

## EL MOTIVO DE LA MUERTE APARENTE EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA (I)

*Máximo Brioso Sánchez*  
*Universidad de Sevilla*

En otros estudios previos el autor ha analizado el motivo de la muerte aparente desde la perspectiva de la literatura comparada, así como en sus realizaciones en el teatro ático y en especial en la tragedia y sus posibles antecedentes épicos. Aquí se estudia el mismo motivo a lo largo de la historia de la novela griega antigua y en relación en muchos casos con el tema del engaño. Y se destaca cómo su tratamiento literario es un perfecto modelo de las cualidades narrativas que distinguen no sólo a los sucesivos autores sino las bien delimitadas etapas del género. En esta primera entrega se comentan *Quéreas y Calirroe* de Caritón y los textos fragmentarios actualmente conocidos.

In previous papers the author has analysed the motif of the apparent death both from the point of view of comparative literature and as put into practice in the theatrical Attic genres, specially in tragedy and in its possible epic precedents. Here the same motif is examined throughout the history of the ancient Greek novel and often in some relationship with the deceit theme. And its literary treatment is underlined as a perfect example of the distinctive narrative qualities not only of the successive authors but also of the well-defined phases of the genre. Chariton's *Chaereas and Challyrhoe* and the fragmentary texts so far uncovered are commented in this first part.

1. Ya hace unos años establecimos ciertos principios teóricos sobre el tema del engaño en la novela griega<sup>1</sup> con la intención de continuar este análisis más

<sup>1</sup> “El engaño en la novela griega antigua. Algunas consideraciones (I)”, *Myrtia* 14 (1999) 57-91.

adelante, pero en parte porque esta perspectiva teórica nos pareció ya un tanto agotada en esas páginas y en parte porque vimos como preferible el examen de ciertos tipos concretos de engaño en el mismo género, dejamos de lado una posible continuación de aquel primer estudio. Más tarde y con ocasión de un volumen de homenaje a la Profesora Mercedes Vílchez<sup>2</sup> tratamos un aspecto concreto de un género muy querido para ella: el de las muertes aparentes en el teatro ático y vistas precisamente desde la perspectiva del engaño. Y es que en el drama ático y como una parte del enredo argumental se repiten algunas formas de éste que ya están en la épica, por no hablar del folclore: el disfraz, el plan tramposo, etc., y esto tanto en el nivel divino como en el de los héroes, y desde luego este motivo particular de las muertes ficticias. El tema en general había sido estudiado por la Profesora Vílchez en su Tesis Doctoral inédita<sup>3</sup> y luego en su libro *El engaño en el teatro griego* (Barcelona, Planeta, 1976), un volumen en el que se tienen en cuenta sobre todo las que podríamos llamar razones trascendentes del tema, sin entrar a fondo en las concreciones del engaño en el drama, lo que en su momento nos permitió sentirnos justificados para tratar en su homenaje el tema del engaño y en particular el motivo de las falsas muertes. Y todavía, también en otro homenaje, en este caso al Profesor Esteban Torre, volvimos sobre el motivo citado, en esta ocasión bajo la perspectiva de la literatura comparada, aunque con la brevedad a que obligaban las condiciones de esa publicación<sup>4</sup>. Quedaba pendiente, por tanto, el tratamiento de otros aspectos del engaño y en concreto el de las falsas muertes en la novela griega, que es el que hoy nos hemos propuesto. Por lo demás, como es patente el influjo de la épica y el drama ático en la novela griega, esto justifica a su vez el que nuestros estudios anteriores puedan tener ahora un lógico aprovechamiento y en cierto modo una continuación con un análisis del motivo en este otro género tardío y el que hagamos cuando corresponda referencias a esos antecedentes.

El motivo de la muerte aparente, vinculado o no al engaño, es sin duda muy viejo en las culturas occidentales, en supersticiones y relatos populares. Y podemos decir, en un nivel más general, que el tema del retorno a la vida tras una fase de muerte aparente (o real) es una preocupación que ha tenido raigambre durante largo tiempo, así como la resurrección como milagro ha sido una de las constantes en las proeza taumatúrgicas y pertenece a una tradición inagotable. Esas historias demuestran sobre todo la ilusión que el ser humano tiene en que la muerte no sea irreversible, pero pueden aparecer unidas a temores como los derivados del fenómeno de la catalepsia, que inspirara uno de sus cuentos más conocidos a Edgar Allan Poe. En la antigua Grecia se encuentran algunas leyendas como la de Aris-

<sup>2</sup> “El motivo de la muerte aparente en la tragedia griega”, en J.A. Correa y E. Ruiz Yamuza (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Mercedes Vílchez Díaz* (Sevilla, Pórtico, 2006) 25-32.

<sup>3</sup> *El engaño en la acción y el pensamiento de la tragedia griega* (Universidad de Madrid 1971).

<sup>4</sup> “Un viejo motivo literario: la muerte ficticia”, también en un volumen colectivo de próxima aparición.

teas, pero que no se corresponden exactamente con los rasgos típicos de nuestro motivo, puesto que en ellas no suele haber un simple fingimiento, sino un hecho portentoso. Sólo la historia de Salmoxis, narrada en Heródoto (4.94-96), se acerca en su ambigüedad a nuestra temática: ahí se dan los interesantes componentes de voluntariedad y planificación. En cuanto a la de Epiménides, que durmió durante cuarenta años para luego despertarse, tal cual narrada en Pausanias (1.14.4)<sup>5</sup> tiene todo el aire de una experiencia mística y se aleja de nuestro tema, y algo semejante podría decirse del relato sobre Er en Platón (*Resp.* 10.614b ss.), vuelto a la vida al cabo de doce días y que también ofrece detalles de interpretación piadosa. No faltan tampoco, por lo que se refiere a anécdotas y episodios que se nos han transmitido en muy diversas fuentes, historias de aparecidos y de temporalmente retornados, con mayor o menor ambigüedad, a la vida, y vale citar como un ejemplo de duradero éxito el de Filinión<sup>6</sup>, que responde al tan frecuentado argumento de los amores con un fantasma (tras casi seis meses de haber fallecido sale de noche de su sepulcro para entregarse a un joven amado), conocido sobre todo a través de Flegón y que, entre otros, recreara Goethe en su *Die Braut von Korinth*. Otro caso respecto al cual puede aflorar la pregunta de si el difunto lo era de verdad o es que su vida no se había apagado del todo y no se trató sino de una recuperación natural se da en un episodio que cuenta Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (4.45) en el que una joven es dada por muerta en el momento de su boda y se produce el lógico duelo, pero Apolonio logra despertarla. El narrador vacila entre las dos soluciones posibles al enigma: o bien Apolonio descubrió en ella un hálito de vida y sólo contribuyó a su recuperación con un estímulo, o bien hubo un milagro, duda que se reproduce entre los testigos del suceso. En otras historias incluso puede tratarse de una criatura no humana pero que se reviste de tal y finge ser, por ejemplo, una mujer seductora, como en la transmitida también por Filóstrato y en la misma obra (4.25). Y, en tiempos más modernos, si quizás nuestro motivo no ha sido especialmente explotado en la narrativa, tal vez sea porque parezca demasiado rancio y sabido, pero sobre todo porque haya sido desbordado en los géneros más proclives a líneas argumentales dramatizantes por otros más sensacionalistas, como el del muerto viviente, con el ejemplo canónico del *Drácula* de Stoker, o una vez más la aparición de difuntos y fantasmas, que aquí no nos interesan, pero que no deja de ser una vecindad inquietante de nuestro tema. Así, el muerto (quizás más la muerta) que de algún modo reaparece, pero sin dejar su condición, para influir en la existencia de los vivos, ha sido un motivo muy atractivo sobre todo para

<sup>5</sup> Con Epiménides precisamente es comparado en Luciano (*Philops.* 26) otro difunto que resucitó a los veinte días.

