

## El *Ars amandi* en la novela de amor griega

Esther PAGLIALUNGA

*Universidad de Los Andes (Venezuela)*

### *Resumen*

El propósito de este artículo es rastrear en algunas novelas griegas la presencia de motivos propios de la elegía erótica latina y del epigrama helenístico; a todos ellos los he reunido con la denominación de *ars amandi*, en cuanto son característicos del amor entendido como seducción y conquista, en oposición al amor ideal dominante en la novela griega. Para tal fin, he escogido los relatos de Aquiles Tacio, Caritón de Afrodísia y Jenofonte de Éfeso.

### *Abstract*

This paper intends to research in some of Greek novels, the presence of motives belonging to the Latin love elegy and the hellenistic epigram: I have reunited all of them under the denomination of *ars amandi*, due to the fact that they are characteristic of love understood as seduction and conquest, in opposition to the dominant ideal love of the Greek novel. For such aim, I have chosen the stories of Aquilles Tattius, Chariton of Aphrodisias and Xenophon of Ephesus.

*Palabras clave:* Novela griega, arte de amar, elegía erótica, epigrama helenístico.

Sin duda, la característica fundamental del surgimiento de la novela es la centralidad concedida al amor como móvil del relato, que, de hecho, ha sido definido como “novela de amor y aventuras”. Esta caracterización del género por su contenido, en la cual coincide unánimemente la crítica moderna, concuerda a su vez con la proporcionada por los propios autores y comentaristas de la antigüedad. Cinco extensos relatos de ficción en prosa sobreviven completos de la Antigüedad griega: *Las aventuras de Quéreas y Calirroé* de Caritón de Afrodísia, *Las Efesiacas* de Jenofonte de Efeso, *Las Etiópicas* de Heliodoro, *Dafnis y Cloe* de Longo y *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Ahora bien, la declaración inicial del Narrador-autor en Caritón de Afrodísia anuncia: “Yo, Caritón de Afrodísia voy a narrar un suceso de amor (πάγωω ἔρωτικόν) que ocurrió en Siracusa”(A, 1); Longo llama a su relato ἱστορία ἔρωτος οὐτύχη ἔρωτικῆς. En la novela de Aquiles Tacio, el Narrador en

primera persona describe el tema mitológico del rapto de Europa como manifestación de la fuerza del amor, para luego introducir a un Narrador delegado (el protagonista Clitofonte), quien desea expresar su propia experiencia vivida similar a un relato ficticio- que por tanto el interlocutario escuchará como un relato erótico (I, 2, 3). Entre las referencias posteriores a las obras, se encuentra una famosa carta del emperador Juliano en la segunda mitad del s. IV, en la cual recomienda a los sacerdotes de Asia Menor que no lean obras de ficción, en forma de historia, intrigas de amor u obras similares<sup>1</sup>. Focio en el s. IX afirma que Jamblico, Aquiles Tacio y Heliodoro compusieron “intrigas sobre temas amorosos”: οἱ γὰρ τρεῖς οὗτοι σχεδὸν τι τὸν αὐτὸν σκοπὸν προθέμενοι ἐρωτικῶν ὑποθέσεις ὑπεκρίθησαν (Bibl.94.73b.29).

La crítica moderna subraya especialmente el contenido amoroso de estos relatos y su diferencia con respecto a otras formas literarias que desarrollan el tema. Así, David Konstan<sup>2</sup> afirma que el amor asume en las novelas griegas una forma que las distingue de otra literatura amorosa en el mundo clásico, así como de la prosa de ficción compuesta en Roma. La novela griega es el *locus* de una especial construcción de *eros* y de las relaciones entre hombres y mujeres como sujetos del deseo. En la novela los protagonistas son invariablemente dos jóvenes de condición libre, elegibles para el matrimonio, ambos igualmente enamorados uno del otro. El *pattern* del amor simétrico y recíproco en el cual la atracción es mutua y entre seres de la misma condición social, tiene una gran repercusión en la estructura narrativa y le confiere además su razón de ser o “informing principle”, para emplear la expresión propuesta por el mencionado autor. C. Ruiz-Montero considera que la raíz de esta prioridad del tema de amor se encuentra en el hecho de que el mismo es uno de los favoritos de la poesía helenística<sup>3</sup>. Sin embargo, la novedad está representada por la “centralidad” dada a las vicisitudes que confrontan ambos jóvenes, casados al comienzo del relato y separados contra su deseo, lo que la distingue de la Comedia Nueva. Renate Johnne afirma que el amor es el desafío que da a la vida humana su más profundo sentido<sup>4</sup>. Fusillo<sup>5</sup> observa que la novela antigua ofrece mucho más material para el estudio de las relaciones sociales, la mentalidad y conducta sexual que los géneros estrictamente

