

EL MOTIVO DE LA MUERTE APARENTE EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA (II)¹

Máximo Brioso Sánchez
Universidad de Sevilla

En un estudio previo (*Habis* 38 [2007] 249-269) el autor ha analizado el motivo literario de la muerte aparente en *Quéreas y Calirroé* de Caritón y en los textos exclusivamente fragmentarios. Aquí se comentan las novelas de Jenofonte de Éfeso, Antonio Diógenes, Jámblico, Aquiles Tacio y Heliodoro, con insistencia en el proceso que lleva desde el simple engaño *interno* hasta el engaño *externo* y otras crecientes complicaciones en el empleo del motivo.

In a previous paper (*Habis* 38 [2007] 249-269) the author has analysed the literary motif of the apparent death in Chariton's *Chaereas and Callirhoe* and the exclusively fragmentary texts. Here the novels by Xenophon of Ephesus, Antonius Diogenes, Iamblichus, Achilles Tatius and Heliodorus are commented, with special emphasis on the evolution of deceit from the simple and *internal* to the *external* one, and other growing complications in the use of the motif.

1. Si hay una novela griega, entre las que cabe leer completas, en la que la muerte esté presente con una densidad llamativa, ésta es la de Jenofonte de Éfeso. Y en concreto también en cuanto a la relación entre el amor y la muerte. Ya el propio oráculo que en los inicios traza las grandes, pero aún enigmáticas, líneas del argumento, empareja la tumba y el tálamo (τάφος/θάλαμος: 1.6.2)². Y no son

¹ Se remitirá a la primera parte simplemente con I y § o indicación de nota al pie. La bibliografía será también citada de modo continuo, de suerte que aquí no se repetirán las referencias ya ofrecidas en esa primera parte.

² Si quisiéramos indagar alguna influencia deberíamos remontarnos tal vez a un modelo como S. *Ant.* 891.

raros los juramentos en los que la disyuntiva se da entre el amor y la muerte ni los deseos explícitos de morir en determinadas y angustiosas situaciones, y la creencia de que el otro cónyuge puede estar muerto, ya vista en Caritón y que entra en nuestro tema, alcanza una extensión muy dilatada. Es más, esa creencia puede afectar a otros personajes y dar lugar incluso a alguna aparente contradicción: así, en 2.8.2 Habrócomes sueña con su padre vestido de negro (ἐν ἑσθῆτι μελαινῆ), pero persistiendo en su búsqueda y liberándolo³.

Pero son dos episodios los que nos importan más. En el primero, Lampón, el cabrero al que, en Siria, le ha sido entregada la heroína por su ama Manto, ante la orden de ésta de que mate a la cautiva decide al fin venderla, engañando por tanto a su señora y, de paso, al esposo de ésta, Meris, que la desea (2.11). Pero Jenofonte desaprovecha las posibilidades de este engaño: ni Manto ni Meris aparecen ni siquiera informados de él ni tiene otra consecuencia, lo que es normal en el veloz encadenamiento de sucesos típico de este autor, que provocar un nuevo desplazamiento y una nueva peripecia. En cambio, al héroe sí le es revelada la verdad, lo que estimula la continuación de la búsqueda (2.12.2).

El segundo episodio, construido ya como un cuadro dramático, sucede en Tarso y tiene una clara dependencia del analizado en Caritón, pero con una diferencia esencial en el hecho de que Antía misma es la que pretende morir. El tema de la muerte real como solución de un problema vital y sobre todo el suicidio como parte del desenlace de una historia de amor es ciertamente viejo en la literatura griega. Pero lo que ya no lo es tanto es el suicidio frustrado y que puede dar lugar al motivo, así como a las consecuencias, de la falsa muerte. Lógicamente la novela acogió con gusto esta variante, que encajaba bien con su tendencia al final feliz frente a los desenlaces funestos, que, como hemos recordado (I, § 6), son tan frecuentes en la tradición de las historias eróticas. El intento de suicidio podía ser un recurso extremo al que apelar tanto en una situación de acoso como en la creencia en la muerte del ser amado: en este caso que nos ocupa es la primera la razón dominante, si bien no faltan temores respecto a la segunda⁴. El compromiso de boda con Perilao, al que Antía ha accedido con la idea ya de morir, si bien con la solicitud de un aplazamiento, da lugar a unos pasajes en los que el deseo de muerte está muy presente (3.5-8). En un monólogo se anticipa, para el lector, aquella decisión (“me iré, permaneciendo tu esposa incluso hasta la muerte”: 3.5.4), que está

³ En realidad será el anciano Licomedes el que morirá antes de volver a ver a su hijo y eso es lo que deben significar sus ropajes negros, es decir, el sudario de un difunto, pues las ropas de duelo permitían una variedad de colores y tonos. Pero paradójicamente ropas negras, según un autor como Artemidoro (2.3.26 ss.), pueden indicar en los sueños buenos augurios. Y efectivamente en el sueño no sólo Licomedes libera a su hijo, sino que éste, como un caballo, logra recuperar a la yegua Antía. Debemos recordar que también en una historia contada por Flegón (136 s., ed. citada de Giannini [cf. I, n. 6], 178) un padre difunto se aparece con ropajes negros.

⁴ En las novelas se da en general una facilidad para pasar de la ignorancia del destino del ser amado a la duda de si no estará muerto: cf. aquí 3.5.3, pero aun con mayor certidumbre en 3.5.7, 6.3 y 6.5.

desde luego reforzada por el convencimiento de que Habrócomes posiblemente ya no existe. Así, se suceden muerte aparente y pretensión de suicidio, como ocurrirá en muchos otros casos que veremos. El medio será un veneno pedido al médico Eudoxo (un auxiliar eventual, sólo presente para este papel, como tantos otros en las novelas), el cual le proporcionará “una pócima, no mortal, sino somnífera”, lo que significa una puntual información para el lector. En este episodio se producen intriga y engaño desde diversas perspectivas: Antía cree muerto a su esposo y escapa de su nueva boda con un pretendido suicidio, y por tanto engaña a su enamorado Perilao; a la vez, el médico Eudoxo la engaña a ella, benéficamente, dándole un somnífero en lugar de un veneno, lo que veremos repetido en alguna otra novela (cf. aquí § 3). Como en Caritón, habrá funerales suntuosos y una rica tumba, lo que lógicamente despertará la codicia de unos ladrones. También el engaño del médico lleva a una situación comparable a la ya vista en Caritón, al despertarse la heroína en su sepulcro y luego ser de nuevo vendida por los saqueadores, lo que, al igual que en aquél, actúa como un motor de la acción. A su vez, la estratagema de Eudoxo tiene un cierto paralelismo con la del citado cabrero, con la venta de Antía en lugar de su muerte, y también en que estamos ante dos engaños benéficos.

Otros componentes son en su mayor parte igualmente comunes en los dos episodios de ambos autores. Habrócomes, como Quéreas, desconoce la situación de su amada, tal como Antía, que cree lo peor, la suerte de Habrócomes. El lector sigue paso a paso en ambos textos los avatares y peregrinajes de los protagonistas, siendo aparentes las muertes para él en todo momento, a diferencia de lo que les sucede a los compañeros amorosos. Así, Habrócomes sabrá por la anciana Crisio la “muerte” de Antía (3.9.6 ss.). Hay, pues, una doble falsa creencia en la muerte del otro: Antía cree muerto a Habrócomes (en ocasiones, como hemos señalado, habrá unas ciertas dudas) y desea unirse a él en la muerte; Habrócomes cree muerta a Antía y pretende buscar su cadáver para unirse con ella en la muerte. Del mismo modo hay una doble información sobre el suceso, primero como episodio representado, luego como noticia. El deseo de Antía reaparece en el episodio comentado del libro III incluso cuando ya ha despertado en la tumba. Para ella con su supuesta vuelta a la vida nada ha cambiado y por ello ruega a los saqueadores que la dejen allí, lo que expresa con la imagen de su consagración, como divinidades, a Ἐρως y Θάνατος (3.8.5); asimismo, luego se negará a tomar alimento y su único y persistente anhelo será el de encontrar la tumba de su esposo (3.8.7). El contraste con Calíroo en una situación en parte semejante es muy acusado: ésta desea salir de su tumba y vivir, lo que espera que signifique sin duda el retorno a un matrimonio feliz⁵. Y este contraste se acrecienta con la absoluta falta de perspectiva humorística en Jenofonte.

⁵ No obstante, Caritón, siempre atento a la diversidad de posibilidades de los motivos, también hace que su heroína desee, pero sólo después, haber quedado muerta de verdad en su tumba (1.11.3). E igualmente comparará aquella tumba con su cautiverio ya en Mileto (1.14.6).