<sup>6</sup> Aparte de la de A. Giannini (*Paradoxographorum Graecorum reliquiae* [Milano 1967] 170-178), véase una cuidadosa edición con comentario en A. Stramaglia (ed.), "Ἐρωσ. *Antiche trame greche d'amore* (Bari 2000) 167-184. Sobre el eco posterior de este argumento cf. F. Sissaz, "La storia de Filinnio. Un racconto di fantasmi nei secoli", *Kleos* 2 (1997) 67-75.

la literatura del siglo típicamente romántico, el XIX<sup>7</sup>, pero está lejos del que aquí nos importa y que tiene un ingrediente de confusión o engaño, como sucede, por ejemplo, en la historia de Basilio en *Don Quijote* o en *Romeo y Julieta*, o, por citar otro texto notable, el de *The Corsair* de Lord Byron, donde Medora muere de dolor cuando recibe la noticia de la falsa muerte de Conrad. Y es que, efectivamente, aunque podamos hacer alguna eventual alusión, dejaremos de lado en lo que sigue esos otros tipos narrativos, que no es raro en absoluto encontrar en los cuentos y que también se dan en las novelas griegas: basta recordar el fragmento del muerto bajo un árbol en Loliano (*POxy. 1368*)<sup>8</sup>, el episodio de necromancia en Heliodoro 6.14 s., emparentado con la conocida temática del soldado muerto que se aparece en el que fue campo de batalla, o el discutido fragmento del *PMich 3378* (XVI L. M., St.-W. 422-428), que puede pertenecer tanto a un relato breve como a una novela<sup>9</sup>, o, en fin, el misterioso *τράγου τι φάσμα* de *Babiloniacas* (74a23). Y en general no nos ocuparemos de cualesquiera clases de muertes reales, sino sólo de las que responden, de un modo u otro, a una mera apariencia.

Pero aún a este respecto nos importa destacar cómo la novela en un caso muy concreto ha aprovechado un viejo motivo folclórico-literario en el que se da una muerte real convertida en vida ficticia. Nos referimos a aquel en el que los sujetos aparecen como vivos y muertos alternativamente<sup>10</sup>, siguiendo algún tipo de ciclo u orden, en particular el del difunto que parece recuperar la vida, por lo general durante la noche<sup>11</sup>, que encontramos en tantos relatos modernos y que veremos en Antonio Diógenes, pero con una importante diferencia, al haberse excluido en éste la muerte real. Y es que, según las noticias del resumen de Focio a las que volveremos, ahí se produce una desviación respecto al motivo tradicional y que reafirma la inclinación del nuevo género hacia un tratamiento del tema de la muerte como apariencia.

<sup>7</sup> Cf. J. Rousset, "De l'invisible au visible: la morte-vivante", en *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner. Textes réunis par Stéphane Michaud I* (Paris 1988) 155-163. Rousset analiza una serie de argumentos de autores como Poe, Gautier o Maupassant. El núcleo de estas historias es el encuentro con una difunta, "malgré l'obstacle qui devrait exclure toute rencontre", es decir, su condición de muerta. Y se presta a una atmósfera morbosa y sombría, a una exacerbación de la pasión amorosa. Nada que ver por tanto con una trama como la de la novela que escribieron P. Boileau y Th. Narcejac *Celle qui n'était plus* (1952) y que diera lugar a la célebre película de H. G. Clouzot *Les diaboliques*, con su fingimiento criminal de una muerte y que lleva al extremo el motivo que estudiamos aquí.

<sup>8</sup> Fr. XIX 20 en la edición de M. P. López Martínez (en adelante L. M.), *Fragmentos papiráceos de novela griega* (Universidad de Alicante 1998), y en la de S. A. Stephens y J. J. Winkler (en adelante St.-W.), *Ancient Greek Novels. The Fragments* (Princeton, N. J., 1995) 325-329.

<sup>9</sup> Véase A. Stramaglia, "Due storie di fantasmi raccontate da fantasmi? *PMich inv. 3378* (Pack<sup>2</sup> 2629) e Apuleio, *Met.* IX, 29-31", *ZPE* 84 (1990) 19-26.

<sup>10</sup> Cf. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (Bloomington-Indianapolis, reimpr., 2005), s. v. "Dead".

<sup>11</sup> No es claro si la citada historia de Filinión responde a este tipo: el relato es ambiguo, pero parece que efectivamente el retorno a la vida es sólo temporal.

2. Pues bien, en el citado homenaje a la Profesora Vilchez señalábamos cómo, a pesar de que el engaño en general está presente en la épica griega desde Homero, el motivo particular de la falsa muerte sólo se encuentra mínimamente en ésta, y cómo todavía en la tragedia, y no digamos en la comedia, tiene un alcance limitado, si bien no faltan motivos cercanos, como el del muerto vuelto a la vida, y esto a pesar de que estamos ante un género en que la muerte está casi siempre, de una forma o de otra, presente y en el que a la vez la retórica del lenguaje juega con frecuencia con el equívoco del emparejamiento de los conceptos vida/muerte. En cambio, en la novela, donde la muerte real tiene, como en general la violencia, también un gran peso, la aparente será mucho más abundante y con mayor variedad de tratamientos. Es más, puede considerarse uno de sus tópicos más socorridos, aunque no nos atreveríamos a calificarlo como “il più caratterizzante del romanzo greco”, como escribe M. Fusillo<sup>12</sup>, ya que tiene fuertes rivales en ese sentido. De todos modos, si hay una cierta constancia en su empleo, a la que escapa sólo *Dafnis y Cloe*, éste no es uniforme en su frecuencia. Seguramente sea en Jenofonte de Éfeso y Aquiles Tacio y posiblemente también en obras perdidas como *Babiloniacas* y la de Antonio Diógenes donde este motivo se ha tocado con más profusión. Y desde luego se observa con el paso del tiempo no sólo el recurso a ingredientes que le dan variedad, sino un cierto agotamiento, lo que puede ser mostrado sobre todo en Heliodoro.

Si es innegable que el nuevo género tiene una de sus raíces en el teatro, tanto en la tragedia como en la comedia, también lo es que en la apelación a este motivo concreto ha logrado una gran autonomía. Y, de nuevo por mencionar una opinión de Fusillo, debemos preguntarnos si con su apego la novela da pruebas de “sua teatralità antitragica” (*ibid.*), ya que para nosotros la base de esta aparente oposición novela/tragedia está no en el uso estricto de este motivo, sino en la propensión a desenlaces muy divergentes. El que no se trata, sin embargo, sólo de una cuestión de cantidad, se corrobora también en el hecho de que entre ambos géneros existe una curiosa diferencia que afecta a la víctima o sujeto. Y es que, frente a lo que sucederá en la novela, donde el motivo es más típico de las heroínas<sup>13</sup>, en la tragedia la muerte aparente afecta usualmente en cambio a un personaje masculino. Para la novela puede haber una explicación en relación con el papel de la protagonista, con frecuencia objeto de acosos, mientras que en la tragedia sería el carácter más dinámico de los personajes masculinos, sometidos a riesgos de diversos tipos, el que podría servir de justificación<sup>14</sup>. No obstante, no se debería ser tan contundente

<sup>12</sup> *Le incredibili avventure al di là di Tule* (Palermo 1990) 87, n. 26.

<sup>13</sup> “La victime est toujours l’heroïne”: A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l’époque impériale* (Paris 1991) 203. Cf. también B. P. Reardon (*The Form of Greek Romance* [Princeton, N. J., 1991]): “At some point, the heroine appears to suffer death in some form, but of course it is illusory, merely apparent death” (25).