1. C. GARCÍA GUAL, *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991, pp. 228-232.

2. D. KONSTAN, *Sexual symmetry in the Greek Novel and related genres*, Princeton, 1994, p. 7.

3. C. RUIZ-MONTERO, *The rise of the Greek novel en The novel in the Ancient World* ed. by G. SCHMELING, Leiden,-New York-Köln, 1996, p. 59.

4. R. JOHNE, *Women in the Ancient Novel* en SCHMELING, *op. cit.*, p. 171.

5. M. FUSILLO, *Modern critical theories and the Ancient Novel* en SCHMELING, *op. cit.*, p. 301.

codificados como la tragedia y la épica. Agrega que Michel Foucault había asignado gran importancia a la novela en un largo proceso a través del cual se consuma el agotamiento del erotismo clásico (i.d. amor pederástico) y se cumple la formación de un nuevo erotismo basado en el matrimonio. En la época clásica el matrimonio estaba de hecho basado sólo en razones económicas, lo cual excluía cualquier tipo de rol decisivo de la mujer y cualquier dinámica afectiva. A partir de textos del s. IV (Isócrates, *Las Leyes*) y especialmente con el estoicismo tardío, puede advertirse una progresiva explotación del matrimonio en términos de relación personal, que culmina en obras de Plutarco como los *Coniugalia praecepta* o el *Amatorius*. Fusillo considera la exaltación del amor de la pareja heterosexual en la novela como el correspondiente literario de este proceso.

Dada esta centralidad del tema amoroso, es evidente que los narradores tenían ante sí una larga tradición de motivos y situaciones desarrollados en los diferentes géneros literarios, como también en el campo filosófico<sup>6</sup>, que podían tener cabida en la expresión de las vicisitudes de sus protagonistas como sujetos de la experiencia erótica. Han sido estudiadas<sup>7</sup> las diversas tradiciones dentro de las cuales los novelistas pudieron encontrar los materiales para configurar el nuevo género: la tragedia de Eurípides, la historiografía, la comedia nueva, la elegía alejandrina. En este artículo, intento destacar la confluencia de dos temáticas amorosas divergentes o, en otros términos, la penetración dentro del esquema del amor ideal, de determinados motivos procedentes del epigrama y la elegía amorosa, tanto griegos como latinos, los cuales subsumo bajo el título de *ars amandi*, en un sentido amplio en cuanto su presencia implica el conocimiento de ciertos códigos propios de la conquista y seducción. De su mayor o menor presencia depende el mayor o menor sesgo irónico del autor en relación con las convenciones de la novela de amor<sup>8</sup>.

Correspondientes al primer nivel —es decir, el amor ideal— se encuentran dos motivos casi infaltables en todos los relatos supérstites: el amor “a primera vista” ante la contemplación de la belleza y los efectos psicósomáticos del mal de amor.

6. B.P. REARDON, *The form of the Greek Romance*, Princeton, 1991, pp. 138-139.

7. C. RUIZ MONTERO, *op.cit.*, pp. 29-85.

8. La actitud irónica de Longo estudiada por ALFONS WOUTERS en “Irony in Daphnis’ and Chloe’s Love Lessons”, *Quad. Urb.* n.s. 26, N° 2, (1987), pp. 111-118, se considera presente también en los otros novelistas.

*El amor a primera vista*

En primer lugar, los dos protagonistas son extremadamente jóvenes: sus edades oscilan entre los 14 y 17 años, pertenecen a familias distinguidas por su posición social y/o económica en el lugar donde transcurre el relato, y ambos poseen una belleza física deslumbrante; la heroína es constantemente comparada e incluso confundida por quienes la contemplan con una diosa como Ártemis o Afrodita.