La falsa muerte no es, pues, sólo un motivo en sí repetitivo, sino que es generador de noticias y creencias, así como de un episodio en el que se introducen, si no un mayor grado de realismo, sí algunos ingredientes que no se daban en Caritón. En todos estos casos el lector tendrá plena constancia del error, además de percibir que Jenofonte apura aun más las posibilidades dramáticas y la implicación en la *trama*. La muerte aparente de Calíroo era el motor de los acontecimientos que le sucederán a ella misma: su secuestro, la llegada a Mileto, su relación con Dionisio... En cambio, no es propiamente el motor de los viajes de Quéreas, por ejemplo, puesto que éste parte de Siracusa precisamente porque la cree viva. Estamos, por tanto, en un momento del género en el que, más allá del influjo del tratamiento de un evidente antecesor, el motivo adquiere visos ya de tópico complejo.

2. Pasamos a examinar ahora los restos de los dos relatos cuyo conocimiento básico se deriva de los resúmenes de Focio, los ἈΠΙΣΤΑ de Antonio Diógenes y *Babiloniacas* de Jámblico, separados posiblemente por un cierto plazo, pero que corresponden en sentido amplio a una etapa en cuyos inicios debió escribir Jenofonte de Éfeso y que incluye a Aquiles Tacio⁶. Hemos sostenido en otro lugar que la conexión esencial entre aquellas tres primeras narraciones, tan aparentemente distintas, reside en un nuevo planteamiento novelesco, con una mayor tendencia a un dramatismo exacerbado, a truculencias y sucesos sangrientos y extraordinarios, todo ello quizás destinado a una pretendida ampliación del público lector o por la supeditación a los gustos de un nuevo tiempo⁷. La reiteración y acumulación de motivos y episodios sería un indicio de esta propensión. Y en algunos casos la propia mayor extensión de las novelas iría en esa misma línea, como parece cierto en los de estos dos autores concretos, tal como en el XIX victoriano la extensión de los textos acompañó con gran asiduidad a esa misma inclinación a una superior densidad narrativa, a veces a la tentación dramatizante y desde luego a formas de publicación como fueron el folletín y la entrega que abarataban el acceso al género. Unos excesos a los que se refiere humorísticamente Anthony Trollope cuando escribe en *The Eustace Diamonds*: "...The sorrows of the poorest heroine that ever saw her lover murdered before her eyes, and then come to life again with ten thousand pounds a year..."⁸, palabras en las que se ejemplifican precisamente

⁶ "It seems appropriate to date Achilles Tattius and his novel roughly to the second half of the 2nd century or... somewhat more precisely to the third quarter of the 2nd century": así K. Plepelits, "Achilles Tattius", en Schmeling, *op. cit.* [cf. I, n. 33], 390. No obstante, preferimos por razones metodológicas agrupar a Antonio Diógenes y a Jámblico y cerrar el estudio de esta fase con Aquiles Tacio: es su novela la única que podemos leer completa y de este modo se facilita además la comparación con Heliodoro. Sería muy difícil en todo caso decidir si fue Aquiles Tacio o Jámblico quien clausuró esta etapa novelesca.

⁷ Cf. nuestro artículo "¿Oralidad y *literatura de consumo* en la novela griega antigua: Caritón y Jenofonte de Éfeso? (I)", *Habis* 31 (2000) 177-217, y (II), *Habis* 32 (2001) 425-461.

⁸ Citamos por la edición de Oxford World's Classics (1998) 201.

con nuestro motivo los estratos ínfimos del género en su época. Pero tampoco está de más advertir de que esa sensación acumulativa e incluso precipitada que nos producen los resúmenes de Focio pudo quedar un tanto atenuada en los textos originales, sobre todo dada precisamente su gran extensión, lo que no sucede por supuesto en Jenofonte de Éfeso.

Según una opinión basada en algunos datos y que hoy está bastante asentada, Antonio Diógenes habría precedido tal vez en una generación a Jámblico, pudiendo situarse la redacción del relato del primero “no later than ca. A.D. 160”⁹, y por tanto cercana a la de la novela de Aquiles Tacio, y la del de Jámblico en torno al 160-180. En el complejo texto de ἸΑΠΙΣΤΑ existe no un solo momento relevante, sino lo que podríamos llamar un episodio doble, puesto que entre los sucesos de Tule, donde la joven Dercílida y su hermano Mantinias, sometidos a un encantamiento, viven de noche pero están muertos durante el día, y lo que, por obra también de la magia, les había ocurrido a sus padres en Tiro hay un paralelismo evidente y claramente buscado. Una nota común es la prolongación en el tiempo de esos dos pares de falsas muertes, aunque su cómputo no sea idéntico, de acuerdo con la interpretación que hoy suele hacerse de las enigmáticas inscripciones de las tumbas, en tanto que se da un rasgo diferenciador: mientras las de los padres parecen serlo en el sentido tradicional en el género, de unos individuos que durante un plazo determinado pasan por muertos, las de Tule nos remontan a un motivo folclórico que ya hemos mencionado (I, § 1) y que aquí adopta esa forma de una muerte aparente durante el día y una alternada recuperación de la vida durante la noche. El tiempo que duran estas situaciones (setecientos sesenta días la de Tule, cinco años la de Tiro) parece querer competir con esas viejas noticias sobre individuos famosos que volvieron a la vida tras un largo plazo y se aparta radicalmente de lo que sucede en todos los demás relatos del género de los que tenemos conocimiento, en los que un estado semejante es siempre breve, aunque sus consecuencias en cambio puedan ser de más amplio alcance. Lo duradero es en todo caso la creencia en que un personaje está muerto, no el estado de falsa muerte.

El motor de estos sucesos paralelos, en los que la magia y el engaño son determinantes, es el mago Paapis. Éste incluso logra que los dos hermanos se crean culpables de la falsa muerte de sus padres y que la suya propia en Tule aparezca como expiación de aquélla. Tenemos, pues, unas muertes ficticias que, en primer lugar y como otra diferencia respecto a las prácticas más usuales del género, son resultado de artes mágicas, tal como lo será luego su remedio y solución: la acción de Paapis en Tule precipita la reacción de un enamorado de Dercílida llamado Trusciano, que ejecuta al mago y permite así el descubrimiento, por el igualmente dotado de artes mágicas Azulis, del método para anular el efecto y devolver a la

⁹ Así Bowie, *art. cit.* [cf. I, n. 27], 59. Véanse otras opiniones previas en la edición citada de Fusillo [cf. I, n. 12], 15, n. 9. Bowie sitúa a Aquiles Tacio en “a date some time before A.D. 160” (61).

vida a los dos hermanos y después a los padres. En segundo lugar, están ligadas a un tenebroso y engañoso proceder en beneficio (o como venganza) del personaje acosador, de suerte que ni se corresponden con hechos de azar ni son buscados por las víctimas en forma de pretendido suicidio, como ocurre en otros relatos. Y, además, las cuatro supuestas muertes, aunque con la señalada simetría, hallan su acomodo y relación sólo en la persona y en la intencionalidad del mago, sin una obligada vinculación entre ellas. Sabemos que en Tule se erige una tumba para los falsos difuntos, de la cual éstos sin duda salen para llevar a cabo alguna actividad durante las noches, con lo que tenemos ya dos elementos, tumbas y nocturnidad, que hemos visto (cf. I, § 7) que, aunque no constantes, sí pueden asociarse al motivo, y la prueba de que ese estado de supuestos muertos era plenamente convincente. De hecho, induce al citado Truscano al suicidio, esta vez real, puesto que, al no tratarse del protagonista sino de un enamorado secundario, la secuencia muerte aparente-suicidio puede esta vez incluir esta realidad. Hay, desde luego, ciertas incógnitas pertinentes en lo que se refiere a estos acontecimientos, pero las dejamos para otro lugar.

Otra cuestión relevante es la de la percepción de estos sucesos por parte del lector de la novela. Es muy posible que fuese seducido por el relato de modo que hubiese un grado de *suspense* y, por tanto, al menos de relativa ignorancia. Es más, tales estados de falsas muertes pueden haber sido aludidos en forma de enigmática anticipación en la profecía escuchada en 110a. ¿Podía el lector, por el contrario, conocer lo que no conocen algunos personajes muy interesados: que se trata de falsas muertes? Así un Truscano en Tule y los hijos respecto a los padres en Tiro. Pero es muy dudoso que el artificio de los engaños de Paapis y en particular este al que somete a los hermanos respecto a las supuestas muertes de sus padres fuese desvelado al lector desde un principio, restándose así al relato tal aliciente. El carácter de siniestro Tartufo, seductor y criminal, que debió tener Paapis en su estancia en Tiro bien pudo estar acompañado, en sus engaños y actos, de una cortina enigmática, engañosa para el propio lector. La fecha probable de esta novela, cercana ya a la de Aquiles Tacio, nos induce también a admitir esta posibilidad, sobre todo si se establece una lógica relación con la práctica del engaño *externo* por parte de éste.