<sup>14</sup> Remitimos a nuestra contribución citada al homenaje a Vilchez para más aspectos de esta cuestión.

como lo es Billault, pues conviene señalar que en la novela, como veremos, no existe una relación exclusiva, por frecuente que sea, entre nuestro motivo y la protagonista, y el héroe ocasionalmente puede pasar por muerto solo o, especialmente en Jámblico, en compañía de su amada, y lo mismo otros personajes más o menos secundarios: así, Tersandro en Aquiles Tacio o una joven a punto de ser enterrada en Jámblico (74b42-75a1 ss.). Y tampoco, según comprobaremos, cabe afirmar, como ha hecho Billault esforzándose en apurar las diferencias, que en todo caso no hay para los varones protagonistas una muerte aparente escenificada como para las heroínas, de modo que “peuvent passer pour morts, mais l’on ne voit jamais leur corps inerte” (203 s.), sino que, igual que en el teatro, dependemos de alguna noticia o conjetura al respecto: Billault se olvida, una vez más, de *Babiloniacas*, donde en varias ocasiones “vemos” el supuesto cadáver de Ródanes en escena. Y, por otro lado y por señalar cómo las excepciones afectan también a la protagonista, en Aquiles Tacio 7.1-3 es Leucipa la aparente víctima de un asesinato, pero sin que su cuerpo esta vez esté a la vista. La formulación de esa regla debería, pues, ser un tanto diferente. Hay ciertamente un tratamiento en general distinto para los héroes de uno y otro sexo, pero también excepciones, lo que merece ser indagado. Y es difícil saber y sería arriesgado asegurar que en este punto el nuevo género ha mantenido una dependencia de lo que sucede en la escena teatral. La tragedia no tiene obstáculos para mostrar cadáveres reales o para sugerir la muerte en el interior oculto de la *skéné*, pero efectivamente las falsas muertes pertenecen de modo habitual, como meras suposiciones o apoyadas en indicios inseguros, sólo al ámbito extraescénico. Y esto es lo que a veces hace justamente la novela cuando el muerto aparente no es la heroína, pero difícilmente podemos ir más allá en el análisis de esta coincidencia.

3. Pero, aparte de que no pueda afirmarse tajantemente que existe una relación en exclusiva ni mucho menos entre la muerte aparente y la protagonista, merece la pena recordar también que Billault ha creído hallar una posible razón para la frecuencia citada de aquella coincidencia en “le lien particulier qui unit ces épisodes au thème de la fidélité amoureuse” (204 s.), o, de otro modo, el mantenimiento de la pureza frente a las figuras de otros pretendientes y acosadores, ya que incluso la muerte contribuye al destino de las heroínas, que es ser posesión de sus enamorados. Éstos en cambio no pasarían por una muerte aparente por ser sujetos y no objetos del deseo amoroso. Pero conviene ir por partes. Hay casos en que el motivo se deriva de una decisión de la propia heroína y cabe una vinculación directa con la fidelidad: así, en el ejemplo paradigmático del frustrado suicidio de Antía en Jenofonte de Éfeso. En textos en los que la idea del suicidio está presente en situaciones de peligro y en particular de acoso erótico el que la heroína intente poner en práctica esta solución no es sorprendente. Así, en Heliodoro, Cariclea se propone, si es preciso, llevarse a la muerte su donceller “como una hermosa mortaja” (1.8.3). Pero Billault va aún más lejos: para él, dado que la heroína conserva su virginidad después de estos episodios, “il existe donc un lien entre la purété

physique et les morts apparentes” (204), lo cual no se percibe si examinamos una vez más el motivo caso por caso, además de ser contradictorio con un episodio como el de la supuesta muerte accidental de Calíroo en Caritón que llevará al nuevo matrimonio con Dionisio, con el que indudablemente mantiene relaciones sexuales, puesto que, de lo contrario, aquél nunca podría haber creído que la criatura nacida fuera su hijo. Incluso en aquellos lugares en los que es la heroína la que reacciona provocando una situación así voluntariamente, como en el ejemplo citado de Jenofonte, la relación con la defensa de la castidad, vinculada a la fidelidad, es más amplia que la que se da con el motivo estricto. Y esto también por una razón de peso: esa defensa y la fidelidad que le sirve de referente son elementos que desbordan con mucho el motivo que nos ocupa, al ser sustentos prácticamente del argumento de cada novela y núcleo esencial del género.

Billault añade, por otra parte, que por el hecho de que el héroe no está situado “à l’horizon de la relation amoureuse”, lo que es mucho afirmar, representarlo muerto “aurait donc un moindre impact, une moindre signification” (204), lo que no es muy evidente. No ha de olvidarse que algunos héroes novelescos también sufren acosos eróticos, pasan por graves calamidades y arrastran muchas debilidades inherentes a la actitud amorosa. Respecto a la diferencia erótica entre los dos protagonistas, aparte del fenómeno novelesco bien conocido de la simetría amorosa, con frecuencia, como hemos recordado, los héroes son también objeto de deseos apasionados y peligrosos, y desde luego el riesgo de la muerte y la tentación del suicidio se dan en ellos por igual. Así, en ocasiones están a punto de morir o amenazan con suicidarse, por ejemplo, Quéreas, Habrócomes, Teágenes o Ródanes en *Babiloniacas*; hasta en Longo, tan reacio a tremendismos, Dafnis y Cloe piensan el uno y el otro en la muerte si no logran lo que desean (3.26.1 y 4.27.2).

Pero lo cierto es que, si bien la cadena de razonamientos expuestos por Billault nos parece un tanto confusa y lo mismo las razones aducidas para cada caso concreto, el hecho constatado es digno de atención, aunque puedan alegarse excepciones en uno u otro sentido. De todos modos, creemos que el propio Billault es consciente de los puntos débiles de su propuesta y de que lo mismo podría decirse de cualesquiera otros motivos que tienen que ver con las aventuras o el acoso que la joven padece por parte de una serie de personajes: por ejemplo, las amenazas de violencia sexual o las propuestas no deseadas de matrimonio. De ahí seguramente que vuelva sobre el tema con una formulación que nos parece más convincente: las muertes aparentes, en el caso de las heroínas, serían “une épreuve où se montrent toute la violence, tout le malheur que la passion peut apporter avec elle” y por ello “gagnent une valeur exemplaire” (205), lo que significa una relación no tanto con el empeño en la fidelidad y la castidad como con la situación femenina, sobre todo como centro de atracción de la violencia y el acoso eróticos. Los casos de Calíroo y de Antía se corresponden muy bien con este principio, pero creemos que es aplicable a casi todos los demás. El papel de la heroína no sólo suele ser más pasivo como *héroe víctima*, en términos de Propp, al ser usualmente más forzada para

defenderse de esos acosos a ocultar información o a imaginar medios defensivos y engaños, sino que además es a la vez un personaje buscado y seguido por su amado (*héroe buscador* en la misma terminología); luego es más propicio a cualquier tipo de motivo, y no sólo el de la muerte aparente, que suponga ocultamiento, suplantación o supuesta desaparición, en la medida en que todos acrecientan la dificultad del triunfo de los acosadores y de la búsqueda y del éxito en ella del protagonista masculino; en la medida, en fin, en la que narrativamente solucionan un problema o alargan el relato.

4. Por otra parte, mientras que en la tragedia la muerte aparente tiende a ser activa como pieza de un plan engañoso, en la novela casi siempre la protagonista la padece y es mucho más raro que se preste a un fingimiento. De ahí que la extensión repetida del motivo e incluso de su visión a un héroe como el de Jámblico tiene mucho que ver con un descenso en la proporción de las separaciones de los dos personajes principales, de modo que el héroe es también afectado por un motivo que en otros autores es más típico de la protagonista. Jámblico, al mantener a sus héroes juntos durante buena parte de los episodios, no ha podido por menos de someterlos simultáneamente a la muerte aparente, lo que quiere decir que ésta está habitualmente relacionada con los acosos y las persecuciones, a los que aporta con frecuencia una solución momentánea. Y diríamos que en la misma o semejante proporción en que un personaje los padece es susceptible de pasar por trances de muerte aparente: incluso en un episodio muy menor y con un carácter muy secundario esto se comprueba en el único ejemplo que leemos en *El asno* griego y al que nos referiremos en su lugar correspondiente. Si en la tragedia era el héroe masculino el que podía verse afectado en razón indiscutiblemente de su mayor actividad, y por tanto de mayores riesgos, esta causa es aplicable igualmente a la heroína novelesca, pero con el matiz de que suele estar más sujeta a riesgos eróticos, que son los más relevantes entre las posibles peripecias del género. Y es que en la novela, como casi todos los demás motivos, éste efectivamente está unido de modo estrecho al tema del amor, lo que tampoco tiene precedentes de peso en un género como la tragedia, puesto que en ésta, si dejamos de lado el caso menos claro de *Helena* de Eurípides, en general la muerte aparente tiene más que ver, como hemos recordado, con planes engañosos. La novela ha exacerbado de modo decidido el viejo motivo de la pasión amorosa como enfermedad y, esta vez sí de acuerdo con la tradición trágica, ha dado un paso más, al asociarla con la muerte. Así, este emparejamiento del amor y la muerte, que tiene diversas caras y entre ellas la tentación del suicidio, es una de las expresiones más radicales del culto a una pasión que se muestra tanto simétrica como obsesivamente. Sólo que en este ámbito y con vistas al inevitable final feliz no es la muerte real la que tiene un lugar de privilegio, sino su tramposa sustituta. Y es por ello que, más allá del reparto del motivo en el género y sus personajes y de la relación con el amor, hay otro aspecto que nos interesa prioritariamente. En la tragedia, como decimos, estamos ante un recurso para el que puede existir una motivación, incluso un plan,



