quéreas. Desde que parece estar muerta y la entierran, y se la lleva el bandido Terón, en el libro 1, el reencuentro definitivo entre los enamorados no se produce hasta el final de la obra, en el libro 8, y la heroína pasa por momentos de peligro en los que pronuncia etopeyas (nueve en total) que se ajustan perfectamente a los criterios de acotación de nuestro corpus y que se reparten a lo largo de la trama como sigue.

En el primer libro se producen los acontecimientos que dan el gran vuelco a la vida de la heroína y que condicionan el devenir de la obra: Quéreas, engañado por los antiguos pretendientes de Calíroo y presa de los celos, golpea a la joven y la deja aparentemente muerta. Enseguida la entierran para evitar la degradación de su hermoso cuerpo; pero la joven en realidad no está muerta, y despierta en la tumba, lamentándose de su suerte (1.8.3-4; 1.9.3). El bandido Terón y sus secuaces, atraídos por la magnificencia del túmulo, lo profanan y se llevan a Calíroo junto con todo su ajuar funerario para venderla como esclava al mejor postor. En el viaje por mar en el barco de Terón desde Siracusa, la heroína pronuncia palabras de desconuelo sobre su suerte y su futuro (1.11.1-3). Terón la vende en Mileto a Leonas, el administrador de Dionisio, el hombre más rico del lugar. En un lugar apartado, entre la incertidumbre por su futuro y las desgracias pasadas, Calíroo se lamenta (1.14.6-10).

En el libro 2 vemos a Calíroo como esclava de Dionisio en Mileto. El noble Dionisio, viudo, se enamora de ella nada más verla. Pero la joven no cede ante su amor, pues desea permanecer fiel a su marido Quéreas, a pesar de las maquinaciones de la esclava Plangón. Hay un acontecimiento, no obstante, que la hace cambiar de opinión: está esperando un hijo de Quéreas y, para poder tenerlo, debe acceder al matrimonio con Dionisio. Tras grandes desasosiegos y reflexiones consigo misma (2.8.6-7; 2.9.3-5), la aparición de Quéreas en sueños y

su amor de madre hacen que deje de lado su fidelidad marital para que se imponga su instinto maternal (2.11.1-3)<sup>17</sup>.

Como esposa de Dionisio y madre de un hijo de su primer marido, la vida de Calírroe conoce una etapa de tranquilidad en Mileto, hasta que de nuevo su belleza es motivo de su desgracia y debe presentarse ante la corte del Gran Rey para un juicio por presunto adulterio al que ha sido convocado Dionisio. Ella presiente nuevos peligros al iniciar ese viaje y apartarse definitivamente de tierras griegas para adentrarse en territorio persa (5.1.4-7). Y como bien auguraba, el Gran Rey persa cae rendido a su belleza, se enamora perdidamente de ella y ordena a su eunuco Artaxates que haga lo imposible por atraer a Calírroe para que se muestre receptiva a sus deseos. Las impúdicas palabras del bárbaro eunuco recuerdan a Calírroe los males que su funesta belleza le ha acarreado y le hacen tomar la decisión más drástica, el suicidio (6.6.3-5), que finalmente no llega a producirse, como mandan las convenciones del género.

Las etopeyas en *Calírroe* se concentran en los seis primeros libros, cuando la acción está centrada en la protagonista. Después viene la «aristía» de Quéreas, el reencuentro de ambos y su regreso a Siracusa, y ya no hay más situaciones de peligro para la heroína. Las etopeyas en boca de Calírroe en las situaciones indicadas están ampliamente introducidas y contextualizadas por parte del narrador omnisciente de la novela. Este transmite al lector con detalle la reacción de la heroína cuando se despierta en la soledad y oscuridad de su tumba y el escalofrío y temblor que experimenta (1.8.1-3) antes de recordar lo ocurrido y prorrumpir en lamentos; o cuando oye los ruidos de los profanadores, con una rápida enumeración de sus emociones (φόβος, χαρά, λύπη, θαυμασμός, ἐλπίς, ἀπιστία 1.9.3). Adelanta el narrador asimismo el tono luctuoso de las etopeyas (ἐθρήνει λέγουσα 1.8.3, δακρύουσα 1.11.2, τὴν ἰδίαν ἀπωδύρετο τύχην 1.14.6, ἀνέκλαυσεν ἢ Καλλιρόη καὶ ὀλολύουσα καὶ τίλλουσα τὴν κεφαλὴν 2.8.6).

<sup>17</sup> Para una interpretación diferente, véase Bird, 2021, pp. 35-37.

Como hemos visto, los manuales progimnasmáticos señalan que las etopeyas tienen que adaptarse a la circunstancia (*καιρός*) y lugar (*τόπος*) en que se hallan quienes las pronuncian. En las etopeyas analizadas, Calíroo se encuentra sola, en un lugar apartado<sup>18</sup>, por lo que puede dar rienda suelta a sus lamentos por las desgracias sufridas y por su desesperación respecto del futuro. En estas circunstancias la heroína puede relajar el autocontrol al que, tanto Calíroo como las demás protagonistas novelescas, están sometidas: su condición de jóvenes muchachas les impide mostrar sus sentimientos y su estado anímico en público, por el pudor y recato que se espera de ellas<sup>19</sup>.

Las etopeyas, igualmente, deben ser acordes a la naturaleza (*φύσις*) y al linaje (*γένος*) de quienes las pronuncian. En este sentido, las palabras que pronuncia Calíroo son adecuadas a su condición de joven muchacha, hija del gran Hermócrates de Siracusa, el primero de todos los siracusanos (1.1.3), el general que venció a los atenienses, y exalta esta nobleza de linaje (*εὐγένεια*) que considera su bien máspreciado. Por ello se lamenta de su condición de esclava, siendo noble, y de ser llevada a tierra extranjera en 1.11.3: *ἐπὶ ξένην ἄγομαι γῆν καὶ δουλεύειν με δεῖ τὴν εὐγενῆ*<sup>20</sup>. Y quizá allí sea comprada por un amo ateniense<sup>21</sup>, no hay mayor desgracia para la noble hija de Hermócrates. Esta nobleza la extiende también al vástago de Quéreas que lleva en su vientre, y precisamente el no dar a luz a un hijo que nacerá «sin padre, sin ciudad y esclavo» (2.8.7) es lo que la lleva a plantearse la posibilidad de abortar.

<sup>18</sup> La tumba en 1.8.3-4, un lugar en la hacienda de Dionisio en Mileto (*μόνη δὲ Καλλιρόη γενομένη ἤδη μετ' ἔξουσίας* 1.14.6), en el palacio del Rey persa (*Καλλιρόη δὲ καθ' ἑαυτὴν γενομένη* 6.6.3).

<sup>19</sup> Y esto lo vemos en el caso de Calíroo, por ejemplo, en las interacciones con Terón y Artaxates, donde además hace gala de una aguda inteligencia y astucia. Sobre este autocontrol remitimos a De Temmerman, 2014a, p. 234.

<sup>20</sup> De Temmerman (2014b, p. 43) señala que Calíroo se caracteriza a sí misma como *eugenés* cuando es esclava o prisionera, es decir, cuando es despojada de la libertad y el alto estatus social que están intrínsecamente conectados con la *eugénεια*.

<sup>21</sup> *τάχα δὲ ἀγοράσει τις τὴν Ἐρμοκράτους θυγατέρα δεσπότης Ἀθηναῖος*. Recuerda a Andrómaca.

Como hemos visto, las palabras de Calírroe son acordes con su *ethos* y contribuyen a representarlo, pero también muestran el *pathos*, por lo que estamos ante etopeyas mixtas, caracterizadoras y emotivas al mismo tiempo. El *pathos* es un elemento fundamental en la novela griega en general y en *Calírroe* en particular, y en las etopeyas pronunciadas por Calírroe se crea por medio de varios recursos, como paradojas, interrogaciones retóricas, hipérboles, comparaciones e invocaciones.

Calírroe recurre a la paradoja en la primera etopeya que pronuncia, cuando vuelve a la vida en la tumba<sup>22</sup> y se lamenta de sus desgracias (ἐθρήνηι λέγουσα «οἴμοι τῶν κακῶν» 1.8.3) y de la contradicción de la que es víctima: está enterrada viva aunque no ha cometido ningún delito, va a tener una larga muerte, y la lloran aun cuando está sana<sup>23</sup>. Y contribuyen a aumentar este *pathos* las interrogaciones retóricas y la invocación a Quéreas, al que reprocha no que la haya matado, sino que se haya dado prisa por enterrarla cuando no estaba realmente muerta (1.8.4).