3. De *Babilónicas* de Jámblico tenemos también, además del resumen, una serie de fragmentos, lo cual, en lo que ahora nos importa, es relativamente suficiente para conocer su actitud ante el motivo de la muerte supuesta, convertida ya de modo decidido en esta novela en un tópico. Su reiteración debe interpretarse dentro de la fuerte tendencia del autor al equívoco, que puede antojársenos casi viciosa, tal como lo es el motivo relacionable de la frecuente confusión de personalidades, sobre la base en particular de la existencia de “dobles” y que afecta a los protagonistas. Respecto a lo segundo, los editores S. A. Stephens y J. J. Winkler

recuerdan dos posibles ejemplos paralelos que son convincentes en diverso grado: el par Cariclea-Tisbe, con el que efectivamente Heliodoro somete su relato a ciertos equívocos, y, en Aquiles Tacio, la pareja formada por Calígone y Leucipa, en que la confusión es mucho más limitada y afecta sólo tangencialmente a la narración¹⁰, y desde luego, debemos añadir, la que se da en la muerte aparente en el episodio de Faro. Por lo demás, la violencia y la muerte son elementos que acompañan de modo continuo la persecución a que son sometidos los héroes por el rey Garmo, centro en su acoso y maldades, como Paapis, del relato, si bien en su caso con una actuación generalmente a través de terceros y a distancia. Y desde luego hay intentos de suicidio y, por una vez, incluso conjuntamente de los dos protagonistas.

Si clasificamos los datos ofrecidos por Focio, encontramos en efecto, en primer lugar, como una nota original de *Babiloniacas* y un argumento contradictorio con la tesis ya citada de Billault (cf. I, § 2 y cita bibliográfica en n. 13), dos episodios que afectan a ambos protagonistas y que, al menos en el extracto, parecen tener una excesiva semejanza: uno en el que son víctimas de la miel emponzoñada (74a40-74b5)¹¹ y otro cuando yacen como muertos en una tumba (75a13 ss.). En estos dos episodios la muerte aparente es un acto involuntario, pero eficaz contra la persecución, y se dan los elementos ya conocidos de la caverna y la tumba¹². Otro que también hemos encontrado y que retornará en Heliodoro es el veneno, el cual, cambiado oportunamente por un somnífero, como en Jenofonte, llevará a una tercera situación de supuesta muerte de los protagonistas (75a24 ss.) y en la que sí hay voluntariedad en el pretendido suicidio, pero no participación en el engaño que lleva, por la acción del viejo Soreco, a la benéfica sustitución del veneno por el somnífero. La voluntariedad pero a la vez el deseo exitoso de engañar a otros se dan en cambio en otro episodio, en el que haciéndose pasar por difuntos los dos héroes aterrizan en una escena nocturna a sus perseguidores (74b38 s.), lo que nos recuerda un sucedido en Loliano que ya hemos citado (I, § 10) y responde a una de las tradiciones de las historias de fantasmas.

A estos cuatro momentos que afectan a los dos héroes se añade otro en el que ya es sólo Sinónide el sujeto de la muerte aparente y se da un caso de suplantación de personalidad, como en el de Faro en Aquiles Tacio y el de la pareja Cariclea-Tisbe en Heliodoro: Sinónide es creída muerta en su estancia en una posada al

¹⁰ *Ancient Greek Novels. The Fragments* (Princeton, N. J., 1995) 184.

¹¹ Seguimos la edición de R. Henry de la *Biblioteca* de Focio en *Les Belles Lettres*, II (Paris 1960).

¹² En el primer pasaje el muy oportuno fr. 19 Habrich especifica que el engaño a costa de los perseguidores se produce en la oscuridad nocturna (σκοτάτοι), lo que nos da un tercer elemento. Por lo que se refiere a la tumba, los frs. 24-26 aclaran que se trata de una construcción con una puerta: los perseguidores por respeto a los supuestos difuntos no traspasan esa puerta, lo que facilita la confusión. No está claro, por tanto, que el fr. 27 pertenezca al mismo episodio, por cuanto se trata de un τάφος que no debe ser pisado.

hallarse un cadáver femenino medio devorado por un perro (77a29-b1 ss.). La peripecia, basada en el equívoco y que, caso único conocido en el género, recuerda el pasaje ovidiano de Píramo y Tisbe, se amplía con su secuela de suicidios, pretendidos o logrados. Un detalle también novedoso es el de la inscripción del sepulcro en la que Ródanes añade al de su amada su propio nombre de acuerdo con su voluntad de suicidarse.

El motivo en Jámblico se da incluso con personajes secundarios, lo que significa su desbordamiento, frente a la exclusividad típica por parte de los héroes y sobre todo de la heroína en el género: en 74b42-75a1 ss. una doncella es llevada a enterrar, pero un “viejo Caldeo”, es decir, un mago, revela que está realmente viva. En todo caso, este episodio, en apariencia marginal, tiene sus consecuencias para los héroes: la profecía del viejo sobre su destino y el aprovechamiento de la tumba, ya vacía y como hemos visto, por los esposos perseguidos. Pero aún podría mencionarse otro suceso muy particular y como inversión de nuestro motivo: la madre del ya citado Tigris cree que su hijo ha vuelto a la vida, engañada por el extremado parecido con Ródanes (76a4 s.). El recurso de los “dobles” es aquí la razón de este equívoco.

Jámblico habría, pues, planteado una variedad de situaciones, lo que no puede sorprender en el generoso despliegue de peripecias de su novela. Como ya hiciera notar A. Borgogno¹³, frente al peso en la acción, con amplio alcance, que suelen tener los episodios de muerte aparente, siguiendo el modelo de Caritón, en Jámblico estamos ante efectos limitados, como meros expedientes episódicos, lo que está en consonancia con el tipo de relato en su conjunto. Y la pregunta que ahora cabe hacernos es si al menos en alguno de estos casos el lector era seducido engañosamente por la falsa muerte. Nuestra respuesta, siempre condicionada por el precario conocimiento del texto, es que casi todo lleva a pensar que no y que el tratamiento de los episodios se asemejaba más al de Jenofonte que al de un mucho más artificioso Aquiles Tacio. A esa suposición contribuye un hecho que sin embargo diferencia a Jámblico de Jenofonte: los raros distanciamientos de sus dos héroes, lo que hace que varios de los episodios de muerte aparente afecten a ambos y ni siquiera den lugar a otro engaño *interno* que no sea a costa de personajes distintos de los protagonistas. Sólo el del cadáver devorado por un perro ofrece todos los ingredientes para que pudiera darse también tal engaño *externo*, pero esa misma excepcionalidad nos permite sospechar que no era así. La linealidad del relato contribuiría decisivamente, por lo demás y como en Jenofonte, a esa simplicidad intencional del autor, y con toda evidencia Jámblico ha supeditado una posible estrategia engañosa al efectismo de los sucesivos acontecimientos. Su propensión a reiterar el uso de los motivos denuncia una inclinación folletinesca, poco acorde con una sabia manipulación del lector por medios menos superficiales.

¹³ “Sui *Babyloniaca* di Giamblico”, *Hermes* 103 (1975) 101-126.