El primer encuentro entre estos dos seres de belleza excepcional, provoca el surgimiento del amor súbito, fulminante, inmediato y mutuo - salvo alguna excepción como es el caso de Leucipe respecto de Clitofonte. El amor a primera vista -*coup de foudre*- surge precisamente de la contemplación de la belleza. No hay duda de que nos hallamos ante una “teoría óptica” del amor que proviene de una difusión popular -con su consiguiente esquematización y banalización- de las teorías platónicas del *Fedro* y *El Banquete*<sup>9</sup>: “Eros permet aux deux partenaires de se servir «l’un à l’autre de miroir...dans l’œil de son vis-à-vis, c’est le reflet dédoublé de lui-même qu’il aperçoit et qu’il poursuit de son désir». Así se advierte en el relato de Caritón “se encontraron uno frente a otro y el dios había dispuesto el encuentro de tal modo que ambos se vieron. E inmediatamente se comunicaron el mal de amor” (A, 1, 6). Asimismo, en Jenofonte de Éfeso: “Ambos se vieron. Habrócomes fue vencido por el amor; sus ojos se fijan en la joven sin poderlos apartar de ella. Y Antia no menos: por sus grandes ojos abiertos la belleza de Habrócomes penetra en ella” (I, 3, 1-2). En Aquiles Tacio, el Narrador-protagonista, además de relatar el primer encuentro, “teoriza” sobre el mal de amor que se genera por la visión : “desde que la vi, estuve perdido: porque la belleza produce una herida más profunda que una flecha y, pasando por los ojos, penetra en el alma: es por los ojos que pasa la herida de amor” (I, 4, 4-5). Calame<sup>10</sup> desarrolla esta fisiología del deseo amoroso en la poesía mélica arcaica, mostrando así la permanencia de tal tópico: “Per colpire la sua vittima eros ricorre a un mezzo privilegiato: ancora a distanza di fronte al soggetto desiderante, lo sguardo costituisce ormai un altro soggetto che ispira il desiderio. Eros ha sede infatti di preferenza negli occhi di colui o colei que desta la *libido*”. Por ello, habla de una homología entre Eros/sujeto desiderante y Eros/inspirador del deseo. “Questo sguardo ha sempre una direzione precisa: focalizzato sul soggetto desiderante, si pone como vettore del

9. LEBLOUTON, *Les lieux communes du roman*, Leiden-New York-Paris, 1993, p. 137, quien incluye una cita de J.P. VERNANT, “Un, deux, trois, Eros” en VERNANT, *L’individu, la mort, l’amour. Soi même et l’autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p.160.

10. C. CALAME, *Greci e l’Eros. Simboli, pratiche, luoghi*, Roma-Bari, 1992, p.13.

sentimiento amoroso...anche il recivente percepisce attraverso la vista l'eros que emana della persona desiderabile”.

*Las manifestaciones psicósomaticas del amor*

Los efectos de este mal de amor son otro de los *topoi* de la novela, reflejo de una herencia de la tradición que se remonta a los poetas líricos y que se reitera en la tragedia: como en el famoso poema de Safo, palidez, decaimiento físico, pérdida del sueño, estupor, dominan a ambos jóvenes. En la novela de Longo, Filetas- *praeceptor amoris*- explica los síntomas del amor (II, 7). El remedio -se sentencia a menudo- reside en la posesión del objeto de amor, en la satisfacción del deseo suscitado por la visión del otro. En ocasiones, estos síntomas son malinterpretados por parientes y amigos como indicio de una real enfermedad o perturbación y causan preocupación por la vida de los jóvenes. Es notable que Cariclea, sin duda la más casta de las heroínas, resulte la más afectada por el mal de amor, al punto que sus padecimientos casi la tornan semejante a Fedra. Ninguno de los sujetos enamorados escapa a los efectos psicósomaticos de este “mal”; esto es particularmente evidente en la novela de Caritón, donde se puede observar que primero Quéreas, luego Dionisio, Mitridates y, finalmente, el propio rey de Persia- como si el ascenso en el *status* quisiera mostrar el poder omnímodo de Eros- están varias veces a borde del desfallecimiento y pérdida del control, que los obliga a ocultarse y tratar de disimular las verdaderas causas del mal.