También utiliza la paradoja Calírroe en la segunda etopeya que pronuncia, cuando es llevada a Mileto por Terón y sus compinches (1.11.1-3). En esta situación de desesperanza y abandono, se dirige a su padre Hermócrates (en una etopeya doble) y lamenta que este, a pesar de haber dirigido una fuerza marítima muy poderosa, no pueda acudir en su auxilio, cuando ella viaja en una barcucha<sup>24</sup>.

La comparación y la hipérbole<sup>25</sup> son otros recursos empleados en las etopeyas pronunciadas por Calírroe, por ejemplo, cuando se lamenta en Mileto, en un lugar solitario y apartado de todo que considera como «otra tumba», más solitaria que aquella en la que fue enterrada en

<sup>22</sup> Sobre el motivo de la *Scheintod*, remitimos a Lefteratou, 2017, p. 49, notas 188-189.

<sup>23</sup> ζῶσα κατάρυγμαί μηδὲν ἀδικούσα καὶ ἀποθνήσκω θάνατον μακρόν. ὑγιαίνουσάν με πενθοῦσι (1.8.3-4). Los versos de *Antígona* 891-928 pueden ser el modelo trágico de esta escena.

<sup>24</sup> «σὺ μὲν» ἔφη, «πάτερ, ἐν ταύτῃ τῇ θαλάσῃ τριακοσίας ναῦς Ἀθηναίων κατεναυμάχησας, ἤρπασε δέ σου τὴν θυγατέρα κέλῃς μικρὸς καὶ οὐδὲν μοι βοηθεῖς.» (1.11.2-3).

<sup>25</sup> Consideradas por Apsines como recursos que crean *pathos*, véase *Rh.* 10.50-51.

Siracusa (1.14.6), porque en Siracusa, aunque muerta, se daría cuenta de las visitas de sus padres y Quéreas.

Como hemos visto, Calírooe invoca a sus familiares ausentes (a su padre y a Quéreas) y también a su hijo no nato (véase *infra*). Invoca asimismo a la Fortuna (Τύχη), a la que califica de βάσκανε<sup>26</sup> y a la que reprocha en 1.14.7, cuando está sola en Mileto, que no se canse de enviarle desgracias por tierra y por mar, desgracias que enumera a modo de recapitulación de los males sufridos<sup>27</sup>, aumentando así el patetismo de la etopeya. Le reprocha también el que haya sido vendida en un lugar apartado, por miedo de que «a alguien, al verla, le parezca noble» (ἐφοβήθητις γάρ, ὡς Τύχη, μή <με> τις ἰδὼν εὐγενή δόξῃ 1.14.9); por eso fue entregada, como un mueble, no sabe a quiénes, griegos, bárbaros<sup>28</sup>, o piratas. Y en una última frase, lapidaria como cierre del libro I, resume su triste situación: ἐγὼ δὲ ἡ Ἐρμιοκράτους θυγάτηρ, ἡ σὴ γυνή, δεσπότη σήμερον ἐπράθην (1.14.10). Vuelve a invocar a la Fortuna cuando se entera de que está embarazada, porque a las desgracias ya sufridas añade la Fortuna el parir un hijo esclavo (2.8.6). Se revuelve también contra su belleza, famosa e infausta (περιβόητον κάλλος 1.14.8<sup>29</sup>) a la vez, porque es la causa de que hombres de diferente edad y condición (incluido el Gran Rey de Persia) se enamoren de ella en cuanto la ven.

De acuerdo con las instrucciones de los manuales progimnasmáticos, encontramos en *Calírooe* que las etopeyas recorren los tres tiempos:

<sup>26</sup> Véase el artículo de Robiano, 1984. El adjetivo βάσκανος aparece en Caritón en seis ocasiones, tres calificando a Τύχη (1.14.7, 4.1.12 y 5.1.4, todas en boca de Calírooe) y otras tres calificando a δαίμων (1.1.16, 3.2.17 y 6.2.11).

<sup>27</sup> πρώτων μὲν τὸν ἐραστήν μου φονέα ἐποίησας· Χαιρέας, ὁ μὴδὲ δούλον μὴδέποτε πλῆξας, ἐλάκτισε καιρίως ἐμέ τὴν φιλοῦσαν· εἰτά με τυμβωρύχων χερσὶ παρέδωκας καὶ ἐκ τάφου προήγαγες εἰς θάλασσαν καὶ τῶν κυμάτων τοὺς πειρατὰς φοβερωτέρους ἐπέστησας (1.14.7-8). Llamamos la atención sobre la estructura de esta enumeración, con tres términos ordenados cronológicamente.

<sup>28</sup> Baumbach, 2021, p. 138 señala que el sentido del término bárbaro aquí puede designar a los persas, con clara connotación peyorativa.

<sup>29</sup> Aquí tenemos la primera mención de la heroína a la fatal belleza, que es el motivo por el que es vendida por Terón. Su belleza es resaltada por el narrador desde las primeras líneas de la novela (1.1.1-2).

pasado, presente y futuro. Calíroo siempre se lamenta de un pasado y un presente desgraciados (por ejemplo, en 1.11.2-3), y no tiene mejores expectativas para el futuro, salvo en lo que a su hijo se refiere, cuando le augura un porvenir brillante como hijo y nieto de siracusanos ilustres y rescatador de su madre (2.9.4-5). Esta evocación del pasado contribuye también a crear *pathos* (cfr. Apsines 10. 49).

La mayoría de las etopeyas en boca de Calíroo adoptan la forma de lamentos, en línea con la temática habitual de estos ejercicios de Aftonio en adelante y de las muestras que nos transmite el rétor Libanio. Estos lamentos, además de contribuir al *pathos*, buscan también despertar la compasión (ἔλεος) del lector. Tan solo encontramos dos en las que, junto a los lamentos, la heroína toma una decisión orientada al futuro, con un carácter pragmático. En la primera, tras mucho debate interno - parangonándose con la malvada Medea - y la presión de Plangón que la apremia a abortar, aunque sabe que eso es lo que menos desea Calíroo, la joven implica a su hijo y a su marido Quéreas - el primero en su vientre y el segundo ausente - en una decisión que convenga a todos (βουλευσώμεθα περὶ τοῦ κοινῆ συμφέροντος 2.11.1). Comienza exponiendo su decisión (ἐγὼ μὲν οὖν πρώτη): morir siendo fiel a su esposo Quéreas; después da la palabra a su hijo (σὺ δέ, παιδίον 2.11.2): ¿cuál es la decisión que elige sobre su futuro: morir o vivir? Implícitamente, Calíroo se inclina por la segunda opción, porque es esta la que amplifica, anticipando el brillante futuro de su hijo cuando se haga un hombre (2.11.2). Y, por último, llega el turno de Quéreas (πυθώμεθά σου καὶ τοῦ πατρός 2.11.3), que ya se ha pronunciado en sueños confiándole a Calíroo al hijo de ambos (‘παρατίθεμαί σοι’ φησὶ ‘τὸν υἱόν’. 2.11.3). Por lo tanto, la joven manifiesta la decisión tomada (por dos votos a favor frente a uno en contra): «Te pongo por testigo, Quéreas, tú me desposas con Dionisio» (μαρτύρομαι σε, Χαιρέα, σὺ με Διονυσίῳ νυμφαγωγεῖς 2.11.3). Con esta etopeya, además, Calíroo ofrece un nuevo rasgo de su carácter: su fidelidad a Quéreas es sacrificada por su instinto maternal<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> En palabras de la esclava Plangón: νικήσει σωφροσύνην γυναικὸς μητρὸς φιλοστοργία. 2.9.1. Sobre las etopeyas de Calíroo en el libro 2, véase Daude, 2006.

La otra etopeya en la que Calíroo se insta a sí misma a tomar una decisión no parece augurar un desenlace tan feliz, sino todo lo contrario. La heroína, tras escuchar las palabras del eunuco Artaxates y contenerse para no sacarle los ojos por su impudicia y su proposición deshonesta para que se entregue al Rey, cree que la situación en la que se halla – y que ya había pronosticado cuando se alejaba de Mileto (5.1.4-7) – supone su destrucción (νῦν ὡς ἀληθῶς Καλλιρόη τέθνηκεν 6.6.3). Ya no podrá salir airosa como en los anteriores trances (que recapitula en una enumeración<sup>31</sup>) a los que añade los dos que acaba de sufrir (ser llevada a Babilonia y comparecer en un juicio), debidos todos ellos a su «belleza traidora» (κάλλος ἐπιβουλον 6.6.3). Con todo, la situación actual es la peor de todas (πάντων δέ μοι βαρύτεατον), pues se conjuga la amenaza del amor y de la cólera del Rey con los celos<sup>32</sup> de la reina (6.6.4-5). Por consiguiente, se exhorta a sí misma a tomar una decisión noble y digna de Hermócrates (βούλευσαι τι γενναῖον, Ἑρμοκράτους ἄξιον): el suicidio, aunque la aplaza, con inteligencia<sup>33</sup>, hasta saber cómo se desarrollan las presiones del eunuco.