4. Las posibilidades en la presentación del motivo se amplían en los relatos de Aquiles Tacio y Heliodoro, que suponen sin lugar a dudas los mayores esfuerzos para dignificar el género. Muertes aparentes como las de las heroínas de estos dos autores se espera por supuesto que se resuelvan también felizmente. Por consiguiente, las preguntas, para el lector, ahora ya sometido al engaño *externo*, no pueden ser: ¿reencontraremos a Leucipa o a Cariclea con vida?, sino, de acuerdo con el consabido *horizonte de las expectativas del género*¹⁴, ¿cuándo y cómo volveremos a encontrar a Leucipa o a Cariclea por supuesto vivas? Pero el grado de sorpresa y de intriga, así como de posible espectacularidad, es mucho mayor que en el “realismo” del ejemplo modélico de Caritón. Pero no se trata sólo de que, frente a lo que sucedía en éste, el lector no pueda ya seguir paso a paso el proceso de muerte ficticia a que se somete a un personaje. En las dos falsas muertes que veremos escenificadas de Leucipa y en la de Cariclea asistimos como lectores a una presentación tramposa, destinada efectivamente a confundir también al lector y entre otros medios por unas oportunas lagunas narrativas que hacen que su información sea con frecuencia muy inferior a la de ciertos personajes implicados. Si no existieran las leyes del género, según las cuales ni Leucipa ni Cariclea pueden morir, el engaño podría ser completo, y quizás un lector extremadamente ingenuo sea en efecto engañado y luego, cuando la heroína retorna a la vida novelesca, se encuentre tan aliviado como los personajes amigos. Sea como sea, mientras que en un Caritón, en el que el relato está objetivizado, con una cabal explicitación y en orden cronológico, el nivel de la *sorpres*a es mínimo, casi cero, en estas otras dos novelas se nos sorprende y no infrecuentemente con situaciones inesperadas, con una madura teatralidad. A la elemental pretensión de emocionar, de cautivar al lector con los sucesos que se precipitan a su encuentro de un modo lineal y transparente ha venido a sustituirla el arte basado en el manejo no ya del *argumento* sino de la *trama*. Incluso cuando la acción, tal como en Jenofonte de Éfeso, pasa de un protagonista al otro, el autor cuidaba que el episodio quedase cerrado y, así, Antía, liberada de la tumba, arriba al puerto de Alejandría para ser vendida (3.9.1). Y todavía en un Jámblico aquella pretensión podía llevar a la búsqueda de variantes en un empleo repetitivo del motivo. Ahora el camino es diferente: el de unos episodios selectos que aparecen extraordinariamente bien integrados en los artificios de esa *trama* y afectan al lector de un modo novedoso. Es cierto que Aquiles Tacio en concreto y a diferencia de Heliodoro podrá aún, como Jámblico, reiterar el motivo, pero su elaboración es siempre mucho mayor. Y uno de los ingredientes que contribuirá a esta nueva situación es justamente su capacidad para envolver el motivo en el humor, que se suma a esa vertiente engañosa que comentamos. El

¹⁴ *Contrat de lecture* es el expresivo término que A.-M. Boyer (*La paralittérature* [Paris 1992], sobre todo 109 ss.) aplica a las expectativas típicas de las colecciones de novela popular, pero que tienen, qué duda cabe, un alcance literario mayor.

antecedente claro en este punto es Caritón, con el que entroncan estos autores muy posteriores.

En Aquiles Tacio, en 2.23.5, en un sueño ya mencionado (I, § 7) de la madre de Leucipa, en cierto modo premonitorio, pero que sirve a la vez de motor de la acción, la joven sufre un sangriento asalto, con una herida que, aparte de su sentido como símbolo sexual, hubiera sido mortal en la vida real. Tal vez ya el autor esté anticipando también los atentados de que, en la vigilia, va a ser víctima la protagonista¹⁵. Al final del episodio del naufragio el propio narrador, Clitofonte, alude en un grito de desesperación a las muertes que han padecido (3.5.4), aquí todavía sólo una imagen por los terrores que ya han sufrido. La separación de los miembros del grupo viajero que conlleva el naufragio induce a una parte de ellos a temer que Clinias y Sátiro estén muertos (3.5.6; 23.3), sin que hasta más tarde quepa una comprobación en un sentido o en otro: estamos aquí aún ante un empleo del motivo en tono menor, en el que intervienen como posibles muertos personajes secundarios y en que, como sucederá luego con el incierto destino de Tersandro, sólo se da una simple suposición. La consecuencia principal de la posible muerte de Clinias y Sátiro es la de dejar solos a los protagonistas, que ya no pueden pertenecer al típico grupo viajero¹⁶. Pero es el episodio narrado en 3.15 el primero que de un modo espectacular ofrece en vivo la supuesta muerte de la protagonista, sometida a un bárbaro ritual que no deja de tener alguna semejanza con la agresión onírica citada, pero que luego resulta ser un acto engañoso, y esta vez ya paralelamente para los espectadores del rito y, como atrevida novedad, para los lectores. En Jenofonte de Éfeso se da un episodio en el que la heroína está a punto de ser sacrificada (2.13) y es posible que éste haya servido de muy remoto modelo para Aquiles Tacio en uno de los momentos que alcanzan en él una cota más alta de simulado dramatismo y, añadamos, de burla que desborda todo lo hasta ahora usual en el género. Ya hemos citado este episodio cuando hablábamos de otro notable de Apuleyo (I, § 7), en el que la broma más elaborada también parece haber roto con la tradición novelesca que Apuleyo pudo conocer en lengua griega. Pero también se debe recordar, como hemos hecho, el atisbo de rasgos de humor en el episodio estudiado de Caritón.

La visión de este falso sacrificio es terrible y la descripción crudamente detallada. De algún modo y sin que deba ponerse en duda la intencionalidad, la teatralidad del falso suceso debe relacionarse (y así lo ha hecho el autor) con otro lugar de la novela (3.20.6 s.), en el que se nos muestra un arma típica del teatro: un puñal con hoja retráctil, con la que un actor puede simular una muerte violenta.

¹⁵ Véase nuestra contribución “El amor de la Comedia Nueva a la novela” al volumen colectivo que editamos (en colaboración con A. Villarrubia) *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua* (Universidad de Sevilla 2000), en particular 217 s.

¹⁶ Cf. nuestro capítulo “El viaje en la novela griega antigua” en M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina (eds.), *Estudios sobre el viaje en la literatura de la Grecia antigua* (Universidad de Sevilla 2002), sobre todo §§ 6.1-3.

El falso sacrificio humano se ha practicado justamente con este arma tramposa y se ha acompañado de toda la seriedad ritual requerida; es más, el acto se remata con un postre apropiado: los ejecutores comen las entrañas asadas de la víctima. Pero lo que en los fragmentos de Loliano parece ser una sangrienta realidad y en Jenofonte de Éfeso sólo un amago, en Aquiles Tacio es pura teatralidad, mero fingimiento. Si los demás forzosos testigos son incapaces de seguir contemplando esa actuación, debe haber uno de excepción, el propio protagonista, que nos dejará en su relato constancia de cada paso del proceso. Y la reaparición de Leucipa viva culminará esta secuencia de carácter eminentemente teatral y a la vez con su vena humorística a costa también del héroe. Pero el narrador ha introducido otro motivo, que tiene una fácil, pero no muy frecuentada combinación con el nuestro, el de la aparición de un difunto: Leucipa, aparentemente desventrada y muerta, sale del féretro y se arroja en brazos de su amado, quien no puede por menos de sentir el espanto de tener por cierto que es una muerta quien lo abraza¹⁷. No es de extrañar, en consecuencia y según veremos luego, que una lectura muy corriente de un texto como éste haya querido ver en él una clave incluso paródica, a veces extendida a toda la novela. Lo que no hay es rastro alguno de una burla más o menos institucionalizada, como puede haberla en Apuleyo. Por otra parte, si el sacrificio ritual de Leucipa puede remitirnos a acontecimientos previos en la historia del género y en particular, como se ha señalado, al frustrado de Antía en Jenofonte, Aquiles Tacio ha reforzado el episodio con la introducción de nuestro motivo. Éste a su vez acarrea la reaparición de Menelao y Sátiro (también éste al menos un supuesto muerto), que, tras fraguar el engaño, revelan la falacia de la muerte de Leucipa, que lo ha sido a costa de ese testigo de excepción que es Clitofonte, pero a la vez del lector. Que esto último está perfectamente planificado es evidente: Clitofonte como narrador podría habernos advertido de que íbamos a leer un suceso fingido¹⁸.

5. El segundo episodio que nos atañe es casi tan espectacular como el primero. En una visita a la isla de Faro Leucipa es objeto de un secuestro. La persecución de los piratas lleva al degüello de la supuesta Leucipa y de nuevo ante los ojos de su amado, que vuelve a ser testigo y narrador del suceso (5.7). Si antes fue una elaborada presentación del cuerpo de la joven la que permitía el engaño, aquí es la separación de la cabeza del cadáver la que facilita una suplantación. Y no se trata de una improvisación: el empeño de Aquiles Tacio en fabricar planes engañosos le lleva a especificar en 8.16.1 que había una razón particular para que aquella

¹⁷ Cf. lo dicho antes sobre el episodio estudiado de Caritón. Estos cómicos terrores ante un difunto, como veremos, serán explotados por Heliodoro en la figura de Cnemón y en relación con la ya efectivamente muerta Tisbe.