Este enamoramiento mutuo, súbito e incontrolable no deja espacio, en la mayoría de los textos, para que sus “víctimas” sean sujetos activos de los escarceos propios de la seducción y la conquista amorosa. Pero, como he dicho, en la mayoría de los textos. Es en este sentido, notable y muy reconocida, la diferencia marcada por Aquiles Tacio: a un compromiso de boda entre Clitofonte y la novia escogida por el padre, sigue el encuentro con quien será su verdadera *partenaire*: Leucipe, cuya visión, si bien lo cautiva, no lo exime del galanteo y consiguientes “artes” para lograr la posesión de la amada. Todos los pasos que podrían encontrarse en una elegía erótica de Ovidio, así como las distintas estrategias para propiciar encuentros furtivos, atraer la atención del amante, intercambiar mensajes sólo discernibles para la pareja enamorada, son desplegados tanto por el joven Clitofonte como por Leucipe, la heroína. Ante la evidente participación activa de Leucipe, no puede aceptarse la afirmación de A. Billaut<sup>11</sup> de que, “Kleitophon falls in love with Leukippe, who does

11. A. BILLAUT, *Characterization in the Ancient Novel* en SCHMELING, *op.cit.*, p. 119.

not reciprocate, and therefore he is forced to seduce her”. Más apropiado parece el punto de vista de K. Plepetis<sup>12</sup>: como el amor a primera vista no es mutuo, “this gives occasion for an elaborate description of his wooing. At last he wins her over, and she is prepared to let herself be seduced”. Es asimismo significativa la expresión empleada por Reardon<sup>13</sup>: “she (Leucipe) has read *her Ovid* and knows the rules and she *unideadly*<sup>14</sup> yields to seduction”. No faltan tampoco como en la propia elegía o la comedia nueva, los intercesores o sujetos dispuestos a prestar ayuda para satisfacer y encubrir los deseos de los amantes, o los confidentes prestos a brindar consejo o consuelo a las cuitas amorosas.

Por supuesto, tal incorporación presupone en el caso de Aquiles Tacio, una modificación bastante sustancial respecto del prototipo constituido por la novela de Caritón de Afrodísia. Por ello partiré de *Las aventuras de Leucipe y Clitofonte* para mostrar a través de ella, la que podríamos designar como una tópica del “ars amandi”<sup>15</sup>, que considero facilitará el estudio de tales elementos en otras novelas, donde es bastante inesperada, dado el carácter dominante del amor ideal, surgido súbitamente, sin requiebros ni seducción. En este sentido, me parece singularmente llamativa la presencia de estos motivos en la novela de Caritón de Afrodísia y en algunos pasajes de Jenofonte de Éfeso, textos en los cuales basaré mi análisis.

Creo necesaria una distinción previa: la existente entre los dos adolescentes, cuya simetría sexual ha sido desarrollada por David Konstan<sup>16</sup>, y los personajes maduros tanto masculinos como femeninos que aparecen en todas las novelas, particularmente en el rol de adversarios amorosos. Frente al estado de cuasi inocencia de los protagonistas respecto a las lides eróticas se advierte el saber desplegado por los segundos. Por esta razón, entiendo que resulta más significativa la presencia de los motivos cuya búsqueda me propongo, cuando ellos se presentan en alguno de

12. K. PLEPETIS, *Achilles Tattius* en SCHMELING, *op. cit.*, pp. 394 -395.

13. B.P. REARDON, *Achilles Tattius and Ego-Narrative* en *Oxford Readings in The Greek Novel* (ed. SIMON SWAIN), Oxford, 1999, p. 250.

14. El subrayado es nuestro.

15. M. LAPLACE, “Recit d’une éducation amoureuse et discursus panégyrique dans les *Éphésiaques* de Xénophon d’Éphèse: Le romanesque antitragique et l’art de l’amour”, *R. E. G.*, tome CVII (1994), pp. 440-479, emplea la expresión “arte del amor” en el sentido de su interpretación del relato como la historia de una educación amorosa, que conduce a Habrócomes y Antia del desprecio o la ignorancia del amor a la felicidad conyugal, a través de las pruebas contra las apetencias de terceros. Mi propósito es utilizarla en la acepción canonizada por Ovidio.