que lleva a simular una muerte y que puede responder, por ejemplo, a una razón tan recia como la venganza y, de paso, a la mera necesidad, puesto que, si no se diese el fingimiento, el plan perdería su eficacia. También en la Comedia Nueva se da la elaboración de un plan y, así, en *El escudo* de Menandro se vuelve a emplear el motivo en este sentido: un falso enfermo, Queréstato, asistido por un médico igualmente fingido, simula su muerte. Y es sobre todo este aspecto de la integración en un plan engañoso en el que la novela, en especial en su etapa de madurez, puede tener un posible pero remoto modelo en el teatro ático, si bien con grandes diferencias en lo que atañe a la frecuencia y los planteamientos del motivo. Pero uno de los aspectos más divergentes es que ni siquiera en las últimas novelas éste aparece al servicio de una venganza, sino a lo sumo de la liberación de una grave dificultad a base de un engaño.

Por otro lado, en la tragedia, como ya señalara M. Vilchez con un alcance más amplio, el espectador “*sabe siempre*” (92). O, de otro modo, no se da un engaño *externo*, sino sólo *interno*<sup>15</sup>. En la novela se da en cambio como otro hecho típico y al que dedicaremos especial atención el de que, partiendo del tipo *interno*, evidentemente como más elemental, se llega con la madurez del género al pleno desarrollo del *externo*. Fue ésta una distinción que establecimos en nuestro artículo de *Myrtia* y que es perfectamente aplicable al motivo que aquí estudiamos. Y desde luego el proceso de la muerte aparente no tiene aquí ya dificultades para presentarse desde los primeros textos conocidos en primer plano, en el relato mismo, como episodio escenificado, sin que haya de apelarse a un relato secundario, como sucedía en la tragedia con el recurso a la figura del típico mensajero, si bien tampoco faltan en aquella ejemplos de esta otra clase o de presuntas muertes apoyadas sólo en una sospecha o creencia. Ambos hechos, la capacidad de la presentación como engaño *externo* y su escenificación, enriquecen, pues, el nuevo género y lo alejan de la metodología literaria más antigua. Pero también en este punto se debe matizar, dado que, como hemos expuesto en el mencionado homenaje a la Profesora Vilchez, ya en la tragedia existe un esbozo en forma de algunas aproximaciones excepcionales a la perspectiva *externa* y en particular en obras tardías como *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. En cuanto al citado *Escudo*, en el diálogo preliminar se sugiere que, en lugar de muerto en combate, Cleóstrato pueda estar sólo prisionero, pero la diosa Fortuna resuelve de inmediato el equívoco, anulándose así rápidamente la posibilidad de la variedad *externa* del motivo. La separación, pues, entre los antiguos géneros teatrales y la novela es una cuestión delicada: todo lleva a la sospecha de que puede tenderse algún puente entre esos casos excepcionales del teatro y el desarrollo del motivo en la novela.

<sup>15</sup> Para los términos *interno* y *externo* cf. nuestro artículo citado de *Myrtia* 14, así como su aplicación aquí más adelante.

5. Hace unos años, en un artículo sumamente estimulante<sup>16</sup>, J. J. Winkler estableció los límites de otros varios conceptos que pueden afectar al examen de nuestro motivo y que conviene recordar. Para nosotros los que juzgamos aquí más relevantes son aquellos que, de un lado, se corresponden con la existencia de algún grado de información, como ocurre con la *intriga*, puesto que si se carece de cualesquiera datos no es posible estar sujeto a semejante situación, y, de otro, con la falta de conocimientos, lo que puede dar lugar a la *sorpresa*. Información y desinformación desempeñan así funciones lógicamente complementarias y están relacionadas con la diferenciación ya establecida entre los niveles *interno* y *externo*. Pero también pueden intervenir otros factores, menos o en nada atendidos por Winkler, como la duración de una *intriga* y por tanto su diferente repercusión en la trama, como se observa sobre todo en algún caso que veremos de Aquiles Tacio, así como la veracidad o falsedad de la información, lo que nos lleva al juego de la verdad y la mentira, que constituye el núcleo del engaño. El paso de la verdad a la falsedad es muy flexible, como se observa especialmente en Heliodoro, y depende tanto de la información como de la calidad (cierta o errónea) de ésta. Y en cuanto al engaño, además del sentido estricto en que lo entiende Winkler (ajeno a la *intriga* y desde luego intencionado, como un factor urdido a costa de otros), también puede concebirse más ampliamente, como se verá en estas páginas, sin necesidad de intencionalidad tramposa, sino como mero equívoco. Y es que puede darse un caso en que nadie en el relato pretenda engañar a nadie, produciéndose una situación basada meramente en el error.

Por lo demás y según constataremos luego en algunas novelas, es muy difícil imaginar que la desinformación no comporta algún grado de engaño. O, de otro modo, si no se proporciona información para que algún personaje o el público o el lector acierte con la solución verdadera, es frecuente que esa desinformación vaya acompañada de alguna información falsa, de suerte que se introduzca también una dosis de engaño, por más que éste no sea voluntario o intencionado. Es lo que puede ocurrir con ciertos indicios. Por ejemplo, un indicio en la citada obra de Menandro como es la aparición del escudo de Cleóstrato junto a un cadáver irreconocible da lugar a una noticia que induce a identificar erróneamente ese cadáver con Cleóstrato. La desinformación no es ahí un hecho neutral, sino que puede estar acompañada de falsa información: no es que no sepamos nada sobre Cleóstrato, sino que la noticia sobre ese hallazgo, es decir, el conocimiento que se posee, induce fácilmente a una interpretación errada, dando lugar a un equívoco. En cambio, hay engaño manifiesto, explicitado en este caso para los espectadores, cuando llegamos en la misma obra al también ya citado episodio del falso enfermo, aunque con una invención destinada sólo al engaño *interno*. Y es justamente la intención engañosa, ya sea cara a ciertos personajes, ya sea cara al lector, lo que,

<sup>16</sup> “The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros’ *Aithiopika*”, *YCS* 27 (1982) 93-158.

según observamos en la historia de la novela griega, más enriquece literariamente el motivo. Habremos, pues, de prestar atención a aquellos indicios que como auxiliar relevante parezcan corroborar la aparente realidad, en nuestro caso, del deceso. Tales indicios fueron ya explotados en el drama, y en la novela naturalmente desempeñan su más valioso papel cuando la muerte supuesta está acompañada de un engaño, ya sea *interno*, ya sea *externo*, pues se trata de persuadir con presuntas pruebas, y sobre todo cuando se produce una suplantación de personalidad. La novela, al contar ya con el precedente dramático, es lógico que aprovechara las lecciones del antiguo uso teatral. Y, efectivamente, ha empleado la suplantación con éxito, sobre todo en escenas que poseen una cierta espectacularidad, aunque lo ha hecho, según se verá, en casos muy contados y sólo en etapas avanzadas de su desarrollo. Pero, sea como sea, la teatralidad posible en el motivo tiene un aprovechamiento en la novela desde antiguo y que el engaño, tanto el *interno* como el *externo*, está vinculado a los efectos que cabe llamar teatrales es evidente, como también lo ha visto H. De Carlos Villamarín<sup>17</sup>, y desde ese punto de vista de la intertextualidad genérica no es casual que sean Aquiles Tacio y Heliodoro quienes más los hayan practicado.