¹⁸ No deja de haber un paralelismo de intencionalidad con la conversación que precede a su relato en 1.2, que permite imaginar sucesos desdichados y sin un final feliz. No obstante, el cuadro de Europa muestra un triunfo del amor, no sus resultados desastrosos.

pobre mujer estuviese en la nave, lo que no puede poseer otro significado que la previsión por parte de los raptores de que tuviesen que recurrir a una suplantación semejante. La reaparición de Leucipa viva, como la de Clinias (cf. 5.8.2 s.), va a demorarse bastante tiempo (aunque en el relato sean sólo unas pocas páginas), lo que permite el desarrollo de toda una nueva sección de la *trama*, en la que otra mujer, Mélite, pasa al primer plano. Ésta es, a su vez, una supuesta viuda, al haberse dado por muerto, y también por un largo plazo, a su esposo, Tersandro, y la relación que con ella traba Clitofonte como nuevo marido conduce al reencuentro con Leucipa, que simula otra personalidad con el nombre de Lacena¹⁹. Su condición de sierva y la apariencia como tal y los malos tratos que conlleva hacen que el *reconocimiento* por parte de Clitofonte se demore también (cf. 5.17.3-18.3 ss.) y, además, con una solución epistolar, nada usual en el género²⁰. Paralelamente, Tersandro reaparece por sorpresa (5.23.3) y se desencadena otra serie de sucesos que no nos atañen aquí. A diferencia de los dos casos de Leucipa, a los que se añadirá luego un tercero que veremos, la falsa muerte de Tersandro no ha sido objeto de un plan engañoso, sino de una inocente creencia, con un antecedente remoto en *Odisea*, y que responde al submotivo, ya visto, de la falsa muerte por suposición. El papel de Mélite como pretendiente del héroe y como rival amorosa (de Leucipa) está precisamente así facilitado por dos muertes ficticias, lo que hace que éstas tengan un extraordinario relieve en el desarrollo de la *trama*. Si el secuestro de Leucipa y su segunda muerte fingida son espectaculares y más llenos de consecuencias que la primera muerte aparente, la desaparición de Tersandro posee también una carga de secuelas, sobre todo porque permite la caracterización de Mélite (5.11.5) como “viuda” y luego, con su reaparición, la presencia de un personaje muy activo, como rival erótico y como marido vengativo.

También el lector vuelve a verse involucrado en una situación falsa cuando cree, como los personajes, que Mélite es una lozana viuda deseosa de un nuevo esposo, hasta que el primero reaparece mucho después, humillado y enfurecido, una vez ya desposada la supuesta “viuda”. O de otro modo, no sólo en las muertes aparentes que poseen un mayor rango se practica el engaño *externo*, sino incluso en ésta otra de menor relieve, como en las de Clinias y Sátiro, lo que muestra una voluntad decidida de sistematizarlo. Por otra parte, Aquiles Tacio tiende a demorar, como se ha visto, la solución, pero también puede ocurrir esto con la explicación de ciertos sucesos que resultan ser diferentes de sus apariencias. El caso más notable es el de la suplantación de Leucipa en el episodio de Faro, cuya solución se

¹⁹ No se trata de una suplantación, integrable en el motivo: Leucipa adopta un nombre de esclava en consonancia con su situación y para evitar algún *reconocimiento* indeseable, aunque sea dentro del marco del motivo de la muerte aparente, pero ya sin especial relación con éste.

²⁰ Por supuesto existe un precedente: la carta de Quéreas a Calíroe en Caritón 4.4.7 ss., pero que no implica que la protagonista sepa en ese momento que su amado está vivo. Esta carta tendrá su importancia en los sucesos posteriores, pero no actúa, en la relación entre los dos héroes y al contrario que en Aquiles Tacio, como elemento revelador.

retrasa hasta el *reconocimiento* de 5.18, pero cuya justificación se aplaza hasta casi el final de la novela (8.16) y por boca de quien sólo podía darla: la propia Leucipa. No hace falta insistir en la innovación que esto supone frente a la tradición novelesca previa y en sus consecuencias para el desenvolvimiento de la *trama*.

6. Pero aún nos queda por citar el último caso en el que una vez más respondiendo a un plan engañoso, pero en esta ocasión con pleno conocimiento del lector, Leucipa pasa por muerta, en razón ahora de una argucia de Tersandro. Un falso preso le contará a Clitofonte la “muerte” de Leucipa por instigación de Mélite (7.1-4). Sobre todo como en el episodio de Faro, se trata de un engaño destinado a disuadir, fomentando una falsa creencia, y, sea como sea y salvadas las diferencias, el relato vale por una nueva muerte aparente de Leucipa, aunque esta vez sea sólo verbal, dependiente de una noticia narrada. Esta noticia tiene también secuelas en el relato: en su desesperación Clitofonte planea declararse culpable y arrastrar a Mélite en su condena (7.6), lo que supone unas consecuencias más complejas que la simple autoacusación efectuada en Caritón por su héroe (1.5.4 s.), pero sin que falte la sospecha de que Aquiles Tacio se haya podido inspirar en su antecesor. Asistimos, como en éste, a un juicio en el que Clitofonte efectivamente basa su alegato en su falsa culpa (7.7). Pero este nuevo episodio, además de interesante para nosotros por tratarse de un engaño efectivamente sólo *interno*, dirigido al héroe y no al lector, lo es también porque lleva a unas lamentaciones de Clitofonte de este tenor: “Leucipa, ¿cuántas veces te vi muerta?... ¿Seguiré sin cesar llorando por ti, mientras tus muertes se suceden una en pos de otra?” (7.5.2), unas lamentaciones que ya no conllevan una mera imagen, como sucedía en el pasaje citado de 3.5.4, sino la referencia a una realidad, aunque ficticia. Lo que no puede menos de recordarnos que ya Leucipa en su carta rememora las dos muertes por las que ha pasado (5.18.4). Aquiles Tacio, pues, maneja el motivo de un modo muy consciente y flexible, si bien le da mayor relevancia y frecuencia cuando su empleo alcanza la complejidad del carácter *externo*. Este episodio, por otro lado, puede recordar remotamente otros encargos de muerte pero que resultan frustrados: así el de Antía en Jenofonte de Éfeso por orden de Manto. Esta vez también la reaparición de la protagonista sorprende a los personajes, pero no dejan de ser notables las escasas dudas que mantiene Clitofonte ante esta reaparición, como si esa repetición de falsas muertes de las que se lamenta le hubiese acostumbrado también a sus resultados: basta que se le mencione un sueño, se le diga que una joven se ha refugiado en un templo y que es hermosa, para que dé por cierto que su amada está viva (7.14.5-15.2).

Estamos en una ocasión más ante una estrategia típica de la novela tardía, de acuerdo con la cual, frente a la linealidad previa, los episodios se integran en cuadros amplios, dando lugar a complejas ramificaciones dentro del desarrollo de la *trama*. No obstante, no todas las falsas muertes tienen el mismo tratamiento, y esto por cuanto no todas tienen un peso equivalente en la acción. En concreto, el

retraso en las noticias sobre ciertos personajes secundarios (Menelao, Clinias y Sátiro, no así Tersandro) no afecta apenas al curso de la acción, de suerte que reaparecen sólo en el momento oportuno y entretanto todo transcurre sin necesidad (se entiende, en el plano narrativo) de su presencia. Lo cual muestra que el autor ha querido dar una mayor jerarquía a unos casos sobre otros. La segunda muerte aparente de Leucipa y la falsa viudez de Mélite desencadenan consecuencias narrativas mucho mayores, al ser ambas el motor de todo el largo episodio de las relaciones entre Clitofonte y la supuesta viuda. No se trata, por tanto, sólo de lagunas narrativas temporales (el destino de Leucipa raptada y el destino de Tersandro dado por muerto) que luego son colmadas con relatos retrospectivos (que, a su vez, anticipan un mayor desarrollo de esta técnica en Heliodoro), sino de situaciones de mucho mayor calibre por su efecto decisivo en la acción.