16. D. KONSTAN, *op. cit.*, pp. 14-59.

ambos jóvenes y, aún más, en la protagonista.

### *La tónica del ars amandi*

En primer lugar, considero oportuno organizar los tópicos propios de la seducción amorosa, en varios núcleos, de los cuales el más importante es, a mi entender, la conciencia de los sujetos acerca de la existencia de una “ars” cuyo dominio facilita la consecución del objeto deseado. La necesidad de los inexpertos de acudir a un *magister amoris* es la manifestación explícita de este reconocimiento, pero está implícita asimismo en los siguientes aspectos: a) el grado de experiencia de los participantes, tanto sobre los efectos y síntomas del enamoramiento, como en el ejercicio efectivo de encuentros amorosos; b) el conocimiento por parte de los sujetos de la existencia de ciertos espacios de encuentro y de determinados códigos de comunicación; c) la convicción sobre la importancia de un atuendo y aspecto atractivo, así como de la posesión de una cultura liberal o literaria como parte del bagaje de la atracción erótica.

Dejaré de lado la novela de Longo, en razón de que, como sabemos, los protagonistas se presentan en un estado de total inocencia que equivale a una completa ignorancia sobre el amor - incluso del propio nombre que lo designa-, y por tanto, de cualquier clase de saber (*ars*) sobre el mismo<sup>17</sup>. Sin embargo, la consecución de la unión feliz debe producirse por la superación del estado inicial, mediante la instrucción de un *magister amoris*, y de la iniciación sexual de Dafnis, por parte de Licenio, que operen el paso al conocimiento.

### El *ars amandi* en Aquiles Tacio

Los dos primeros libros de *Las aventuras de Leucipe y Clitofonte*<sup>18</sup> ofrecen un despliegue de motivos eróticos propios de esta suerte de “arte de amar” según mi definición previa. Clitofonte ha quedado prendado ante la vista de Leucipe, pero el enamoramiento no ha sido mutuo. Por tanto, el joven busca un confidente con mayor experiencia en lides amorosas, alguien capaz de constituirse en “*magister amoris*”. Tal es su primo Clinias, apenas mayor que él, pero ἔρωτι τετελεσμένος (I, 7, 1), cuya primera “lección” insiste en la constante presencia y persistencia del enamorado ante

17. He desarrollado este aspecto en “Convención y originalidad en la novela de amor griega”, *Synthesis*, La Plata, (1998), pp. 11-30.

18. La edición utilizada es de M.A. GASELEE, *Achilles Tatius*, Cambridge, London, 1947.

el objeto de su deseo para obtener su completo favor, pues el conocimiento de ser amado engendra a menudo la retribución del amor. Ovidio en diversos pasajes del *Ars amatoria*<sup>19</sup> insiste en la eficacia de esta perseverancia que, como la gota horada finalmente la dureza de la piedra, o como las labores del hombre sobre la naturaleza, consigue domarla. Aun ante la resistencia, como se obtienen en la lucha los trofeos de guerra, puede vencerse a la “enemiga”<sup>20</sup>.

Clinias exhibe, ante el inexperto interlocutor, su conocimiento de la psicología femenina<sup>21</sup>, en el cual basa la certidumbre de que “al saberse amada, la joven corresponderá al amor”: Todas las jóvenes quieren ser bellas, se complacen en ser amadas y agradecen al amante por dar fe de sus encantos, pues sin tal testimonio no podrían tener confianza en la propia belleza (I, 9, 6-7). La complacencia en ser objeto de amor y dignas del elogio de su belleza - aunque sean feas- también es vista por Ovidio como la disposición anímica de las mujeres que facilita la persuasión de parte del amante:

*sibi quaeque videtur amanda;  
Pessima sit, nulli non sua forma placet* (I, 613-614)

*Delectant etiam castas praeconia formae;  
Virginibus curae grataque forma sua est.*(I, 623-624)

Esta promesa inicial no basta a Clitofonte, quien insiste para que Clinias, como “iniciado en los misterios del dios antes que él y ya frecuente partícipe de sus ceremonias”, le explique qué decir, qué hacer, cómo ganar a su amada (I, 9, 5-7). Aunque Clinias sostiene que el dios es un “experto autodidacta”, que irá mostrando el camino, le recomienda aprender algunos requerimientos (δεόμμενα) comunes válidos

19. Podría objetarse -con razón- que estos motivos no son exclusivos del *Ars* ovidiana. Sin embargo, el carácter deliberadamente didáctico- irónico y desprejuiciado del *praeceptor* Clinias, creo que autorizan a privilegiar la comparación entre ambos textos.