Las repetidas recapitulaciones de las desgracias pasadas buscan conmover al lector, para que este no se olvide de cuánto ha sufrido la heroína, que es noble e inmerecedora de tanto padecimiento. No las encontramos solo en boca de la protagonista, sino también del narrador en determinados momentos climáticos del relato, y son un rasgo relevante de esta novela.

<sup>31</sup> διὰ σὲ ἀνηρέθην, διὰ σὲ ἐπράθην, διὰ σὲ ἔγημα μετὰ Χαιρέαν, διὰ σὲ εἰς Βαβυλῶνα ἦχθην, διὰ σὲ παρέστην δικαστηρίῳ, circunstancias que se retoman inmediatamente después en otra enumeración, esta vez solo de los sustantivos que representan estas desgracias: τάφω, λησταῖς, θαλάττῃ, δουλείᾳ, κρίσει (6.6.4).

<sup>32</sup> Calíroo ya ha experimentado en carne propia las consecuencias de los celos de Quéreas, que era un hombre griego (ἀνὴρ Ἑλλήν), por lo que ¿qué puede esperar de los celos de una mujer y señora bárbara? (τί ποιήσει γυνή καὶ δέσποινα βάρβαρος;).

<sup>33</sup> Sobre la inteligencia y sensatez de Calíroo, véase Haynes, 2003, pp. 50-51.

## 5. Jenofonte de Éfeso, *Efesiacas*

Frente a la novela *Calíroo*, los protagonistas de *Efesiacas* (primera mitad s. II d. C.) no se separan al principio, por lo que las primeras situaciones de riesgo para sus vidas las viven juntos (hasta 2.9.1). A pesar de ser la novela más breve de todas las conservadas, se acumulan muchísimas peripecias, el relato es muy rápido, aunque no muy detallado. Pueden aislarse once etopeyas en boca de Antía en situación de peligro<sup>34</sup> que se concentran en los libros 2 a 5: cuando los piratas que los apresan quieren que cedan a sus pretensiones amorosas (2.1.5-6, momento en que aún están juntos los dos); cuando Manto se quiere vengar de Antía porque Habrócomes no cede a sus pretensiones adúlteras y la entrega al cabrero Lampón con la orden de que la mate (2.11.4-5); cuando, obligada a casarse con Perilao, llega el día de la boda y en el tálamo no ve otra salida que el suicidio para no serle infiel a Habrócomes (3.5.2-4, 3.6.1-4); cuando consigue un veneno gracias al médico Eudoxo, pero no es mortífero, solo un hipnótico que aparentemente la mata, es enterrada y se despierta en la tumba (3.8.1-2); cuando es llevada por los profanadores de su tumba a Alejandría para ser vendida (3.8.3-7); cuando Psamis se la lleva en dirección a la India y, al llegar a Menfis, se lamenta ante la diosa Isis, cuya protección implora (4.3.3-4); cuando resiste al ataque de Anquíalo (4.5.3) y, tras matarlo, es encerrada en una fosa con dos perros (4.6.6-7); cuando Renea, esposa de Poliído, enamorado de Antía, quiere castigarla y la maltrata, le corta el cabello y la entrega a un esclavo para que la venda a un proxeneta en Italia (5.5.5-8), proxeneta que la expone en un burdel (5.7.2).

Cuando pronuncia estas etopeyas, Antía se encuentra en lugares bastante aislados, que le proporcionan privacidad: una habitación (2.1.1), la alcoba nupcial de la casa de Perilao (3.5.2), la tumba (3.8.1), o la fosa donde la encierran con los perros (4.6.6); pero también en otros

<sup>34</sup> Y nueve que pronuncia Habrócomes, superando con mucho en número a las demás novelas, lo cual es aún más llamativo teniendo en cuenta que es la más breve de todas y que el estilo directo en esta ocupa solo 28,8% del total, frente a Caritón (42,5%) y Aquiles Tacio (47,7%). Cfr. De Temmerman, 2014b, pp. 133-134.

lugares que presumimos más concurridos, como el templo de Isis en Menfis (4.3.3) o el burdel donde va a ser expuesta (5.7.2). Puede hallarse sola, como cuando se lamenta antes de la boda con Perilao, pero también acompañada (Habrócomes, Lampón, Clito), y en estos casos tiene testigos de sus palabras e incluso se dirige a ellos (etopeyas dobles).

Como en las demás novelas (con la excepción de *Calíroë*, en la que Quéreas no sufre asedios amorosos), los dos jóvenes protagonistas están expuestos al acoso de rivales. Por ello, hay alusiones a la belleza, calificada como ἐπίβουλος, ἄκαιρος y δυστυχής<sup>35</sup>, a la que la heroína maldice como responsable de todas las desgracias y dirige interrogaciones retóricas preguntando por qué se ensaña tanto con ella<sup>36</sup>, y en esto se aprecia la influencia de *Calíroë*. También invoca sus propias desgracias (2.1.5, 5.7.1), o a la pócima que no ha resultado mortal (3.8.1). Por último, en una ocasión, implora a la diosa Isis, que sanciona el matrimonio legítimo, para que proteja su fidelidad (4.3.3).

Las etopeyas pronunciadas por Antía son etopeyas mixtas, caracterizadoras y emotivas al mismo tiempo. Caracterizadoras porque se subraya sobre todo su fidelidad (σωφροσύνη)<sup>37</sup> a Habrócomes, fidelidad que va a salvaguardar a toda costa, incluso con su vida. Del mismo modo Habrócomes, con la técnica paralelística que caracteriza esta novela<sup>38</sup>, está decidido en las etopeyas que pronuncia a mantenerse fiel a Antía a cualquier precio. Especialmente representativa de este

<sup>35</sup> Τοῦτο τὸ κάλλος ἐπίβουλον ἀμφοτέροις πανταχοῦ· διὰ τὴν ἄκαιρον εὐμορφίαν Ἀβροκόμης μὲν ἐν Τύρῳ τέθηκεν, ἐγὼ δὲ ἐνταῦθα. (2.11.4); ὃ κάλλος ἐπίβουλον λέγουσα, ὃ δυστυχῆς εὐμορφία. (5.5.5).

<sup>36</sup> τί μοι παραμένετε ἐνοχλοῦντα; τί δὲ αἴτια πολλῶν κακῶν μοι γίνεσθε; (5.5.5).

<sup>37</sup> La idea de fidelidad está omnipresente en las etopeyas de la heroína: μῆδ' ὑπομείναιμι ὑβρισθεῖσα ἰδεῖν τὸν ἥλιον (2.1.6); οὐ γὰρ <ἄν> ποτε ἐκοῦσα ἀδικήσαιμί σε· ἐλεύσομαι, καὶ μέχρι θανάτου μείνασα νύμφη σή (3.5.4); Οὐχ οὕτως ἀνανδρος ἐγὼ (3.6.3), μέχρι μὲν νῦν ἀγνή μένω νομιζομένη σή, καὶ γάμον ἄχραντον Ἀβροκόμη τηρῶ (4.3.3); σωφρονοῦσαν (4.3.4); Ἀβροκόμου μόνον γυνή μείναι <μι>, (4.5.3), σωφροσύνην, σωφρονεῖν (5.5.5); τὴν μέχρι νῦν σωφροσύνην τετηρημένην (5.7.2). Y aparece por primera vez en la descripción que el narrador hace de la joven al comienzo de la novela (1.2.6).