7. Es evidente que el motivo ha sido tratado por Aquiles Tacio casi hasta su agotamiento y que el autor lo sabe. E incluso practica la técnica del ocultamiento al lector cuando sólo se da una aproximación a nuestro motivo: así, en un episodio en que reaparece el detalle de la pócima equivocada, que recuerda hasta cierto punto pasajes ya examinados de Jenofonte de Éfeso y de Jámblico (donde se trataba no de un error, sino de sustituciones intencionadas), a pesar de que no acarrea una falsa muerte sino una enfermedad (4.15.4). Un episodio que, como se verá, puede ponerse en relación con otro de Heliodoro, pero en el que lo que se cambia son las copas y con un resultado imprevisto. Y, por lo demás, de acuerdo con esa jerarquización aludida pero no en rigurosa correspondencia, dos de los episodios mayores, las dos primeras falsas muertes de Leucipa y tal como hemos comentado, suponen una representación espectacular, mucho más que en los antecedentes de los otros novelistas ya estudiados, sin que la suspensión de la verdad argumental dependa, como en el antiguo drama, de una noticia, lo que sí ocurre en cambio (con noticia o mera suposición) en otros casos, como igualmente se ha visto. En la desaparición de Tersandro la espectacularidad no está ligada a ella, por tratarse de un episodio sin representación, sino a la reaparición del personaje (5.23). Estamos, pues, ante una estrategia narrativa diversificada, pero en la que se llevan la mejor parte los episodios dramatizados, incluso con una contaminación de motivos, como ocurre en 3.15 con la supuesta aparición de un difunto. En estos episodios no sólo se nos oculta información: se nos da una información positiva y falsa, y con todos los ingredientes visuales como para que no dudemos de la veracidad de los sucesos a que asistimos. La teatralidad, que tanto se ha subrayado en Aquiles Tacio, va en él mucho más allá de la escénica tradicional en Grecia, que evitaba la visualización de ciertos actos, sobre todo de los sangrientos. De éstos, fuertemente dramatizados, se nos ofrece una exhibición y esa espectacularidad contribuye a todas luces al engaño. Y éste no depende de la palabra de un narrador eventual, sino del personaje narrador continuo del relato, que a la vez ha sido testigo de esos actos dramáticos; de ahí que nuestra confianza en él, basada en su papel de transmisor

hasta cierto punto objetivo como cronista de la historia, quede reforzada cuando se nos ofrece como tal testigo excepcional de esas falsas muertes. No sólo se crea, en términos de Winkler (cf. I, n. 16), un efecto de *sorpres*a, porque se nos ha ocultado (o suspendido) cierta información; se nos ha engañado concienzudamente como lectores. Y ésta es la gran innovación de Aquiles Tacio, en la que su instrumento principal es su propio protagonista-narrador. La solución, como negación o descubrimiento de la falacia, ha de hacerse esperar, según una hábil convención, hasta el momento en que el propio narrador tenga noticia (en su historia vivida) de la falsedad, todo ello como prueba de la extraordinaria madurez alcanzada por el género. A diferencia del narrador omnisciente anterior, que no nos engañaba, el personaje narrador que es Clitofonte nos engaña exactamente del mismo modo que él fue engañado. Para bien de la intriga, Clitofonte como narrador se retrotrae de modo continuado al momento en que también él era ignorante de la realidad. No nos miente explícitamente, pero sí (y ésta es una distinción importante, tanto desde el punto de vista ético como desde la perspectiva de la técnica del relato) nos oculta información. Y esto se definiría, según los términos de Winkler, con el efecto de la *sorpres*a, por cuanto sin esa información nos sume como lectores en la ignorancia y, en estos casos descritos, nos transmite el patetismo de la situación vivida, no la visión positiva de los resultados.

En lo que se refiere al humor, indiscutiblemente el autor contribuye a esta perspectiva, y basta recordar aquí los comentarios de sus personajes respecto a la serie de muertes aparentes de Leucipa, las palabras ya citadas de Clitofonte y la réplica con que Clinias procura consolarlo: “¿Quién sabe si volverá a aparecer viva? ¿Acaso no ha muerto en otras tantas ocasiones? ¿Y no volvió a la vida en otras tantas?” (7.6.2)²¹. Responde a una experiencia conocida el hecho de que en la historia del género su maduración suele ir asociada precisamente a la admisión del humorismo, así como a la perspectiva metaliteraria, incluso paródica. Las mencionadas frases no hay duda alguna de que responden a una actitud burlona y autocrítica respecto al propio argumento, pero pueden entenderse también como una carga de profundidad metaliteraria contra las tendencias del género y en concreto en el tratamiento de nuestro motivo, tal como vimos en una cita de Trollope. Y en esta perspectiva humorística Aquiles Tacio tiene de aventajado discípulo a Heliodoro, con algunos antecedentes, según se ha visto, en el propio Caritón.

Pero a la vez debemos dejar sentado que Aquiles Tacio maneja con igual destreza los registros serios y los humorísticos. Así, cuando Billault (cf. de nuevo I, n. 13) escribe que “Chariton et Xénophon d’Éphèse paraissent plus enclins au pathétique, tandis qu’Héliodore et Achille Tattius empruntent la voie du baroque

²¹ Cf. un pasaje como 4.1.2 s., donde Clitofonte expone un catálogo de desdichas ya padecidas que puede interpretarse como una sarta de tópicos del género. En Caritón Quéreas exclama: “¿Cuántas veces proyecté mi muerte...?” (8.8.7), pero sin que haya atisbo alguno de humor, sino emoción y dramatismo.

qui mène à la comédie” (203), olvida que el motivo en fechas tardías puede darse también sin visos de humor, según suponemos que ocurriría en Jámblico y sucede, por ejemplo, en el episodio de Faro en Aquiles Tacio, siendo todavía así hasta cierto punto en Heliodoro si nos limitamos en este caso al hecho estricto y dejamos de lado sus secuelas. Y, por otra parte y como hemos recordado, el humor como acompañante del motivo estaba ya en Caritón, si bien como una adherencia secundaria, por lo que la distinción establecida por Billault no vale como regla. En realidad, existe una perfecta compatibilidad entre humor y patetismo. Y es que otro rasgo destacable y también por ser común a los demás episodios más dramáticos en Aquiles Tacio es su grado de violencia, que a todas luces enfatiza la aparente realidad de la muerte y que va más allá de la asociación genérica con la muerte y la violencia. Tal énfasis requiere la postergación del viejo tratamiento teatral del motivo como noticia, sin representación. Por ello no es un azar que los casos principales se den como un acto escenificado y con una extremada y pormenorizada crueldad que concentra ahora la vigorosa teatralidad del espectáculo, al darse en los dos casos más llamativos una contemplación o perspectiva -narrativa y visual- sólo a cierta distancia, con un foso o el mar como barreras.

Esa crueldad narrativa, que comparte con Jámblico y es muy posible que igualmente situara a Aquiles Tacio en la línea de Loliano, contrasta a su vez con esa vena humorística que también despliega, en plena coherencia con la tónica usual de su relato. Insistimos por ello en que estos diversos factores deben tomarse siempre en su notable mezcla, sin olvidar ninguno de ellos o destacar alguno desproporcionadamente sobre los demás. Y, sin embargo, no han faltado, como sabemos, quienes hayan expuesto una *lectura* de la obra de Aquiles Tacio básicamente en clave de parodia, lo que significa amputar otros aspectos igualmente relevantes. Así, por ejemplo, en un libro bien conocido de G. Anderson²², en el que se leen algunas referencias a nuestro tema, pero muy diluidas en el texto, mezcladas con reflexiones sobre la ironía autorial, la teatralidad, etc., y donde, por lo demás, se apunta, como era de esperar en un tratamiento tan selectivo, a aquellas situaciones que son más llamativas, se compara el distinto trato del motivo de la muerte aparente en Jenofonte de Éfeso y en Aquiles Tacio y, refiriéndose concretamente al episodio del sacrificio ritual de Leucipa y su posterior desvelamiento, se nos dice: “Achilles however goes through with the whole business of dismemberment, to the extent of playing a cruel trick on the reader and another on the hero, when Menelaus pretends to reassemble and sew up the corpse...” (24)²³. Y Billault llega a hablar de “grand-guignol” y, una vez más, de “parodie”, incluso de la expresión de “une conception familière, souriante et optimiste de la mort et de son univers”

²² *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play* (Chico, Ca., 1982). Cf. también M. Fusillo (que utiliza el término “pastiche”), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros* (Venezia 1989) 98 ss.

²³ Cf. también p. 27, sobre el mismo episodio.

(203)²⁴, lo que no nos parece convincente y desde luego va más allá de los límites de nuestro interés aquí. Y también insiste en este punto Reardon en su obra citada (cf. I, n. 13; 38). Para nosotros el ingrediente de la humorada teatral es muy destacado, y, en ello, este autor forma una pareja con Heliodoro, pero no hay duda de que en ambos autores se da una conciencia del género y una visión ya muy madura de éste que les permiten tratamientos novelescos que pueden recordar el que emplea Cervantes en muchos momentos de *Don Quijote*. Es más, los episodios de Aquiles Tacio en que se da suplantación son un antecedente indudable del que desarrollará Heliodoro con la confusión entre Tisbe y Cariclea, si bien con aspectos muy distintos.

Por su parte, Fusillo, que en su libro citado pasa revista al uso del motivo en Aquiles Tacio (103 ss.), subraya la relación entre esa serialización de las muertes aparentes y el humor con un pretendido apoyo en el peso que tiene el automatismo, aquí como repetición, en la perspectiva humorística, como fuera preconizado ya por H. Bergson. Hasta cierto punto esto es cierto y las alusiones a las múltiples muertes en el texto parecen darle la razón. Pero el novelista se ha cuidado mucho de dar la sensación de tal automatismo. Cada episodio está perfectamente diferenciado de los demás y tal serialización es sólo cuestión de cantidad, no de calidad. También en Jámblico existe una serialización en ese sentido, pero, según cabe deducir, sin el ingrediente humorístico. Y a la vez el humor se reiterará en Heliodoro, en el que no hay en cambio serialización alguna.