20. *Quid magis est saxo durum, quid mollius unda?/ Dura tamen molli saxa cavantur aqua./ Penelopen ipsam, persta modo, tempore vinces:/ Capta vides sero Pergama, capta tamen* (I,475-478); *Insequere, et voti postmodo compos eris.* (I,486). *Perfer et obdura: postmodo mitis erit.* (2,178); *Fac tibi consuescat: nil adsuetudine maius* (2,345).

21. No debemos olvidar que estos consejos están precedidos de sus imprecaciones contra los infortunios causados por las mujeres, con ejemplos de la escena dramática: Estenobea, Procne, Criseida, Helena, Fedra, Clitemnestra, entre otros. ¿No sería lícito suponer que también son literarios, los conocimientos del alma femenina exhibidos por Clinias?



para toda ocasión<sup>22</sup>. Toda la estrategia recomendada de aparentes tímidos avances, de enmascaramiento de la manifestación verbal de los verdaderos deseos, se funda en una irónica descripción de la naturaleza de la *aischynē* de los jóvenes de ambos sexos: están inclinados a los placeres de Afrodita, pero no quieren que se mencionen, pues “piensan que la vergüenza reside en las palabras”(I, 10, 3-4), que no sería muy distinta de la afirmación ovidiana (AA.I, 666) “*Pugnando vinci se tamen illa volet*”.

La primera tentativa de acercamiento de Clitofonte se produce en el jardín de la casa<sup>23</sup> – *locus amoenus* y sitio propicio para sus intenciones. Desde ahora tendrá un segundo confidente e intercesor en la persona del esclavo Sático, con quien comparte la exhibición de su ingenio y cultura literaria, a fin de impresionar a Leucipe. En esta confesión de Clitofonte βουλόμενος εὐάγωγον puede advertirse un desdoblamiento del personaje quien – ¿verdadero autodidacta? – se ha convertido en maestro de amor, conocedor de que, como diría Ovidio, no basta la apariencia exterior para la conquista, sino de que es necesaria la mostración de dotes espirituales<sup>24</sup>. Algo advertido por el propio esclavo como la verdadera intención del discurso de su joven amo (συνεῖς τοῦ λόγου τὴν ὑπόθεσιν: I, 7, 1), quien, por tanto, buscará la ocasión de que pueda extender la exposición refiriéndose a los efectos omnipotentes del amor no sólo en las aves, sino aun en las piedras, las plantas y las aguas. La verdadera intención del joven enamorado es declarada abiertamente: “mientras hablaba, yo dirigía mis miradas a la muchacha para ver su reacción a τὴν ἀκρόασιν τὴν ἐρωτικὴν, comprobando que escuchaba no sin placer”. Pero, a su vez, Leucipe se muestra como una *docta puella*, en la ejecución musical posterior donde recita primero un pasaje de Homero y luego, en una nota más tierna, el elogio de la rosa (II, 1, 1). Un festival en honor de Dionisio es ocasión de encender más el amor- pues el vino es alimento del amor- y hacer más atrevidas las miradas de ambos (“ella lo miraba con más osadía”); sin embargo, no tenían más ganancia que este intercambio visual. En esta situación, Clitofonte solicita la ayuda de Sático, quien además de asegurarle la posibilidad de intercesión de Clío, esclava enamorada suya, le dará una nueva lección amorosa. La recomendación no sólo de hablar sino de actuar más directamente, desarrolla el motivo del amor como

22. KOŦ 'STAN, *op.cit.*, señala las estrategias recomendadas por Clinias como propias de la relación asimétrica del amor homosexual. Creo que también podrían ser indicativas de la existencia de una sola *téchne erotiké*.