<sup>38</sup> Y que se aprecia también en las etopeyas que el joven pronuncia, por ejemplo, 2.1.1-6. Véase Herrero Ingelmo, 2001, p. 76 y Bird, 2021, pp. 38-52.

rasgo es la etopeya que pronuncia cuando va a casarse con Perilao, sola en el tálamo, ocasión propicia para dar rienda suelta a su desesperación. Antía se maldice a sí misma porque no corresponde a Habrócomes, cuya fidelidad amplifica<sup>39</sup>; ella, sin embargo, se ha olvidado de todo esto y está a punto de casarse (3.5.3). Pero el matrimonio no se va a celebrar porque ella va a permanecer fiel hasta la muerte a su queridísimo Habrócomes, y hace mucho hincapié en su carácter (ἤθος) fiel<sup>40</sup>, que va a poder conservar porque va a suicidarse ingiriendo un veneno. Unas líneas después, la etopeya continúa con la contraposición del pasado feliz (el día de su boda)<sup>41</sup>, frente al ahora desgraciado, siguiendo las indicaciones de los *progymnasmata*. Se dirige a sí misma la pregunta de si va a traicionar a Habrócomes, «tu marido, tu amado, el que murió por ti», pregunta a la que responde que no porque tiene una decisión tomada para poder seguir siendo fiel: el suicidio<sup>42</sup>. Por consiguiente, esta etopeya no contiene solo un lamento, sino la manifestación de la resolución que pondrá fin a la situación desgraciada que vive.

Como hemos dicho, son etopeyas mixtas, al ser también emotivas, y de hecho alcanzan altas cotas de patetismo, efecto que producen la contraposición entre el pasado feliz y el presente desgraciado, las interrogaciones retóricas, las invocaciones a las desgracias o contra la belleza, y las recapitulaciones de las desgracias pasadas<sup>43</sup>, como vimos en *Calírooe*.

<sup>39</sup> ὦ πάντα ἄδικος ἐγὼ -φῆσι- καὶ πονηρά, ὡς οὐχὶ τοῖς ἴσοις Ἀβροκόμην ἀμειβομαι. Ὁ μὲν γὰρ ἵνα ἐμὸς ἀνὴρ μείνη καὶ δεσμὰ ὑπομένει καὶ βασάνους καὶ ἴσως που καὶ τέθνηκεν. (3.5.2-3). Llamamos la atención sobre la estructura, con un tricolon ascendente con polisíndeton.

<sup>40</sup> Ἄλλ', ὦ φιλάτη μου πασῶν Ἀβροκόμου ψυχῆ, μηδὲν τι ὑπὲρ ἐμοῦ λυπηθῆς, οὐ γὰρ <ἄν> ποτε ἐκοῦσα ἀδικήσαιμί σε· ἐλεύσομαι, καὶ μέχρι θανάτου μείνασα νύμφη σή. (3.5.4).

<sup>41</sup> πρότερον ἡγόμην Ἀβροκόμη νυμφίῳ, καὶ παρέπεμπεν ἡμᾶς πῦρ ἔρωτικόν, καὶ ὑμέναιος ἦδετο ἐπὶ γάμοις εὐδαίμοσι (3.6.2).

<sup>42</sup> ἀδικήσεις Ἀβροκόμην τὸν ἄνδρα, τὸν ἐρώμενον, τὸν διὰ σέ τεθνηκότα; Οὐχ οὕτως ἀνανδρος ἐγὼ οὐδὲ ἐν τοῖς κακοῖς δειλῆ. Δεδόχθω ταῦτα, πίνωμεν τὸ φάρμακον· Ἀβροκόμην εἶναι μοι δεῖ ἄνδρα· ἐκείνον καὶ τεθνηκότα βούλομαι (3.6.3).

<sup>43</sup> Cuando está en la fosa con los perros (4.6.6-7), cuando va a ser vendida a un proxeneta (5.5.5) o cuando es expuesta en el burdel (5.7.2).

Están introducidas por el narrador, como en *Calíroo*, aunque por lo general de un modo más breve, por medio de verbos de lengua que anticipan las palabras de la heroína (Gómez, 2023, p. 4) y señalan el tono luctuoso de las intervenciones (ὠδύροντο, 2.1.1; ἡ δὲ ἀνεκώκυσέ τε καὶ ἀνωδύρετο, 2.11.4; κλαίουσα καὶ ὀδυρομένη, 5.5.5; ἡ δὲ μεγάλη ἀνακωκύσασα, 5.7.2). En algunas ocasiones, las más climáticas - por ejemplo cuando se va a consumir el matrimonio con Perilao -, el narrador se extiende más en la desesperación de la joven, que se mesa los cabellos (σπαράξασα τὰς κόμας 3.5.2). Están rematadas por unas palabras que en ocasiones expresan sus sentimientos, estado de ánimo y resolución (ἔλεγε ταῦτα, 2.11.6; ταῦτα εἶπε, 3.5.1; ἡ δὲ ἀνωδύρετο καὶ ἐδάκρυν, 3.6.4; ταῦτα εἰπούσα ἐκαρτέρει, τὸν θάνατον προσδεχομένη γενναίως, 3.8.2) y a veces también la compasión que despierta en quien es testigo de sus lamentos desesperados y a quien dirige su ruego (ὁ δὲ αἰπόλος εἰς οἶκτον ἔρχεται, 2.11.6; ἡλέει δὲ αὐτὴν ὁ Κλυτός 5.5.6).

El estilo de las etopeyas es el de toda la novela y el que recomiendan los manuales progimnasmáticos: frases muy cortas, en asíndeton o coordinación, pero un estilo cuidado, con estructuras de varios miembros e interrogaciones retóricas, como hemos señalado.

## 6. Longo, *Pastorales*

En esta novela que se data en la segunda mitad s. II d. C. no hemos encontrado ninguna etopeya que se ajuste a los criterios establecidos. No son muchos los peligros que acechan a los protagonistas. Todo lo más, estos se separan algunas horas, período durante el cual les ocurren algunos incidentes poco graves: Dafnis es raptado por piratas, pero estos se ahogan y él se salva (1.28-30). Cloe es raptada por soldados metimnenses, pero la dejan libre el mismo día, obligados por los prodigios y amenazas del dios Pan (2.20-29); luego la secuestra el boyero Lampis, pero pronto la rescata el parásito Gnatón (4.27-28). Salvo esto, los protagonistas no están separados, con la excepción del invierno.

## 7. Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*

Hay que tener en cuenta que esta novela de la segunda mitad del s. II d. C. está narrada en primera persona, en boca de Clitofonte, el protagonista masculino. Es un relato retrospectivo que ocupa toda la novela, salvo el marco inicial, al que el autor no vuelve al final de la obra. Ello condiciona su estructura y afecta a las etopeyas, porque solo conocemos las del narrador primario Clitofonte y las de otros personajes que las pronuncian cuando él está presente. En efecto, aunque el conocimiento que tiene Clitofonte como narrador cuando cuenta la historia a su interlocutor del comienzo de la novela es más amplio y detallado que el que tenía cuando sucedieron los hechos que narra, cuenta estos en el orden en que se produjeron y con la información que tenía cuando sucedieron. Ello cambia en los dos últimos libros, en los juicios, cuando Clitofonte se transforma en narrador omnisciente (Van Maelder, 2007, pp. 137-138, 143). Por consiguiente, durante todo el tiempo en que los enamorados están separados, solo sabemos lo que dice, siente o padece Leucipa por terceras personas, no directamente.

Hay dos etopeyas que se ajustan a los criterios establecidos, las dos pronunciadas cuando Leucipa está encerrada en la finca de Mélite, víctima de los abusos de Tersandro que la maltrata porque ella no cede a sus libidinosos deseos, y se hallan en los libros 5 y 6.