Aquiles Tacio, pues, se revela en el tratamiento de nuestro motivo, al igual que en tantos otros, como un novelista extremadamente original, los límites de cuyas innovaciones sólo podríamos precisar con un mejor conocimiento de su más o menos contemporáneo Jámblico. El hecho mismo de que no recurra al tópico del oráculo es una apuesta arriesgada y que se desvía de una vieja tradición dentro del género: esta ausencia y la pesimista actitud del protagonista-narrador antes de proceder a su relato (1.2.1) podrían inducir a algún lector ingenuo a que, contra las leyes del propio género y como hemos comentado ya (§ 4), imaginase un desenlace negativo. Lo que podría suponer, por ejemplo, el temor de que alguna de las muertes aparentes de Leucipa, como en los viejos relatos amorosos, y sobre todo por transcurrir un largo plazo hasta su solución, pudiera convertirse en un fin real. Pero el humor y la autocrítica citada, así como la existencia de ciertos sueños (4.1) que de algún modo parecen sustituir al posible oráculo al referirse al menos al futuro matrimonio de ambos protagonistas, harían inverosímil ese desenlace negativo.

²⁴ El autor remite ahí en n. a su libro *Mort et fécondité dans les mythologies* (Paris, Les Belles Lettres, 1986) 109-116.

8. Por su parte, Heliodoro, a diferencia de Aquiles Tacio y tal como hemos recordado, recurre a la antigua guía representada por una profecía y que la novela hereda de géneros tan venerables como la épica o la tragedia, y luego la rememora parcialmente en varias ocasiones; sólo que, al contrario que un Jenofonte, la demora hasta bien avanzada la narración (2.35.5). También escatima el número de episodios catalogables en relación con nuestro motivo, lo que responde a la propia estructura de su relato, menos reiterativo y dado a amplios desarrollos. Por otro lado, presenta un episodio de aparecidos (6.14 s.) que ya hemos recordado (I, § 1) y en el que seguramente tenemos el despliegue más lucido y a la vez más siniestro de la temática de los espectros cuando nos hace asistir a una escena de magia negra con la evocación de un difunto²⁵. Esta evocación, que resulta validada por la incorporación del cadáver y su don de palabra, nos importa aquí sobre todo porque sirve de confirmación del feliz desenlace ya anunciado por el oráculo y repetido cada vez que la letra de la profecía se reitera en el texto, pero, como episodio de sombríos tonos y como ejemplo didáctico, se acompaña de la adecuada admonición sobre las vías erradas del saber. De nuevo el contraste con Aquiles Tacio, pero a la vez con su propio episodio de la falsa muerte de Cariclea, se hace patente al no permitirse aquí el menor rasgo de humor.

Episodios de muerte aparente como tales en Heliodoro sólo hay, efectivamente, uno y éste afecta de modo exclusivo a la heroína. Pero este único episodio posee unas cualidades que lo ponen por lo menos a la altura de los mejores y más complejos de Aquiles Tacio. Ya el marco espacial en que tiene lugar atrae la atención. Y es que la caverna como escenario, que ya vimos en Jámblico como elemento, tiene esta vez una relación mucho más estrecha con la muerte aparente. No es sólo un eventual refugio, sino la escena básica del motivo, además de estar dotada de la original nota de tratarse de una obra artificial, fabricada para ocultar el botín de la banda de Tíamis (1.28.2). Este espacio es comparado ya por anticipado con un sepulcro en el que la protagonista parece enterrada viva (1.29.4), una comparación que será repetida en boca de Teágenes: la cueva es una “tumba improvisada” (αὐτοσχέδιον μνημα: 2.4.4) para Cariclea y para él. Y no transcurre mucho tiempo hasta que se produce en la oscuridad la confusión que lleva a que Tíamis, con la pretensión de preservar de algo peor a su amada y guiado por su propia interpretación de un sueño, crea haber matado a Cariclea (1.30.7). En esta situación también se nos informa de que el propio Tíamis era objeto del rumor de que podría haber sido asesinado por su hermano (1.33.2), lo que supone un aprovechamiento secundario del motivo. Por otra parte, durante un tiempo será Tíamis el único en creer en *esta* muerte de Cariclea, puesto que para Teágenes, al menos temporalmente, su fin puede haber sido otro, con su cadáver consumido por el fuego en medio del campo de batalla, lo que permite el juego retórico entre las

²⁵ Cf. recientemente C. Ruiz Montero, “Magic in the Ancient Novel”, en M. Machalis et al. (eds.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings* (Groningen 2007) 38-56, especialmente p. 43, con citas bibliográficas oportunas.

antorchas nupciales y el incendio del campamento de los bandidos (2.1.3). Cuando Teágenes y Cnemón bajan a la cueva encontrarán, en la oscuridad (reforzada por la antorcha apagada), a la supuesta Cariclea y tendrán una nueva y errada creencia: la joven ha sido asesinada, posiblemente en la defensa de su castidad (2.3.3 s. y 4.2). La confusión provocada por esta suplantación involuntaria (no se trata de Cariclea sino de la secundaria Tisbe) se enriquece así con estas diversas perspectivas psicológicas y morales. Esa involuntariedad en la suplantación no puede menos de recordar a su vez a la de la anónima mujer asesinada en el episodio de Faro en Aquiles Tacio. Se siguen por supuesto los amagos de suicidio de Teágenes, previamente impedidos por Cnemón. Y, en cuanto a la reaparición de Cariclea viva, se produce también de un modo en que la intriga tiene su peso e incluso da paso al tema de la (aquí falsa) aparición de un muerto: primero desde las profundidades de la cueva se oirá su voz (recordemos que una voz también guió la mano ejecutora de Tíamis), que Teágenes cree ingenuamente que es la de la muerta que le llama desde Ultratumba, para descubrirse de inmediato que la difunta es la errante Tisbe y aparecer ya la protagonista en persona (2.5.2-6.3). Sólo el ahora más pragmático Cnemón se anticipa en adivinar que Cariclea seguía con vida.

Heliodoro ha eliminado en este episodio, si seguimos comparándolo con los de Aquiles Tacio, el elemento del plan engañoso, que tenía en éste tanto relieve: del engaño sólo persiste la suplantación, y ésta, como en el suceso de la posada en Jámblico, es un producto de unas circunstancias que conducen al equívoco. A su vez, la suplantación, aparte de involuntaria y de no formar parte de un plan tramposo, está acompañada, entre esas circunstancias, de dos elementos decisivos: la oscuridad (en la cueva el que sea de noche pasa a ser irrelevante) y el hecho de que Tisbe hablase en griego en el momento en que Tíamis buscaba a Cariclea. Heliodoro ha sido cuidadoso en estos detalles, hasta ofrecer un cuadro convincente en el que el único misterio que perdura es el de la sorprendente presencia de Tisbe en este escenario, para la que sólo Cnemón posee una relativa justificación, complementada luego con los datos de la tablilla hallada sobre el cadáver (2.10) y con la información que más tarde se nos dará sobre las andanzas de otro secundario, Termutis (2.12.)²⁶. Hay, pues, a la vez, una plena coherencia en los pormenores, que proporcionan una cierta complejidad al episodio, así como una dosis de intriga a costa de personajes y lectores. Pero la solución del equívoco no se demora especialmente, a diferencia también de lo que sucede en los episodios más señalados de Aquiles Tacio, y a la vez y paralelamente el episodio de Heliodoro requiere un escenario muy limitado, también a diferencia de lo que sucede en aquél.