23. Además de la relación de este jardín con el paisaje representado en el cuadro del rapto de Europa que desarrolla BARTSH en *Decoding the Ancient Novel*, Princeton, 1989, pp. 50-54. y de una posible reminiscencia de los jardines de Afrodita: *vid.* C. CALAME, *op.cit.*, pp. 123-125) no puede negarse la búsqueda de lugares propicios para el encuentro.

24. Ov. A.A. 2,112 “*Ingenii dotes corporis adde bonis*”.

*militia* de Eros: “¿Por qué eres un cobarde soldado de un dios tan valiente?” (II, 5, 1)<sup>25</sup>. Poco después, Clitofonte dirá de sí mismo precisamente que se ha tornado más intrépido (θρασύτερος) tras el éxito del “primer ataque, como un soldado que ya ha logrado la victoria y mira casi con desdén la guerra” (II, 10, 3-4).

Clitofonte se muestra conocedor del código de intercambio de mensajes subrepticios por parte de los enamorados en la mesa, consistente en “besarse” simbólicamente poniendo los labios sobre la misma copa. Si bien esta táctica, como la de dibujar signos con el vino<sup>26</sup>, es aconsejada en el *Ars* ovidiana,<sup>27</sup> no hay dudas de su larga tradición, y sobre todo de la asociación de estos signos con una complicidad en lo ilícito. En este sentido, me parece notable, por su carácter prescriptivo, la presencia de este motivo en la *Asinaria* de Plauto, en el contrato paródico de prohibiciones que hace redactar el enamorado para garantizarse la exclusividad de los gestos de su amante (vv.756-786): “tecum una postea aeque pocla potitet/ abs ted accipiat, tibi propinet, tu bibas”...

Para lograr un encuentro con Leucipe que vaya más allá de los besos y caricias, Clitofonte, aun tras el consentimiento de ella, debe vencer otro escollo común para los jóvenes amantes de la comedia y la elegía erótica: un portero que vigila el acceso al cuarto de la muchacha. El proceso de desidealización del amor mutuo a primera vista ha sido llevado al límite, en mi opinión, con el agregado de Conops - este esclavo charlatán, entrometido, insoportable-, a quien Sátiro tendrá que entretener y embriagar-, y cuya presencia casi igualará a Leucipe con una cortenasa o una adúltera. Pues, como afirma Ovidio en su *Amores* (III, IV, 1-3), es inútil imponer un guardián a la amante; es por su virtud que una mujer deber estar protegida.

25. Si bien es claro que la metáfora no es una creación de la elegía latina, (cf. P. MURGA TROYD, “*Militia* amoris and the Roman Elegistis”, *Latomus* (1975), 34-1, pp. 59-79), creo que correspondería distinguir entre las representaciones de Eros como guerrero a quien nadie puede vencer, frecuentes en el epigrama alejandrino, y las del amante como soldado al servicio de ese “líder”. En este sentido, no hay dudas de que Ovidio ofrece el más amplio despliegue de todas las facetas de esta dura *militia* en *Amores* I,9.

26. Tibulo, *El. I, VI, 19-20*; *El. I, II, 20-22*.

27. *A.A.I.*, 569-578.