La primera tiene forma epistolar (5.18.2-6): es una carta que ella dirige a Clitofonte - se trata, pues, de una etopeya doble - después de haberlo visto en la finca de Mélite junto con esta y cree que se ha casado con la rica viuda. Clitofonte no reconoce a Leucipa<sup>44</sup> por el aspecto de la joven - rapada, harapienta, golpeada, cubierta de suciedad y cargada de cadenas - y porque dice llamarse Lacena y da información falsa sobre su origen (5.17.3-4). Al tratarse de una misiva escrita, tiene un estilo más elaborado que las etopeyas verbales, y adopta la forma de un

<sup>44</sup> Aunque en un momento dice que se sintió turbado cuando la oyó, porque en ella había algo que le recordaba a Leucipa (5.17.7).

amargo reproche a Clitofonte desde la fórmula de apertura, al dirigirse a él como *δεσπότης*, que es como debe llamarlo pues es el marido de su ama (5.18.2)<sup>45</sup>. La dura recriminación que contiene esta carta se organiza de la manera siguiente: primero, una recopilación de las desgracias que Leucipa ha sufrido por causa de Clitofonte<sup>46</sup>; aunque él las conoce, el detallarlas expresamente hace más acerbo el reproche, que continúa bajo la forma de una interrogación retórica que sirve para contraponer la situación de uno y otro: ella ha resistido grandes calamidades (como acaba de detallar) mientras que él se casa sin haber sido ni vendido ni azotado. El tono de la recriminación sigue subiendo y se añade un hiriente sarcasmo, entre cuyas líneas se advierte la escena de 5.17, cuando Mélite y Clitofonte se encuentran con Leucipa en un estado calamitoso, y el joven no la reconoce. Leucipa tiene en mente la promesa de Mélite de devolverla a su casa sin necesidad de pagar ningún rescate y le pide a Clitofonte que cumpla con ella, porque se lo debe por todo lo que ha sufrido por su culpa. La fórmula de despedida abunda en ese sarcasmo, y sus últimas palabras están destinadas a proclamar su virginidad<sup>47</sup>. En esta etopeya se manifiesta claramente el

<sup>45</sup> En la carta de respuesta que le hará llegar Clitofonte a Leucipa, la forma de saludo es *Χαίρέ μοι, ὦ δέσποινα Λευκίππη* (5.20.5). El término *δέσποινα*, además de su significado de «dueña» en sentido amoroso (Gallé Cejudo, 1999, p. 64), está recogiendo sin duda el pasaje 2.6.1-2, cuando Clitofonte se dirige así a Leucipa, al principio del cortejo. Leucipa sonríe dando a entender que sabe el sentido en que lo dice Clitofonte, pero, con el pudor que se supone a una doncella, lo recrimina suavemente. Para que no quede duda alguna del sentido de la apelación de Clitofonte, este le responde que ha sido vendido por un dios a ella como Heracles lo fue a Ónfale.

<sup>46</sup> *ἀνάγκη δὲ νῦν ὑπομνήσαι σε. διὰ σὲ τὴν μητέρα κατέλιπον καὶ πλάνην εἰλόμην· διὰ σὲ πέπονθα ναυαγίαν καὶ ληστῶν ἠνεσχόμην· διὰ σὲ ἱερεῖον γέγονα καὶ καθαυμὸς καὶ τέθνηκα ἤδη δεύτερον· διὰ σὲ πέπραμαι καὶ ἐδέθην σιδῆρω καὶ δίκελλαν ἐβάστασα καὶ ἔσκαψα γῆν καὶ ἔμαστιγώθην, ἵνα σὺ ὁ γέγονας ἄλλη γυναικί, καὶ ἐγὼ τῷ ἐτέρῳ ἀνδρὶ γένωμαι;* (5.18.3-4). Destacamos la anáfora del sintagma *διὰ σέ* en los cuatro términos que articulan esta enumeración, muy elaborada. Los dos primeros cuentan con dos partes, unidas por conjunción copulativa; el tercer término consta de tres partes, también unidas copulativamente, y el cuarto, de cinco, en un claro *crescendo*.

<sup>47</sup> *ἔρρωσο, καὶ ὄναιο τῶν καινῶν γάμων. ἐγὼ δὲ ἔτι σοι ταῦτα γράφω παρθένος* (5.18.6).

carácter de la heroína como una mujer que sigue siendo fiel y se siente traicionada por aquel que creía la correspondía en amor y fidelidad. Este despecho y traición adoptan la forma del reproche, con tintes sarcásticos, y cumple con la finalidad que pretendía, por el impacto que tiene en los sentimientos y el ánimo de Clitofonte (5.19.5-6, cfr. Gallé Cejudo, 1999, p. 81).

La segunda etopeya (6.16) es radicalmente diferente porque las circunstancias (*καίρός*) han cambiado: Leucipa ha sabido directamente de Mélite que Clitofonte no ha tenido relaciones con ella y que, por consiguiente, le sigue siendo fiel. Clitofonte actúa como narrador omnisciente al reproducir esta etopeya de Leucipa, porque él no ha podido ser testigo de la misma, ya que estaba encarcelado; tampoco dice cómo ha podido enterarse, porque los únicos que la conocen son Leucipa y quienes la escuchan, Sóstenes y Tersandro. La heroína se encuentra en una habitación de la finca de Mélite, como en la etopeya anterior. Pero en esta ocasión ha sido llevada a la fuerza por Sóstenes contraviniendo estas órdenes que le diera Mélite y engañando a las criadas que cuidaban de la joven. Sóstenes la tiene encerrada allí, y ha intentado convencerla por las buenas de los beneficios que le reportaría ceder a las lúbricas pretensiones de Tersandro; pero ante la firme negativa de Leucipa ha recurrido a las amenazas (6.11.3-13.3)<sup>48</sup>.

La joven cree estar sola, y por eso da rienda suelta a sus temores y sentimientos, pero el narrador Clitofonte nos dice que Tersandro y Sóstenes están escuchando sigilosamente detrás de la puerta<sup>49</sup> y la oyen gritar con horror (*ποτνωμένης*), creyendo que su verdadero nombre es Lacena, porque así lo ha dicho ella.

Como hemos señalado, el tono y el contenido de esta etopeya son totalmente diferentes a la anterior, pero ambas están dirigidas a Clitofonte, por lo que estamos ante otra etopeya doble. En esta ocasión, la manera de referirse a él es radicalmente distinta, al invocarlo como

<sup>48</sup> Como hiciera el eunuco Artaxates ante la negativa de Calíroë (Charito, 6.5.2-7), cfr. *supra* apartado 4.

<sup>49</sup> Como después veremos con Cariclea, cfr. *infra* apartado 8.

«marido» (ἄνερ), elogiando su fidelidad y resistencia (πιστὲ καὶ βέβαιε), frente a la imagen de él que dibujó en la carta anterior, cuajada de reproches, por lo que se califica a sí misma de «desalmada» (ἄστοργος). En la segunda parte de la etopeya se plantea qué va a hacer y qué va a decir cuando le pregunte Tersandro, si va a seguir fingiendo o a desvelar toda la verdad; por lo tanto, se insta a sí misma a tomar una decisión. Y se dirige en este momento a su carcelero, pronunciando en voz alta las palabras que le diría si estuviera delante y afirmando su buen linaje, hija y mujer de varones importantes de Bizancio y Tiro, respectivamente, aunque ahora haya sido ultrajada por piratas<sup>50</sup>. Pero no es más que desahogo, porque decide seguir con su papel de Lacena.

Como en la etopeya anterior, abundan los pronombres en segunda persona, porque la joven se dirige a Clitofonte, y se incide con insistencia en las desgracias y calamidades sufridas (por Leucipa en la carta y por Clitofonte en la segunda etopeya). Ambas constituyen etopeyas caracterizadoras, porque muestran el ἦθος de Leucipa en una y otra circunstancia: como una doncella enamorada, muy resentida en la primera porque cree que Clitofonte no ha permanecido fiel con todo lo que ella ha sufrido por preservar su amor; como doncella discreta, prudente<sup>51</sup>, enamorada y fiel, preocupada y temerosa (ἐφοβούμην, φοβοῦμαι) por la suerte y el sufrimiento de Clitofonte. Se autocaracteriza, en la segunda etopeya, también como muchacha noble.

Son al mismo tiempo etopeyas emotivas, con la recapitulación de desgracias que quieren mover a la compasión, con las interrogaciones retóricas y las invocaciones. Las frases más cortas y dirigidas a Tersandro al final de la segunda etopeya aumentan el *pathos* y muestran su desasosiego y agitación.

<sup>50</sup> En esta última parte hallamos paralelismos con las continuas afirmaciones de Calíroo de su linaje y el lamento por las vejaciones sufridas (cfr. apartado 4).

<sup>51</sup> Por eso teme preguntar por la situación de Clitofonte, tiene miedo de causarle un perjuicio al despertar sospechas porque no debe importarle a una mujer lo que no sea de su incumbencia (formulado como interrogación retórica).

La presencia de Clitofonte en ambas etopeyas, pero especialmente en la segunda, no debe extrañarnos teniendo en cuenta que es el narrador primario de la novela, además del protagonista principal, muy por encima de la joven.

## 8. Heliodoro, *Etiópicas*

Esta novela, cuya cronología ocupa una horquilla entre finales s. III-finales s. IV d. C., se distingue de las demás por su comienzo *in medias res*, que conlleva que hasta mediada la novela (5.33.4) no se explique la sobrecogedora escena del comienzo en el largo relato en boca de Calasiris, que da cuenta también de los sucesos acontecidos al principio de la historia.