Pero Heliodoro ha replanteado nuestro motivo añadiendo nuevas posibilidades psicológicas. Así, la confusión con Tisbe no se limita a este episodio. Más tarde, en 5.1.7, unas palabras de Nausicles la reintroducirán eventualmente para sorpresa

²⁶ El otro misterio, el de la motivación de Tíamis para cometer semejante acto, está perfectamente resuelto para el lector, no así para los personajes reunidos en la cueva (2.11.5).

de Cnemón, que se sumirá en un mar de dudas: él la vio muerta y ahora parece que pueda estar viva. Unas palabras de Cariclea contribuirán a reforzarle esa idea (5.3) y el narrador se verá obligado a dar una larga explicación sobre este nuevo equívoco (5.8). Sea como sea, el motivo reaparece, aunque sea subsidiariamente, pero sin el dramatismo del episodio previo, y así, como ocurre en Aquiles Tacio, adquiere una densa capacidad de influencia en la *trama*. Pero, distanciándose de él en un caso como el del episodio de Faro, Heliodoro ha dado un paso más en esa integración del motivo en la *trama* al sustituir a aquella anónima víctima de los secuestradores de Leucipa por un personaje de relieve y de larga trayectoria y presencia en el relato: la intrigante Tisbe. Así, un individuo de aparición meramente instrumental como es la prostituta de Aquiles Tacio pasa a ser un actor con un papel propio, con no escaso peso en la acción, y que además tiene el interés de ser trasvasado desde una digresión (la del primer relato de Cnemón) al argumento principal y con diversas funciones: como referente continuo de los problemas del propio Cnemón, como amante de otros personajes y, en fin, como esa víctima en la suplantación de la heroína. De este modo y por diversas vías el único empleo propiamente dicho del motivo en Heliodoro resulta sumamente rico en sus detalles y en su desarrollo.

9. En adelante, en cambio, lo más usual es que el motivo quede limitado a los temores que se expresan respecto a una posible pérdida del ser amado. Así, en 6.5.2, Cariclea alberga estos temores respecto a un Teágenes que el lector sabe que está solamente cautivo. Del mismo modo, en 6.8.4, la joven se califica de “viuda” con la expresión de dudas semejantes (“si es que Teágenes está vivo” o, luego, “si has muerto”), con la promesa de reunirse con el amado, lo que naturalmente significa en la muerte (6.8.6), a lo que Calasiris, en su deseo de confortarla, replica que piense en Teágenes, “que no querrá vivir si no es contigo” (6.9.3), todo ello de acuerdo con precedentes ya conocidos, y en especial de Jenofonte. Y todavía una variante del motivo retorna cuando los dos enamorados se prometen mutuamente aceptar la muerte (8.9.8).

Pero aún debemos referirnos a dos aspectos que, aunque en tono menor, no dejan de tener algún relieve en el relato. Uno se da en un episodio tardío (8.7 s.), cuando la vieja Cíbele pretende envenenar a Cariclea, pero, por un cambio afortunado y ya mencionado aquí de las copas, resulta ser la destinataria del veneno²⁷. En ningún momento se pasa más allá del temor de que Cariclea sea la víctima, pero Heliodoro ha retrasado la explicación de la inesperada muerte de Cíbele (8.9.3): en cierto modo y salvadas las distancias, estamos ante una reiteración de lo que fue el episodio del final de Tisbe, con una muerte intencionada que yerra su camino y por

²⁷ Como nos recuerda oportunamente M. Jones (“The Wisdom of Egypt: Base and Heavenly Magic in Heliodorus’ *Aithiopiaka*”, *Ancient Narrative* 4 [2005] 79-98), la confusión de pócimas, con frecuencia como filtros amorosos, no es rara en la literatura, incluida la griega antigua (84, n. 29)

tanto con la cercanía a la variante de la muerte ficticia con suplantación. En cuanto al otro aspecto, tiene también el añadido del retraso en su solución, pero que afecta al personaje secundario que es el rey Hidaspes y sólo muy marginalmente a la heroína, y por ello tampoco atañe apenas al desarrollo de la novela. El rey ha estado convencido durante largos años de que la criatura que diera a luz su esposa nació muerta, lo que naturalmente será recordado cerca del desenlace (10.13.4: cf. 4.8.6). En este caso el lector no se ve por supuesto afectado por esa creencia. Pero ésta contribuye, entre otros ingredientes, a que el desenlace se demore en un episodio de *reconocimiento* de Cariclea por parte de sus padres que Cave ha estudiado detenidamente (cf. I, n. 25; 17 ss.). La extensión de este episodio de *reconocimiento* contrasta a su vez con la brevedad del que se da en el reencuentro de los protagonistas ante los muros de Menfis (7.7.6 s.): pero ahí no existe temor alguno ni creencia en la muerte de ninguno de los dos. Sólo el disfraz de Cariclea plantea la necesidad de tal *anagnórisis*.

Es evidente, pues, que en Heliodoro estamos ante una voluntaria restricción del uso del motivo, sobre todo si lo comparamos con sus inmediatos antecesores Aquiles Tacio y Jámblico. Y no es sólo cuestión del número de episodios. Por ejemplo, si no olvida ofrecernos la típica asociación del amor obstaculizado y la muerte, sí evita en un pasaje como 4.11.3, donde Cariclea expresa su preferencia (antes que una boda con un pretendiente impuesto la tumba sería deseable) y podría haberse producido una dependencia mayor respecto a un Jenofonte, el desarrollo de un episodio comparable al de éste. Y, por otro lado, al devolver el relato a la voz en tercera persona o narrador omnisciente, es éste y no un narrador involucrado como lo era Clitofonte el que puede ocultarnos la información y por tanto el que procede a engañarnos como lectores. Heliodoro ha vuelto a una tradición menos comprometida, frente al audaz paso dado por Aquiles Tacio.

10. Para terminar, si quisiéramos extraer brevemente algunas conclusiones relevantes de nuestro análisis, debiéramos comenzar por subrayar que, más allá de determinadas excepciones, son las heroínas las que, de acuerdo con la observación de Billault, desempeñan el papel decisivo en la práctica de este motivo y sistemáticamente como sujetos pacientes. Pero, mientras que en Caritón y todavía en un Jenofonte de Éfeso estamos ante actuaciones inocentes, en el sentido de que protagonistas como Calíroe o Antía nunca pretenden pasar por muertas ni menos colaboran en un plan engañoso, lo que todavía se repite en Antonio Diógenes y Heliodoro, ya en Jámblico y en Aquiles Tacio se combinan los casos en que la involuntariedad es patente con otros, desde luego minoritarios, en los que la muerte aparente es un acto defensivo voluntario y por tanto parte de un plan en el que la supuesta víctima es una eficaz colaboradora. Y, si dejamos de lado el papel de la heroína, podemos hablar de un plan engañoso sólo a partir también de Jámblico y, en cuanto a Aquiles Tacio, ya en dos casos, que son justamente los más elaborados

y espectaculares de su novela, en tanto que en el episodio de la cueva en Heliodoro sólo puede hablarse de una confusión, de un equívoco, pero no de un plan premeditado, lo que no es obstáculo para que se dé igualmente el engaño *externo*.

Tampoco en los autores más antiguos se da una suplantación, voluntaria o no, en tanto que ésta sí se produce ya en Jámblico, como luego en Aquiles Tacio y en Heliodoro. Por otro lado, persisten los casos en que la falsa muerte es sólo imaginada o depende de alguna noticia, por tanto sin escenificación, pero es evidente que, frente a ciertos episodios densamente elaborados y con ese carácter escénico, aquéllos otros tienen un significado más meramente funcional y secundario. Pero esta diversa tipología puede ser utilizada por un mismo autor, como se ve perfectamente en el muy flexible Aquiles Tacio, en el que también, como en Jámblico, se da un cierto abuso del motivo, sin que y en la medida en que podemos juzgar en el segundo se caiga en un empleo formulario. Un uso abusivo frente al que Heliodoro reacciona con una posición mucho más conservadora, con el retorno a un único episodio propiamente dicho.

Otro rasgo diferencial es la presencia o no del humor, que puede suavizar el dramatismo, tal como vemos sobre todo en Aquiles Tacio y en Heliodoro, es decir, en los novelistas que coinciden con la plena madurez del género. Aquiles Tacio muestra, por su parte, una gran maestría en la variedad de las situaciones que afronta y que prácticamente abarcan casi todas las opciones posibles del motivo: noticia, suposición, representación de la presunta muerte, y las dota de una capacidad de influencia en la *trama* nunca vista hasta su momento.

En fin, estamos ante un motivo que, estudiado en sus detalles y en su evolución, parece un perfecto reflejo del proceso por el que ha pasado el género novelesco en Grecia. No se trata sólo de que las muertes aparentes, como escribió Billault, “il s’en faut qu’elles se ressemblent toutes” (203). Dejada de lado la calidad de los distintos novelistas y el producto que, con mayor o menor originalidad, han sabido sacarle a este viejo motivo de ascendencia básicamente teatral, con su guía cabe distinguir etapas bastante bien delimitadas en la historia del género, en paralelo con otros aspectos evolutivos hasta ahora mejor estudiados. Una distinción en que, a falta de una mayor información, el papel del autor de *Babilóniacas* y de Aquiles Tacio aparece como decisivo. Y, en cuanto a Heliodoro, en parte retorna a la sencillez del tratamiento de Caritón, con un único episodio, pero a la vez desarrolla, junto con el elemento del humor, una densidad mayor en ese tratamiento, en línea con los episodios principales de Aquiles Tacio.