6. Ahora bien, sean cuales sean las distinciones y matices que se puedan establecer entre los géneros en el tratamiento de nuestro motivo y el que en la novela pase a un primer plano, tiene razón Billault (205) cuando cree ver su integración en una corriente antigua de pensamiento y de narrativa en la que la muerte tiene un gran peso y sobre todo en una tradición de historias donde lo relevante es en cierto modo la frontera entre la muerte y la vida, como ocurre en el *descensus ad inferos* o en las leyendas sobre individuos como Aristeas. Y lo mismo cabría decir del sentido de la violencia, tan presente en el contexto de muchos de los episodios que examinaremos y que responde a todas luces igualmente a una tradición muy amplia. La novela ha recogido ese sentir que vincula la vida tanto con el amor y la gozosa posesión del otro como con una perspectiva patética de azares y peligros, lo que no puede sorprender dadas las lecciones que la realidad misma nos ofrece, como se las ofrecía a los antiguos, que vivían incluso en un mundo más incierto. Y una pregunta que cabe hacerse es la de si la continua recurrencia en la novela a este tipo de episodios no tiene que ver con alguna presencia del motivo ya en la narrativa popular, con vinculación o no con el amor. Esta narrativa, que fue abundante y con innegables vertientes folclóricas y locales, no puede demostrarse sin embargo que lo practicara al menos de un modo reseñable, en tanto que sí apela con frecuencia a otros motivos cercanos, como las apariciones, la necromancia, etc., con bastante presencia en textos de carácter paradoxográfico y en la literatura,

<sup>17</sup> “Manifestaciones del engaño en la narrativa de ficción antigua”, *Euphrosyne* N. S. 18 (1990) 247-257.

a algunos de cuyos ejemplos nos hemos referido ya<sup>18</sup>. Del nutrido *corpus* de este tipo de historias son muy pocos, en efecto, los relatos que se acercan a la temática que aquí nos interesa, y, así, cabe citar como una de las excepciones el que se lee en el *Philopseudes* de Luciano (25) sobre un supuesto difunto cuya alma es rechazada en Ultratumba porque allí se alega que aún no le ha llegado su hora de morir. S. Trenkner en su libro dedicado a esta narrativa<sup>19</sup> apenas se refiere a ella excepto en sus indagaciones en Eurípides (52); es más, en su “Index of motifs” el concepto “pretended death” es significativamente olvidado. Y, sin embargo, pudo haber más de una historia en la que se aunaran amores y muerte aparente. Y una de esas debió ser la que estuvo en el origen del relato sobre Píramo y Tisbe que Ovidio poetizara en *Met.* 4.55-166, que, sea cual sea su oscura procedencia, suma un argumento erótico, digno de ser el punto de partida de una novela, con un triste desenlace, y donde luce justamente nuestro motivo en el equívoco que produce la sangrienta correría de una leona. Como veremos, un fragmento novelesco nos proporciona una materia que puede haber estado muy cercana, sólo que suponemos que, en el contexto del nuevo género, estaba excluido un final funesto. Y es ese desenlace del relato ovidiano el que nos dice que esta historia posiblemente pertenece a la tradición de los episodios amorosos de antiguo corte, con final negativo, de la que la novela se desvía con su ley no escrita de los finales felices. Que, sea como sea, sobre todo en las historias amorosas heredadas, de las que es un reflejo excelente la colección de Partenio, no haya sino alguna contada referencia a la muerte aparente y que en cambio la novela practique con asiduidad este motivo debe tener que ver con el hecho sabido de que hasta cierta fecha los episodios eróticos, a diferencia de lo que sucede en la novela, tienden precisamente a tener un desenlace funesto<sup>20</sup>. En Partenio podemos citar algunos ejemplos de lo que cabría calificar en todo caso de muerte equivocada, como en III (*Evipe*) y V (*Leucipo*), pero que no equivalen exactamente a nuestro motivo, aunque puedan tener que ver con el tema del engaño. Así, en III Odiseo mata a un hijo, sin saber que lo es, por instigación de Penélope. Y en XXXI (*Timetes*), un relato más bien confuso, parece tratarse de un caso de necrofilia, lo que apunta a una materia muy rara en la literatura griega, y no a la vuelta a la vida de una hermosa joven muerta<sup>21</sup>. En cambio, en la historia

<sup>18</sup> Baste citar aquí los conocidos libros de L. Collison-Morley (*Greek and Roman Ghost Stories* [Chicago 1912]) y D. Felton (*Haunted Greece and Roman. Ghost Stories from Classical Antiquity* [Austin 1999]) y desde luego la extensa y documentada introducción del de A. Stramaglia *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmî nel mondo greco-latino* (Bari 1999). Un buen resumen del tema puede verse en M. García Teijeiro, “El cuento de miedo en la literatura clásica”, *MHNH* 1 (2001) 61-90.

<sup>19</sup> *The Greek Novella in the Classical Period* (Cambridge 1958).

<sup>20</sup> La primera observación de interés sobre el contraste con la erótica más reciente se puede leer en J. J. Winkler, “The Invention of Romance”, en J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore-London 1994) 23-38.

<sup>21</sup> Véase el detallado análisis de J. L. Lightfoot, *Parthenius of Nicaea. Extant Works Edited with Introduction and Commentary* (Oxford 1999) 535 ss.

de Émpona y Sabino, narrada por Plutarco (*Amat.* 24.770c-25.771c), si estamos ante el fingimiento de una muerte y como parte de un plan tramposo: el segundo efectivamente se hace pasar por difunto y Émpona, sabedora del engaño, ejerce su falso papel de viudad.

7. Pero todavía conviene que examinemos algunas otras cuestiones de detalle del tema. Se ha de señalar, por ejemplo, que nuestro motivo no parece tener en sentido amplio una especial relación con una localización determinada. Así, como alguna vez se ha propuesto<sup>22</sup>, con las tumbas, o incluso con las cuevas. Una tumba puede ser efectivamente un elemento a veces integrado en él, según veremos en Caritón, Jenofonte de Éfeso, Jámblico o Antonio Diógenes, pero no es imprescindible ni mucho menos y, por tanto, debemos recelar de una asociación semejante como digna de particular atención. Y lo mismo puede decirse de una caverna, mucho menos frecuente todavía. *Dafnis y Cloe*, donde, como decíamos, falta el motivo, muestra que una cueva puede tener un sentido muy diferente del de un antro oscuro y siniestro, como centro de un *locus amoenus*, lugar de culto y de enamoramientos. Precisamente nuestro motivo adquiere en la novela una gran flexibilidad, frente a sus limitaciones en un género como el trágico, y esto ha de ser siempre tenido en cuenta. La localización es un asunto del contexto. Puede darse un espacio determinado, como es el de la tumba, de especial atractivo y por razones obvias, pero no estamos ante un marco que, como en *Romeo y Julieta* o en los relatos modernos de tendencias góticas y románticas, se busque por una particular morbosidad. En buena parte es precisamente la confusión con la muerte real la que conlleva el recurso a ese espacio concreto.

Otros ingredientes que podrían tener relevancia en nuestro motivo serían los de la noche y, en general, la oscuridad, que son elementos con frecuencia integrados en las historias de fantasmas y semejantes. Ya nos hemos referido al papel que desempeña la noche en argumentos en que hay una alternancia entre la vida (real o sólo aparente) y la muerte. Y en el citado homenaje al Profesor Esteban Torre hemos recordado un episodio del *Asinus* apuleyano que llena cumplidamente los condicionantes que nos interesan aquí y que es el de la falsa muerte en las sombras nocturnas de tres mocetones y que forma parte de una tremenda burla en la que se ha creído a veces encontrar raíces carnavalescas. Ahí tenemos elementos de engaño, incluso *externo*, y por supuesto el del fingimiento intencionado de una muerte, con una original suplantación final (hombres por odres). En Caritón, cuando los ladrones de tumbas se acercan a la de Calíroo en torno a la medianoche (1.9.1), se suman la oscuridad nocturna y la de la cripta donde la joven está enterrada viva, y en Jenofonte de Éfeso (3.8.3) igualmente la llegada de los expoliadores al sepulcro de Antía ocurre durante la noche. La ventaja engañosa de ésta sin embargo es un elemento aprovechado ya en una escena de Jámblico y en Loliano, en el cual sin

<sup>22</sup> Es el caso sobre todo de F. Létoublon, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour* (Leiden-New York-Köln 1993) 74-78 y 185-189.

embargo la precariedad del texto no nos hace muy comprensible el suceso, pero será en una escena de Aquiles Tacio (el falso sacrificio de Leucipa) donde nos hallemos en una situación, aunque sea sólo relativamente, más cercana a la de Apuleyo, de nuevo con la asociación del fingimiento y la nocturnidad. Pero se trata de unos cuantos casos. La noche, en fin, aunque, como la tumba, es un ingrediente muy oportuno, tampoco es una nota necesaria. Y un relato muy marginal para el tema como es el de Longo llega a adoptarla meramente como un momento propicio para generar temores (cf. 2.25), pero en una materia más próxima a la de las apariciones fantasmales.