Cariclea pronuncia cuatro etopeyas que se ajustan a los criterios de selección de nuestro corpus, etopeyas que se hallan en el libro 1 (1.8.2-3 y 1.25.35, cuando son apresados por los bandidos y Tíamis respectivamente), el libro 5 (5.2.6-10, en casa de Nausicles) y el libro 7 (7.21.3-4, bajo la amenaza de Ársace en Menfis). Las etopeyas terminan cuando los dos jóvenes van acercándose a Etiopía, concretamente cuando escapan de las garras de Ársace. Luego se entregan voluntariamente a su destino, sabiendo - por los oráculos y sueños - que está cercana la meta de su viaje.

Heliodoro es un maestro en mantener la tensión y el suspense, en dosificar la información para prolongar la intriga, y esto se aprecia en que en dos etopeyas (1.8.2-3 y 5.2.7-10) el narrador no nos dice que quien la pronuncia es Cariclea: en el primer caso, a medida que va avanzando la etopeya y por la información que tenemos del sobrecogedor y misterioso principio, sabemos que debe de ser la protagonista, pero no conocemos su identidad; en el segundo caso, y aunque en la etopeya no se da ningún nombre que pueda identificarla (ni el suyo, ni el de su enamorado al que invoca, ni el de la divinidad a la que exhorta), podemos suponerlo.

Como en las novelas anteriores, las etopeyas adoptan

predominantemente la forma de lamentos<sup>52</sup>, lamentos que pueden incluir la invocación a la divinidad, a la que se dirigen reproches por considerarla responsable de las desgracias sufridas. En este sentido, en la primera etopeya de Cariclea, la joven se dirige con amargura al dios Apolo, divinidad fundamental en esta novela, al que acusa de vengarse muy cruelmente de ellos y de no saciarse con los castigos que ya les ha infligido en el pasado<sup>53</sup>. Desde esta primera etopeya, como hemos visto también en las novelas anteriores, se manifiesta el carácter de la heroína y la exaltación de su castidad (σωφροσύνη)<sup>54</sup>, que está dispuesta a mantener a cualquier precio, suicidándose si es necesario. Se adelanta asimismo a los ultrajes que pueda sufrir, anticipando los peligros que va a correr y que son lugar común en el género novelesco<sup>55</sup>. La castidad

<sup>52</sup> Remitimos a Pernot, 1992, pp. 43-44, que señala que los lamentos de Cariclea siguen el esquema de la tragedia, por ejemplo, Eurípides, *Andrómaca* 91-95, y que los lamentos son propios de personajes débiles, por eso abundan en las mujeres. Esta última afirmación no la compartimos, porque todas las heroínas novelescas dan prueba sobrada de fortaleza y resistencia, y respecto a que siguen el esquema de la tragedia, ya hemos señalado (apartado 4) algunos paralelos entre los lamentos de Calíroo y los de heroínas trágicas. Tanto en el caso de las heroínas novelescas como de las trágicas, la aparente “debilidad” femenina esconde una fortaleza de carácter.

<sup>53</sup> Castigos que recapitula (στέρησις τῶν οἰκείων καὶ καταποντιστῶν ἄλωσις καὶ θαλασσῶν μυρίας κίνδυνος καὶ ληστῶν ἐπὶ γῆς ἤδη δευτέρα σύλληψις 1.8.2). A diferencia de las novelas anteriores, por el comienzo *in medias res*, el lector no sabe a qué se está refiriendo la joven, por lo que las recapitulaciones para el lector tienen el efecto de crear suspense y despertar interés por conocer en detalle el significado de sus palabras. Invoca también en 5.7.3 al destino, que no se cansa de enviarle desgracias desde el momento mismo de su nacimiento.

<sup>54</sup> Conservar su virtud es lo que mueve a Cariclea a la hora de tomar decisiones, aunque para ello tenga que fingir que va a casarse con Tíamis y explique a Teágenes el porqué de su conducta (1.25.4). La propia Persina, madre de Cariclea, se refiere a la castidad en la banda bordada con que la expuso al nacer (4.8.7), y la califica como la única virtud específicamente femenina (ἡ δὲ μόνη γυναικείαν ἀρετὴν χαρακτηρίζει, 4.8.7). El pudor de la joven se aprecia en el trabajo que le cuesta confesar ante Calasiris que está enamorada (4.10.2), o en el juramento que obliga a hacer a Teágenes cuando Calasiris los deja solos, tras el «raptó» de la joven (4.18.4).

<sup>55</sup> La heroína prefiere una muerte sin ultraje (θάνατον ἀνύβριστον) antes que ser mancillada (εἰ δέ με γνώσεται τις αἰσχρῶς); está dispuesta a ahorcarse (ἐγὼ μὲν ἀγχόνη

en Cariclea es una cualidad que le viene además por su condición, al ser sacerdotisa de la diosa Ártemis en Delfos, y está, asimismo, elevada en Heliodoro a un nivel religioso y de pureza espiritual común a los dos protagonistas, que al final, tras dar fehaciente prueba de la misma, son elevados al rango de sacerdotes del Sol y de la Luna en Etiopía.

El carácter mixto de la etopeya (caracterizadora y emotiva al mismo tiempo) es evidente, con la fuerza de la imagen de la virginidad salvaguardada (repetición del verbo φυλάττω) a toda costa que servirá como mortaja y tiene el efecto de ganarse la compasión del lector desde el principio mismo, aunque aún no sepa esta la identidad de quien habla.

El afán de Cariclea por conservar la castidad y la vida de ella y de Teágenes hace que tenga que recurrir a veces a estratagemas que ponen de manifiesto su inteligencia y elocuencia. Estas argucias se traducen en persuasivas y engañosas palabras que revelan una capacidad retórica y resolutive muy superior a la de Teágenes, como se aprecia en las palabras que dirige a este en 1.25.3-5<sup>56</sup>. Dicha habilidad se advierte también cuando Cíbele, la esclava de Ársace, les comunica a los dos jóvenes protagonistas que su ama está perdidamente enamorada de Teágenes y lo amenaza si este no atiende a su pasión. Esta etopeya (7.21-3-4), dirigida a Teágenes que está presente (se trata, pues, de una etopeya doble), no tiene la forma de lamento sino más bien de una exhortación, de un consejo (Teón 116.23-26), que no se da de forma directa<sup>57</sup>, sino que se evita aludir claramente a la situación tan difícil a que se enfrentan

προλήψομαι τὴν ὕβριν) para guardarse pura (καθαρὰν ἐμαυτὴν ὡσπερ φυλάττω) y llevarse esta pureza como una «bella mortaja» (καλὸν ἐντάφιον τὴν σωφροσύνην ἀπενεγκαμένη) (1.8.2-3). Reconoce ante Teágenes que no se ha moderado en la pasión que siente por él, pero esta es una pasión legítima porque va unida a la promesa de mantener la castidad hasta el momento del matrimonio (1.25.4).

<sup>56</sup> A las que Teágenes, desconcertado, se refiere como τὰ τῆς καλῆς δημιουργίας (1.25.4) o las atribuye a los celos (véase *infra* nota 58). Remitimos a Pernot 1992 y Haynes, 2003, pp. 72-73.

<sup>57</sup> En efecto, no cumple las recomendaciones que da Teón: «cuando exhortemos diremos que aquello a lo que exhortamos es posible, fácil, hermoso y conveniente; que es oportuno, justo y piadoso» (116.27-30).

y se refiere a las posibles alternativas con circunloquios<sup>58</sup>. La inteligencia y la prudencia se manifiestan en cómo ella se abstiene de dar una instrucción directa a Teágenes, pero sus bienintencionadas palabras son malentendidas por el joven que la acusa de tener celos, «la enfermedad connatural a las mujeres» (7.21.5).