Por otra parte, puesto que las apariciones de los muertos reales no es raro que se produzcan durante el sueño (así, en Caritón 2.1.2 s., Dionisio ve en uno a su esposa muerta), cabe preguntarse si también la muerte aparente se da en la novela en relación con él. Aquí sólo trataremos el asunto brevemente, puesto que más tarde, en el examen pormenorizado de los textos, citaremos ciertos casos concretos. Lo cierto es que, aparte de su función premonitoria y de algunas otras que no nos atañen aquí<sup>23</sup>, efectivamente el sueño puede mostrar cierta relación, pero nunca determinante, con la muerte aparente o en todo caso con motivos cercanos. Lo que importa con frecuencia en esos casos no es el sueño en sí, sino su interpretación, en la que puede entrar como elemento clave precisamente la muerte, deducida a partir de la imagen tomada en sentido alegórico. Es lo que ocurre cuando, en Caritón, Calíroo interpreta erróneamente un sueño en el que ve a Quéreas encadenado: para ella esas cadenas significan que su esposo ha muerto (3.7.4 s.). Como ha escrito D. Auger, “la transparence des principaux songes significatifs de son oeuvre donne à Chariton une place singulière parmi les romanciers grecs, qui par la suite préféreront jouer du symbolisme des rêves allégoriques”<sup>24</sup>, lo que aquí es muy pertinente: si bien es cierto, como señala Fernández Garrido (354 s. y n. 39), que las cadenas no aparecen en los onirocríticos estrictamente como signo de muerte, sí lo hacen como indicio muchas veces negativo. El contraste es muy vivo con otros sueños de Calíroo que permiten presagiar lo contrario: que Quéreas está vivo, que es lo que sucede, por ejemplo, en 5.5.5 ss. Y, en Aquiles Tacio, la madre de Leucipa no sueña estrictamente con una falsa muerte de su hija, pero sí con una tremenda herida que puede interpretarse como una premonición sexual (2.23.5).

8. Y todavía habría que considerar la lógica relación entre el motivo que nos ocupa y el que puede seguirle en las tramas, el del *reconocimiento*, sin el cual los equívocos y las simulaciones no tendrían las consecuencias esperadas. Es de lamentar que más allá de los géneros teatrales este motivo apenas haya atraído la atención de los estudiosos, si bien los análisis efectuados pueden servir de guía en

<sup>23</sup> Como excelente compendio del tema véase R. Fernández Garrido, “Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodísias y Jenofonte de Éfeso”, *Habis* 34 (2003) 345-364.

<sup>24</sup> “Rêve, image et récit dans le roman de Chariton”, *Ktema* 8 (1983) 39-52 (43).

el examen de otros géneros<sup>25</sup>. Por lo demás, suele tomarse el concepto en un sentido restringido, tal como lo hace, por ejemplo, Billault, el cual escribe: “Il n’y a de reconnaissance que dans les *Éthiopiennes* et dans *Daphnis et Chloé*”, es decir, en los casos sujetos a “une longue intrigue” (*op. cit.*, 217), en tanto que para nosotros el término tiene un sentido mucho más amplio, más allá de los canónicos modelos odiseico y trágico. Pero aquí, por no prolongar este artículo en una dirección no imprescindible, casi siempre lo dejaremos de lado, aun reconociendo su complementariedad, pues el que una muerte sea aparente sólo tiene un sentido narrativo si se descubre su irrealidad o su falacia. La relativa novedad (por supuesto hay precedentes teatrales) en nuestro caso reside principalmente en que el *reconocimiento* opera con frecuencia no ya sobre la base del mero desconocimiento, lo que nos aleja del tipo clásico de la *anagnórisis*, sino justamente sobre la creencia en que determinado individuo ha muerto. A todo lo cual añadiremos que en los episodios de muerte aparente en los que ciertos indicios, a los que ya nos hemos referido, contribuyen a la credibilidad, éstos pueden operar negativamente, es decir, en sentido contrario a los γυωρίσματα típicos del *reconocimiento*, dado que los segundos favorecen una solución positiva.

Y otro aspecto que tiene aún interés aquí, como subraya Billault (205), es que en ningún caso la solución de un episodio de muerte aparente vale como final de un relato novelesco. O de otro modo, esa solución es siempre transitoria y no conlleva directamente el desenlace de novela alguna, para lo cual Billault no halla otra respuesta que el que las muertes aparentes forman simplemente parte de una cadena de aventuras. Y la razón puede derivarse del carácter que suelen tener precisamente los desenlaces de la novela griega y que hemos estudiado en otro lugar<sup>26</sup>: el final de estos relatos implica una serie de elementos que desbordan la simplificación que podría acarrear la mera reaparición, por ejemplo, de una heroína supuestamente muerta, con su posible *reconocimiento*.

Pues bien, sólo ya con estos preliminares el tema se nos ofrece como muy atractivo y con diversas dimensiones, por lo que no deja de sorprender el que apenas y en todos los géneros citados se le hayan dedicado análisis en profundidad y en especial en la novela, donde alcanza un nivel de aplicación muy desusado. Cabe referirse, como ejemplo de tratamiento, al ya citado libro de Billault, en el que se tocan diversos (y dispersos) aspectos del engaño o vinculados a él, entre ellos muertes aparentes (202-205) y *anagnórisis* (217-221), pero todos dentro de un capítulo centrado en el tema global de la aventura, lo que nos aleja mucho de nuestra perspectiva. O, dicho de otro modo, a Billault nuestro motivo, sobre el que ofrece sin embargo algunas útiles observaciones, aunque falten referencias

<sup>25</sup> La monografía de T. Cave *Recognitions. A Study in Poetics* (Oxford 1988) es un buen intento de ofrecer un panorama con un relativo equilibrio entre la teoría y el análisis de episodios. Pero, salvo Heliodoro, la novela griega no ocupa lugar alguno en sus muchas páginas.

<sup>26</sup> “El final en la novela griega antigua”, *Habis* 35 (2004) 319-342.

comparativas y muy en concreto con el teatro ático, le interesa como una peripecia más, no como un hecho autónomo o como una pieza de un fenómeno de más amplio alcance como es el del engaño.

9. En lo que sigue trataremos de respetar el orden cronológico, lo que tiene bastantes dificultades, aunque no podremos por razones obvias discutir las aquí. Ese orden es fundamental para nuestro propósito, en la medida en que pretendemos observar precisamente un motivo concreto a lo largo de la historia del género. Aun así, creemos que es conveniente que examinemos en primer lugar los fragmentos, en los que la cronología plantea graves problemas y de los que no tenemos garantías de que sean atribuibles a diferentes etapas, aunque algunos sin embargo es verosímil que puedan pertenecer a una fase antigua<sup>27</sup>, y desde luego dejaremos de lado los que no proporcionan información alguna que sea pertinente para nosotros. No es de esperar, por otra parte, que, cuando la hay, tal información sea muy relevante y que podamos descubrir los detalles de los episodios hallados, puesto que lo usual es que se nos escape el contexto. Tampoco podemos estar seguros, por supuesto, de que las separaciones de los amantes estén acompañadas de nuestro motivo, como sí ocurre ya en Caritón y en Jenofonte de Éfeso. Así, por ejemplo, en *Nino*, donde no sabemos si la separación y el cautiverio de la heroína daban lugar a alguna falsa muerte. Y nuestra ignorancia es especialmente lamentable en esos textos tenidos por primerizos del género.