Encontramos también, siguiendo las recomendaciones de los *progymnasmata*, en la primera etopeya (1.8.2) y en la que pronuncia en casa de Nausicles (5.2.7-10), el contraste entre pasado y presente, ambos tiempos desgraciados, y que auguran un futuro también funesto. En la del libro 5, la protagonista refiere las desgracias pasadas, a modo de recapitulación, pero de forma diferente a las novelas anteriores, puesto que hallamos un estilo mucho más elaborado y con claros tintes patéticos, subrayando la separación de su amado. Con el verbo «creía» (ᾤμην) introduce una rápida enumeración de sus expectativas frustradas (escapar de las garras de los bandidos y de una criminal muerte y vivir en el futuro con su amado, aunque fuera una vida errante, pero la más dulce por vivirla con él); repite el verbo para seguir desgranando sus desgracias: creía haber escapado de la esclavitud, y de nuevo es esclava; de la cárcel, pero de nuevo es cautiva. Este pasado era desventurado, mas el presente es aún peor por no estar con su enamorado, al que sigue sin identificar<sup>59</sup>; no obstante, podemos deducir

<sup>58</sup> La etopeya tiene una estructura en anillo, pues comienza y termina con la invocación a Teágenes. La ambigüedad de las palabras de Cariclea se aprecia en la indefinición con que se refiere a la decisión que Teágenes debe tomar (τὸ ἔργον), la entrega que exige Ársace (τὸ αἰτούμενον), y los consejos que le da para aducir pretextos ante la mujer bárbara (τρέφων ἐπαγγελίας τῆς βαρβάρου τὴν δρεξίν υπερθέσειν ὑπότεμνε τὸ πρὸς ὃξὺ τι καθ' ἡμῶν βουλευσασθαι, ἐφηδύνων ἐλπίδι καὶ καταμαλάττων ὑποσχέσει τοῦ θυμοῦ τὸ φλεγμαῖνον), hasta que los dioses alumbren una solución mejor, evitando siempre cometer una acción vergonzosa. En definitiva, los mismos recursos que ella empleó con Tíamis al comienzo de la novela para aplazar el matrimonio con él (véase nota 54).

<sup>59</sup> Se refiere a él en dos ocasiones con el pronombre ἐκείνου, y dice que es para ella «el más querido» (τῷ φιλότατῳ, ὁ πάντων ἔμοι φιλάτοσ), el que quería y podía consolarla en las difíciles circunstancias (τοῦ καὶ βουλομένου καὶ δυναμένου παραμυθεῖσθαι ταῦτα), el que compartía las desgracias y la ayudaba a llevar la carga de los sufrimientos (ὁ

su identidad a partir de la información que da la joven sobre los lugares en que estuvieron encerrados y las penalidades que pasaron, y que llevan al lector a concluir que la joven no puede ser otra de Cariclea y solo puede referirse a Teágenes. Al final de la etopeya, el narrador sigue jugando con las expectativas del lector, pues la joven expresa un deseo enigmático: «Ojalá por lo menos estés a salvo y vuelvas a ver a tu Tisbe; pues así me llamarás, aunque no quieras» (5.2.10), y no nos revela su verdadera identidad hasta un poco después (5.4.2).

Como en las anteriores novelas, las etopeyas están introducidas por el narrador, que nos informa sobre la situación y el contexto en que se pronuncian, y lo hace de forma detallada, aludiendo a las circunstancias en que está la heroína, que suele hallarse sola, en un lugar apartado<sup>60</sup>, condiciones muy propicias para dar rienda suelta a sus lamentos y desesperación<sup>61</sup>, como hemos visto también en las novelas anteriores. Esta introducción es especialmente elaborada y extensa en la etopeya que pronuncia Cariclea en casa de Nausicles (5.2.7-10), cuando el narrador cuenta cómo Cnemón, muy nervioso y asustado porque no se explica cómo Tisbe puede estar viva, si él la enterró, recorre toda la casa de Nausicles durante la noche. En ese deambular oye a una mujer que se deshace en lágrimas en secreto y con quejas, como un canto triste de un

κοινωνός τῶν δυστυχημάτων καὶ ὡς ἄχθῃ τὰ πάθη πρὸς με νεμόμενος), el más dulce (τὸν γλυκύτετον). Este hombre, el más querido para ella, cuando estaba en aquella cueva de ladrones, «la lloró cuando estaba viva, derramó lágrimas cuando la creía muerta, estuvo de luto como si hubiera sido asesinada» (ἐκεῖ με καὶ ζῶσαν ἐθρήνησε καὶ τεθνεῶσαν, ὡς ᾤετο, ἐδάκρυσεν, ὡς ἀνηρημένην ἐπένηθεν), con un tricolon ascendente muy cargado de patetismo.

<sup>60</sup> En una choza cercana a la de su captor Tíamis, lugar que comparte con Teágenes, acostada en un jergón apartado (1.8.1); encerrada en una habitación en casa de Nausicles (5.2.6) o en una estancia del palacio de Ársace, acompañada de Teágenes (7.21.3).

<sup>61</sup> Así, en 1.8.1 el narrador habla de la soledad (τὴν ἐρημίαν) y el silencio (σιγή) en que se halla, excelente ocasión para que afloren libremente sus lamentos (εὐπορίαν εἰς θρήνους), a lo que se une la noche, que reaviva los sufrimientos y proporciona una ocasión perfecta para entregarse al dolor (ἀνακινούσης αὐτῆς, οἶμαι, πλέον τὰ πάθη τῆς νυκτός, (...) μόνῳ τῷ λυποῦντι σχολάζειν ἐπιτρεπούσης).

primaveral ruiseñor durante la noche<sup>62</sup>, y guiado por el lamento (ὕπὸ τοῦ θρήνου χειραγωγούμενος) pega el oído a la puerta de la habitación de donde procede este y oye a la mujer que se lamenta (θρηνοῦσαν<sup>63</sup>).

Las etopeyas de esta novela están, asimismo, muy cuidadas formalmente, con una meditada disposición de los miembros que la componen<sup>64</sup> y abundantes recursos retóricos, como repeticiones (1.8.2-3, por ejemplo), quiasmos<sup>65</sup>, invocaciones e interrogaciones retóricas<sup>66</sup>.

## 9. Conclusiones

Las etopeyas que pronuncian las heroínas novelescas cuando se encuentran en una situación de peligro siguen las indicaciones de Teón de que las palabras deben ser adecuadas a la naturaleza, sexo, edad,

<sup>62</sup> ἦσθετο γυναικὸς λαθραῖόν τι καὶ γοερὸν ὅσον ἠρινῆς ἀηδόνας αἰλινον ὥδην ἐν νυκτὶ μυρομένης (5.2.6). Crespo Güemes (en nota *ad loc.*) señala que es una metáfora que según los traductores está directamente inspirada con mucha probabilidad en la tragedia: S., *Aj.* 628 ss., *El.* 147 ss. y A., *Supp.* 57. Llamamos la atención sobre el interés del narrador en mantener el anonimato de la mujer que se lamenta, para alimentar el suspense.

<sup>63</sup> Tersandro y Sóstenes escuchan también detrás de la puerta los lamentos de una mujer (véase apartado 7), pero yerran, como Cnemón, en la identidad de la doliente.

<sup>64</sup> Puede destacarse la composición en anillo de la primera de ellas (1.8.2-3), con la invocación a Apolo abriendo y cerrando la etopeya y la repetición de adjetivo πικρότερος al comienzo, en la mitad y al final de la etopeya. Sobre el estilo de este lamento remitimos a Feuillâtre, 1966, pp. 96-97.

También es digno de mención el inicio de la pronunciada en el libro 5, con una estructura trimembre donde se observa quiasmo y una longitud progresiva de los miembros que la componen: χεῖρα ληστρικὴν ἐκπεφυγέναι καὶ μαιφόνον ὄμιην θάνατον ἐλπισθέντα διαδεδρακέναι βιώσεσθαι τε τὸ λειπόμενον ἅμα τῷ φιλάτῳ, ξένον μὲν καὶ ἀλήτην βίον ἀλλὰ μετ' ἐκείνου γινόμενον ἥδιστον, οὐδὲν γὰρ οὕτως ἐμοὶ χαλεπὸν ὃ μὴ μετ' ἐκείνου φορητόν (5.7.2).

<sup>65</sup> στέρησις τῶν οἰκείων καὶ καταποντιστῶν ἄλλωσις, con la asonancia producida por los finales de los sustantivos, a los que hay que añadir σύλληψις (1.8.2).

<sup>66</sup> Dirigidas a Apolo (1.8.2), o las que cierran la etopeya del libro 5 (5.2.10), dirigidas a Teágenes.

posición, clase, lugar y ocasión de quien habla, así como de la persona a la que van dirigidas. En este sentido, las heroínas hablan de modo apropiado a su condición (*ethos*) de muchachas jóvenes, nobles y fieles, siendo la nobleza y la fidelidad conceptos fundamentales del género y, por consiguiente, exaltados por las jóvenes repetidamente. Por mantener esta castidad a pesar de los ataques de que son objeto recurren al ingenio y despliegan inteligentemente varias tácticas, llegando incluso a contemplar la posibilidad del suicidio cuando las negativas y aplazamientos se agotan, y Antía incluso recurre a él. Calírroe, sin embargo, sacrifica su fidelidad a Quéreas por su instinto maternal, mientras que la inteligente Cariclea recurre a discursos engañosos para aplazar los requerimientos amorosos de que ella y Teágenes son objeto. Así se pone de manifiesto también el buen juicio de las jóvenes y su capacidad para salir por sí solas de estas situaciones tan difíciles, en las que su castidad y su propia vida están en grave peligro.