Por lo que se refiere a *Metioco* y *Parténope*, nuestras suposiciones se han complicado desde la aparición de testimonios e imitaciones de muy diferentes fechas y orígenes<sup>28</sup>. Los fragmentos del relato novelesco griego no aportan nada al respecto, en tanto que el de la mártir Bartanuba, donde se relata la muerte voluntaria de ésta por medio del fuego, con inclusión de engaño, y cómo el cuerpo de la doncella es transportado luego “como si estuviera dormida”, podría tener, como sugieren Hägg y Utas (75), alguna base parcial en la novela y en concreto en el “episodio persa”. Claro es que el elemento milagroso (el fuego no abrasa a la joven ni hay signos de muerte) sería un añadido propio del martirologio. El motivo en la novela debió tener rasgos más simples. Algunos detalles (la fingida promesa de matrimonio, la idea del suicidio) recuerdan inevitablemente un momento del libro III de *Antía y Habrócomes*<sup>29</sup> al que nos referiremos luego. Los textos que permiten una cierta reconstrucción del argumento se vuelven mucho más precarios en la medida en que nos acercamos al desenlace, con la etapa de los largos viajes y guerras,

<sup>27</sup> Sobre esa etapa y con fechas no tan remotas como a veces se ha pretendido cf. E. Bowie, “The Chronology of the Earlier Greek Novels since B. E. Perry: Revisions and Precisions”, *Ancient Narrative* 2 (2002) 47-63. Naturalmente no podemos entrar a debatir aquí sus argumentos, que hasta cierto punto son bastante convincentes.

<sup>28</sup> Pueden verse recogidos de modo ejemplar y con buenos comentarios en Th. Hägg y B. Utas, *The Virgin and her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem* (Leiden-Boston 2003).

<sup>29</sup> Cf. Hägg y Utas, edición citada, 74.



donde justamente tendría cabida nuestro episodio. Pero los indicios apuntan a que efectivamente hubo una falsa muerte, tal vez un falso suicidio, de la heroína y que se trató de una añagaza para burlar a un acosador erótico. El género habría desarrollado, pues, este tipo de episodio en una fecha relativamente antigua de su historia, con secuelas en su desarrollo posterior. Lo que sí es mucho menos verosímil es la hipótesis apuntada por Hägg y Utas, con el testimonio del citado martirio como base (250), de que en esta novela pudo darse una muerte real de la protagonista, lo que nos llevaría a un final no feliz que escaparía a una de las más fuertes y constantes tendencias del género. Es el martirio de Bartanuba el que debió alterar este punto de su modelo, ateniéndose precisamente a la opuesta tendencia de su género: la de la muerte real y ejemplar de sus piadosos héroes.

10. La situación cambia un tanto cuando podemos ya referirnos a fragmentos que pueden ser atribuibles a relatos de etapas posteriores. Apenas cabe aludir a *Quione*, donde habría en todo caso sólo un amago o proyecto de suicidio, tal como veremos en Jenofonte de Éfeso, pero que allí puede ponerse en duda<sup>30</sup>. O al espectro de un individuo llamado Severis que induce a alguien al suicidio en una situación, tal vez onírica, que se nos escapa (fr. XVI L. M., St.-W. 422 ss.), pero que recuerda el cuento del molinero en el *Asinus* de Apuleyo (9.29-31). En *Antía* (fr. XXIV L. M., St.-W. 277-288) vemos cómo una mujer oculta una pócima (φάρμακον): si se tratase de un veneno para un pretendido suicidio (u homicidio) podría justificarse mejor el secreto que si fuese un simple remedio. Una comparación de este dato con el episodio de Tarso en Jenofonte de Éfeso no nos puede llevar muy lejos, puesto que carecemos de más información, frente a suposiciones aventuradas como las del editor F. Zimmermann<sup>31</sup>. Y todavía en *Pánfilo y Eurídice* (fr. XXXVII L. M., no en St.-W.) puede haberse narrado una muerte aparente y sobre la base de un accidente quizás con suplantación de personalidad: el hallazgo de unas ropas y unos restos humanos llevaría a creer que se trata de una determinada mujer que ha sido devorada por una fiera<sup>32</sup>. La semejanza, si estamos en lo cierto, con la historia ya citada de Píramo y Tisbe y, en lo que más nos importa, con un episodio de Jámblico que luego veremos, salta a la vista. Del parco texto no se deduce que pueda haber engaño alguno, tal como también ocurre en Ovidio y en *Babiloniacas*. Tendríamos así aquí ya el recurso a una suplantación, por más que involuntaria.

Han sido varios los estudiosos que han visto ciertas conexiones entre la novela de Loliano y *El asno griego*, así como el relato de Apuleyo<sup>33</sup>. Un pasaje, ya

<sup>30</sup> Los editores Stephens y Winkler sugieren que la joven sólo alude a una posible fuga con su amado (301).

<sup>31</sup> *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte* (Heidelberg 1936), fr. 9 (79 ss.).

<sup>32</sup> Este posible caso se le ha escapado a Billault en su análisis (202), donde sólo menciona los dos de Aquiles Tacio y Heliodoro que estudiaremos y, secundariamente, otro de *Babiloniacas*.

<sup>33</sup> Véase un resumen de la cuestión en S. Stephens, "Fragments of Lost Novels", en G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Leiden-New York-Köln 1996) 671 s.

citado, como el del joven asesinado (*POxy. 1368*), o la escena de una matanza con visos de responder a un ritual son elementos de particular importancia en esta vecindad, aunque ajenos a nuestra temática. Claro es que también podría establecerse una relación semejante con el texto de Aquiles Tacio, su posible contemporáneo, y en concreto con el episodio del fingido sacrificio de Leucipa. En los fragmentos de Loliano, sin embargo, el episodio que nos interesa plantea a su vez el problema de cómo interpretar la conducta de unos individuos que adoptan un disfraz y que es muy probable que con él pretendan pasar en la oscuridad de la noche (*νύκτες μέσαι*: B 1 v.), seguramente para provocar terror, por difuntos aparecidos. Una simulación, por cierto en grupo, que quizás les facilitaba la tarea de asustar y robar. No se trata, qué duda cabe, de muertos y por tanto de verdaderos aparecidos, sino de falsos fantasmas, y en consecuencia estamos ante nuestro motivo y en un contexto de engaño planificado. Aquí el horror casi gótico de la situación se ve reforzado por el uso precisamente de las ropas de las víctimas previas<sup>34</sup>. También en *Babiloniacas* hay un ejemplo, igualmente ya aludido, de la utilización práctica y con excelentes resultados del miedo provocado por unos espectros fingidos, con lo que de algún modo reencontramos el motivo del falso difunto aprovechado dentro de una ficción. En cambio, en Jenofonte de Éfeso (5.7) la heroína en una situación crítica inventa una historia de fantasmas de claro sabor popular, pero que de nuevo apunta no a un falso muerto, sino a un difunto real.

Un caso aparte, pero que cada vez con más claridad aparece integrado en el cuadro de la novela griega, es *El asno*, que sin embargo se aleja bastante del modelo representado por los cinco textos que conservamos completos. Ahí sólo hallamos un pasaje en el que de modo fugaz aparece el motivo: un soldado romano, envuelto en una pelea, simula estar muerto para no serlo realmente, de suerte que vuelve a la vida tan pronto como pasa el peligro (44 s.). Lo que nos importa es que el engaño (estrictamente *interno*) forma parte del episodio, pero no afecta al cuerpo principal del relato y no aporta mayores complejidades.

11. Sean cuales sean las dificultades cronológicas, creemos adecuado referirnos aquí ya a Caritón, en el que nuestro motivo se plantea con una sencillez y un realismo paradigmáticos, muy lejos de las reiteraciones y variantes que se irán introduciendo en los autores que veremos más tarde. *Quéreas y Calírooe* puede, pues, ser el hito que cierre esta primera entrega antes de que el motivo adquiera mayores complicaciones. No tenemos datos para saber si ya hasta su momento el género había desarrollado este tipo de episodios como un tópico propio y los fragmentos no son muy explícitos al respecto. Desde luego el que, por ejemplo, Calírooe imagine a su primer esposo muerto durante buena parte del relato podría

<sup>34</sup> Cf. para una discusión del texto y la bibliografía correspondiente A. Stramaglia, “Covi di banditi e cadaveri ‘scomodi’ in Lolliano, Apuleio e [Luciano]”, *ZPE* 94 (1992) 59-63. En el *Philopseudes* de Luciano (32) unos jóvenes vestidos “como los muertos con ropas negras y con máscaras” tratan vanamente de atemorizar al filósofo Demócrito.

ser significativo, pero esto no implica en rigor que los episodios como tales fuesen un hecho tenido por usual y esperable. Su aparición muy esporádica en el drama ático, donde no es en absoluto un recurso así y se manifiesta sobre todo como noticia o creencia, puede ser un apoyo para nuestra desconfianza; Caritón, por su parte y mucho más que el silencio de los fragmentos, nos da alguna certidumbre en este sentido. Y el empleo del motivo como mera suposición emotiva permite sospechar que esta variante menor fue la primera en penetrar con un peso mayor en la novela, junto con la aparición, seguramente esporádica, de ciertos episodios escenificados.

En Caritón se da, efectivamente, en diversas ocasiones la sospecha de la pérdida definitiva del amado o amada, lo que, más o menos ocasional o más duraderamente, es una constante del género. Como es natural, tal temor puede producir momentos aprovechados para un mayor o menor dramatismo y éstos no deberían dejarse de lado si nuestro interés estuviese centrado en los equívocos relacionados con la muerte y no en los episodios en que se va más allá de una mera suposición. Pero en todos los casos el lector está puntualmente informado de la realidad y tampoco, ni siquiera en lo que se refiere a la única muerte aparente de Calíroe que tiene relevancia para nosotros, se da una intención engañosa, sino el producto de un azar. Esto ocurre, por ejemplo, cuando es atacada la nave de Quéreas en 3.7 y sus tripulantes muertos o vendidos. El sueño que a continuación tiene Calíroe, ya mencionado, le presenta a su primer esposo cargado de cadenas, es decir, con una noticia que responde a la realidad, pero que ella interpreta como un signo de muerte. En el diálogo entre Dionisio y Focas, éste afirma que Quéreas está muerto, lo que de hecho él no sabe, creándose después sin embargo una incertidumbre sobre el estado del héroe pero que no afectará a Calíroe, a la que se engaña dándole efectivamente por muerto en la lucha, con lo que el final del libro tercero concentra un alto grado de dramatismo: nos remontamos así al viejo motivo teatral de la dependencia de una noticia. El monólogo de la heroína en 3.10.4 ss. y la construcción en el libro siguiente del cenotafio no hace sino completar esa imagen de imperturbable fidelidad por parte de Calíroe y subrayar un detalle ya citado y que es frecuente en el desarrollo de nuestro motivo en el género y, aquí mismo, en el relato de Caritón: la asociación de una muerte supuesta con la presencia de una tumba. Que en Caritón las dos tumbas, ésta a la que nos referimos ahora y la de Calíroe en el libro I, tengan además esas notas de suntuosidad que las hace tan destacadas, no es sino parte de una tendencia a la grandeza de este autor. Por otra parte, la creencia en la muerte de Quéreas, muy duradera para Calíroe, se resuelve con el reencuentro de ambos en medio del juicio en Babilonia, en un momento de sorpresa y altamente emocional para la heroína que equivale a una escena de *reconocimiento*. Este reencuentro es planteado además, con una estrategia que luego emulará magistralmente Aquiles Tacio, con ribetes de alta teatralidad. Y no será la única vez que los protagonistas se reencuentren o alguno de ellos parezca haber vuelto a la vida: así, Dionisio, de acuerdo con las usuales rememoraciones míticas

de Caritón, cuando cree que Quéreas puede haber vuelto del reino de los muertos lo compara con el mítico Protesilao (5.10.1).

12. Pero episodios en que se desarrolle una muerte aparente sólo hay efectivamente uno, en el libro primero, y afecta a la heroína. En el caso concreto de esta supuesta muerte de Calíroo se ha apuntado al posible influjo de Heródoto (3.32), pero este antecedente sólo lo sería por su modo de “morir” bajo los golpes de su marido estando embarazada, pero no por la falsa muerte, inexistente en el texto del historiador, y es un tanto irrelevante también para nosotros que en el pasaje de Caritón puedan haberse contaminado diversas noticias, antiguas y más recientes<sup>35</sup>, o que se remonte a la *Antígona* sofoclea, como parece sugerir Létoublon (79 y 187), por más que las diferencias sean muy notables. Este único episodio tiene la particularidad nada usual en el género de que el suceso adopte justamente la forma de un mero accidente, si nos prestamos a llamar así al resultado de una brutal agresión. Un sacrificio ritual se dará en Aquiles Tacio, y actos de violencia en este mismo autor y en Heliodoro, pero serán intencionados y no accidentales. Y no hay pótimas ni un plan engañoso ni suplantación y menos un suicidio frustrado. Es de agradecer a Caritón el que haya logrado este grado de originalidad y de lo que cabe titular como “realismo” y que contrasta con sus altas pretensiones y con la abundante existencia de engaños y planificaciones interesadas a lo largo de su relato. Tiene cierta razón Létoublon cuando escribe: “C’est chez Chariton que la fausse mort de l’héroïne reçoit à mon sens le traitement le plus brillant et la meilleure intégration dans l’intrigue” (186). Y en esta línea destaca cómo el cenotafio de Quéreas será luego un elemento simétrico, lo que refuerza el valor compositivo de aquel episodio. De hecho es el propio autor el que subraya esta simetría con las palabras de la heroína dirigidas a su esposo supuestamente muerto: tal como él la sepultó a ella en Siracusa, ella ahora lo sepulta a él en Mileto (4.1.11), lo que muestra justamente la conciencia, por parte del escritor, de tal simetría, y por tanto de esa integración incluso formal del tópico. Pero esa “brillantez” del episodio en Caritón tendrá luego la dura competencia de Aquiles Tacio y de Heliodoro, lo cual quizás sirva para mostrar que éstos supieron rivalizar con aquel modelo y con gran éxito, así como que este motivo llegó a ser, quizás precisamente a partir de Caritón, una estrella entre los obligados del género porque permitía un gran lucimiento.

No hay duda de que en ese episodio en absoluto se ha pretendido engañar al lector. No obstante, conviene señalar que en su redacción sí se procede a un mínimo grado de ambigüedad, lo que puede significar para nosotros un paso que, por el contrario, no se observará en modo alguno en Jenofonte de Éfeso. En un primer momento se nos habla de “la imagen de una muerta” (1.5.1): la joven como tal yace a la vista de todos “sin voz y sin aliento”. Luego Quéreas siente compa-

<sup>35</sup> Cf. B. E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-historical Account of their Origins* (Berkeley-Los Angeles, 1967) 353, n. 25.

sión de la “muerta” (τῆς ἀποθανούσης), un concepto que se repite en diversas ocasiones en el momento del juicio. De este modo la conciencia del lector es atraída sistemáticamente a la perspectiva del pueblo siracusano, en tanto que sólo la comparación con Ariadna “dormida” (Ἀριάδνη καθευδούση: 1.6.2) nos retrotrae a la realidad, una comparación que, dicho sea de paso, no creemos que sea ajena a la elección del nombre de Dionisio para el personaje que tomará eventualmente el relevo erótico de Quéreas en la situación siguiente. Caritón no ha franqueado el paso del *engaño interno* al *externo*, pero en su manejo de la lengua sí ha llegado a sugerirlo. Pero esa ambigüedad, sobre todo interna, en torno a la *muerta/viva* se repite cuando los ladrones irrumpen en la cripta y se ven influidos por la atmósfera nocturna y la imaginada presencia de algún δαίμων. El terror ante estos equívocos introduce así un fino rasgo de humor: mientras Calírroe cuando oye el ruido producido en el exterior por los bandidos cree en la presencia de una divinidad del mundo de los muertos, o en voces de ultratumba o, más prosaicamente, en unos reales ladrones, algún bandido acobardado por su aparición también imagina alguna entidad semejante, lo que le acarreará las burlas de su jefe. De este modo, como señala Létoublon (79), Caritón conecta el motivo de la falsa muerte con el de las apariciones espectrales, tanto las auténticas como las ficticias, mostrando en el caso de éstas últimas su facilidad para convertirse en causa de equívocos burlescos. Una contaminación entre lo tétrico y lo humorístico que volverá a darse en los otros dos autores mencionados, lo que puede corroborar el peso como modelo de este episodio de *Quéreas y Calírroe* en la historia posterior de la novela.