Son también adecuadas al lugar en que se encuentran, habitualmente en sitios solitarios, solas o en presencia de alguien a quien pueden dirigir sus palabras; esta situación de apartamiento y de soledad alienta que no tengan que someterse al autocontrol al que se deben por su condición, y por ello pueden dar rienda suelta a sus sentimientos, miedos y desesperanzas, por lo que con mucha frecuencia sus palabras adoptan la forma de lamentos.

Las etopeyas analizadas pertenecen al tipo mixto, pues son a la vez caracterizadoras (ponen de manifiesto el *ethos* de las jóvenes) y emotivas, ya que apelan a las emociones y despiertan la compasión. Desde el punto de vista formal, emplean recursos similares para conseguir este efecto: invocaciones a las divinidades o a sus interlocutores, interrogaciones retóricas y recapitulaciones, contrastando un pasado (a veces feliz, pero las más de las veces desgraciado) con un presente desdichado. En las dos primeras novelas las etopeyas presentan un estilo más sencillo, mientras que en las dos últimas se advierte una mayor complejidad, con frases más largas y más recursos retóricos. Ello no es más que el reflejo de la evolución del género mismo y de los rasgos compositivos y de estilo de cada autor. En este sentido, en Caritón encontramos de modo más acusado las recapitulaciones y la apelación

a las emociones, características ambas de la obra; en Jenofonte de Éfeso, muchas y breves etopeyas, lo que concuerda con la acumulación de episodios - muy esquemáticos a veces, por otra parte - y el patetismo de esta novela. La narración en primera persona de la novela de Aquiles Tacio incide en el escaso número de etopeyas en boca de la protagonista, y también en el contenido y tono de las mismas. Por último, en la novela de Heliodoro el narrador juega con la dosificación de información y el suspense que caracterizan la obra desde la enigmática escena inicial.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

- Baumbach, M. & Sanz Morales, M., *Chariton of Aphrodisias' Kallirhoe. Kommentar zu den Büchern 1-4*, Heidelberg, 2021.
- Brioso Sánchez, M. & Crespo Güemes, E., *Longo, Dafnis y Cloe; Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte; Jámblico, Babiloniacas*, Madrid, 1982.
- Crespo Güemes, E., *Heliodoro, Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, 1979.
- Dilts, M. R. & Kennedy, G. A., *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire. Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric attributed to Anonymous Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Leiden-N.York-Colonia, 1997.
- Felten, H., *Nicolai Progymnasmata [Rhetores Graeci X]*, Leipzig, 1913.
- Foerster, R., *Libanii Opera I-XII*, Leipzig, 1903-1927.
- Kennedy, G. A., *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, 2003.
- Mendoza, J., *Caritón de Afrodiasias, Quéreas y Calirroo; Jenofonte de Éfeso, Efesiacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, 1979.
- O'Sullivan, J. N., *Xenophon Ephesiús. De Anthia et Habrocome Ephesiácorum Libri V*, Leipzig, 2005.
- Patillon, M., *Corpus Rhetoricum. Anonyme. Préambule à la rhétorique. Aphthonios Progymnasma. Pseudo-Hermogène Progymnasmata*, París, 2008.
- Patillon, M. & Bolognesi, G., *Aelius Théon: Progymnasmata*, París, 1997.
- Rabe, H., *Hermogenis Opera*, Leipzig, 1913 (reed. 1969).
- Rabe, H., *Aphthonii Progymnasmata. Rhetores Graeci X*, (ed.), Leipzig, 1926.
- Rattenbury, R. M., Lumb, T. W. & Maillon, J., *Héliodore, Les Éthiopiques*, París, 1935-1960.

Sanz Morales, M., *Chariton of Aphrodisias' Callirhoe. A Critical Edition*, Heidelberg, 2020.

Vilborg, E., *Achilles Tatius Leucippe and Clitophon*, Estocolmo, 1955.

Vilborg, E., *Achilles Tatius Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Goteburgo, 1962.

### Bibliografía crítica

Amato, E. & Ventrella, G., «L'ethopée dans la pratique scolaire et littéraire: Répertoire complet», en E. Amato & J. Schamp (eds.), *Ethopoiia: La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, 2005, 213-231.

Bartsch, S., *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton N. J., 1989.

Berardi, F., *La retorica degli esercizi preparatory. Glossario ragionato del Progymnasmata*, Hildesheim-Zurich-N. York, 2018.

Birchall, J., «The Lament as a Rhetorical Feature in the Greek Novel», *Groningen Colloquia on the Novel* 7, 1996, 1-17.

Bird, R., *Sophrosune in the Greek Novel. Reading Reactions to Desire*, Londres, N. York- Oxford- N. Delhi, Sidney, 2021.

Daude, C., «La rhétorique de Callirhoé au livre II du roman de Chariton», en *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*, Lyon, 2006, 191-216.

De Temmerman, K., «Ancient rhetoric as a hermeneutical tool for the analysis of characterization in narrative literature», *Rhetorica*, 28.1 (2010) 23-51.

De Temmerman, K., «Characterization in the Ancient Novel», en E. P. Cueva & S. N. Byrne (eds), *A Companion to the Ancient Novel*, Malden, MA, USA- Oxford, UK, 2014a, 231-243.

De Temmerman, K., *Crafting Characters: Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford, 2014b.

Fernández Delgado, J. A. & Pordomingo Pardo, F., «¿Qué palabras diría Electra a la vista del cadáver de Egisto? (E. *El.* 907-956)», en J. A. López Férez (coord.), *Homenaje al profesor Alfonso Martínez Díez: Polypragmosyne*, Madrid, 2016, 211-218.

Feuillâtre, É., *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore*. Paris, 1966.

Gallé Cejudo, R. J., «Clasificación, forma y función de la carta erótica inserta en la novela», en G. Cruz Andreotti & A. Pérez Jiménez (coord.), *Aladas palabras: correos y comunicaciones en el Mediterráneo*, Madrid, 1999, 57-84.

- Goldhill, S., «Rhetoric and the Second Sophistic», en E. Gunderson (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, Cambridge, 2009, 228-242.
- Gómez, P., «Lamentos, sollozos y lágrimas: la (auto)caracterización de Antía en *Efeístacas* de Jenofonte de Éfeso», *Ordia Prima* 1 (2023) e007.
- Haynes, K., *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*, Londres-N. York, 2003.
- Heath, M., «Theon and the History of the Progymnasmata», *GRBS* 43 (2002-2003) 129-160.
- Herrero Ingelmo, M. C., «Jenofonte de Éfeso: estado de la cuestión», *Minerva* 15 (2001) 65-87.
- Hock, Ronald. F., «The Rhetoric of Romance», en S. E. Porter (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period: 330 B.C. - A.D. 400*, Leiden-N. York, Colonia, 1997, 445-465.
- Laird, A., «Approaching style and rhetoric», en T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, 2008, 201-217.
- Lefteratou, A., *Mythological Narratives: The Bold and Faithful Heroines of the Greek Novel*, Berlín, 2017.
- Pernot, L., «Chariclée la sirène», en M. F. Baslez, P. Hoffmann, P. & M. Trédé (eds.), *Le monde du roman grec*, París 1992, 43-51.
- Robiano, P., «La notion de *Tyche* chez Chariton et chez Héliodore», *REG* 97 (1984) 543-549.
- Ruiz Yamuza, E., «Hermógenes y los *Progymnasmata*: Problema de autoría», *Habis* 25 (1994) 285-295.
- Van Mal-Maeder, D., *La Fiction des Déclamations*, Leiden-Boston, 2007.
- Vicente Sánchez, A. C., «La expresión del lamento en la epistolografía griega de tema erótico a la luz de las teorías retóricas griegas: las cartas de Alcifrón», *Myrtia* 19 (2004) 69-102.
- Webb, R., «The *Progymnasmata* as Practice», en Y. L. Too, (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden-Boston-Colonia, 2001, 289-316.
- Woerther, F., «La λέξις ἠθικὴ (style éthique) dans le livre III de la *Rhétorique* d'Aristote. Les emplois d'ἠθικός dans le corpus aristotélicien», *Rhetorica*, 23.1 (2005), 1-36.