Motivos del *ars amandi* en Caritón de Afrodisia<sup>28</sup>

El conocimiento se expresa, como he enunciado, en el grado de experiencia de los participantes tanto sobre los efectos y síntomas del enamoramiento como en el ejercicio efectivo de encuentros amorosos. La literatura epigramática y la comedia nueva habían hecho un tópico de los “cortejos”, a menudo inmoderados de los jóvenes en sus salidas nocturnas: los *kómmoi*<sup>29</sup>, paso casi obligado de la experiencia juvenil, según los versos de Filodemo: *κεκόμακα, τίς δ'ἀμύνυτος κόμων* (A.P.V, 112). Símbolos de las francachelas son el vino, pero más aún las guiraldas que coronaban a los participantes, y que podían quedar, en ocasiones, depositadas en las puertas de los amantes esquivos. Por eso, la primera estratagema de los pretendientes despechados de Calíroe es dejar estos vestigios de una serenata en la puerta de la joven, a fin de infundirle celos a Quéreas, como si su esposa se prestase a tales requiebros. La posibilidad de obtener éxito se funda, según afirman, en que “él se ha formado en los gimnasios y no carece de experiencia de los deslices juveniles”. Dada la propensión impulsiva del joven esposo, su reacción es inmediata: cólera, dolor, turbación. Pese a que se supone una total ingenuidad por parte de la muchacha, no cabe duda que los *loci communes* de la relación amorosa, se han incorporado en esta primera escena de celos. En efecto, cuando Quéreas le reprocha los *kómoi*, ella responde indignada, “el umbral de tu puerta estaba acostumbrado a los cortejos. Es tu boda sin duda la que causa dolor a tus amantes” (A, 3, 6). En primer lugar, parece bien conocedora Calíroe no sólo de las juergas juveniles, sino del amor que el adolescente podía despertar en otros hombres (*τοὺς ἐραστάς*); en segundo - aunque genuina- su reacción es el eco de la táctica de revertir la acusación entre los enamorados, apelando a la dignidad ofendida y al llanto, que provoca las caricias y halagos del amante y un mayor disfrute del amor. El comentario del propio narrador subraya el carácter de “estereotipo” de la escena: “son fáciles las reconciliaciones de los enamorados y reciben con placer todo tipo de excusa”(A, 3, 7)<sup>30</sup>.

28. La edición empleada es WARREN E. BLAKE, *Charitonis Aphrodisiensis DeChaerea et Calirrhoe Amatoriarum Narrationum Libri Octo*, Oxford, 1938.

29. Aunque el motivo se encuentra también en la lírica arcaica y en Teognis (1063-1068): “Puede uno en la edad juvenil con un camarada pasar la noche completa y saciar el deseo de faenas de amor, puede uno en las rondas y fiestas cantar con flautistas”.

30. Ov. *A.A.I.*, 456- 459: *Candida iam dudum cingantur colla lacertis/ Inque tuos flens est accipienda sinus/ Oscula da flenti, Veneris da gaudia flenti,/ Pax erit: hoc uno solvitur ira modo. Cf. I,462-464.*

No deja de ser significativo el motivo de la *militia Amoris* - con el léxico y metáforas propios del mismo- desarrollado como la causa del resentimiento de los pretendientes: mientras ellos rivalizaban entre sí por el amor de Calíroo, Quéreas ha obtenido el premio sin esfuerzo : "Nosotros hemos defallecido y pasado las noches en vela, a la puerta del patio de su casa, halagando a nodrizas y criadas, llenando de regalos a los sirvientes y éste miserable ha conseguido la corona, sin combate" (A2, 3-4). Resultaría, por este desplazamiento del motivo, que Calíroo, de la inocente joven de familia distinguida, posiblemente sin contacto con el mundo exterior, cuyos padres deciden su matrimonio, se habría convertido en la amante de dudosa reputación, cuyos favores podían obtenerse mediante intercesiones y dádivas a celestinas y criados cómplices del "affaire" amoroso. Creo que hubiera sido más adecuado al mundo noble en el cual se sitúa el relato, que el resentimiento estuviera provocado por el senti-miento del honor ofendido, tal como mayor fortuna o posición social de los otros pretendientes. Me parece notable que esta concepción de la heroína como "premio de una competencia atlética con el cual alguien podría quedarse sin combatir" se repita textualmente en otro pasaje del relato, reflejo a su vez, de la constante exposición de Calíroo a la visión y pretensiones de los hombres que aspiran a poseerla<sup>31</sup>.

Cuando Calíroo despierta, en la sepultura, de su muerte aparente, a la desesperación de hallarse enterrada en vida, sin posibilidad de socorro, se añade una casi inesperada expresión de "celos", porque presume que la premura en sepultarla por parte de su esposo, podría ser señal de que ya estaba pensando en un nuevo matrimonio (A, 8, 4).

El sentimiento de despecho ante la presunta infidelidad de la amada, manifestado en imprecaciones casi injuriosas –tan frecuentes en el epigrama<sup>32</sup>- domina a Quéreas al enterarse, en la corte de Mitrídates de que Calíroo está casada y tiene un hijo: ἄπιστε Καλλιρόη καὶ ἀσεβεστάτη γυναικῶν (D, 3, 10). ¿No sería más apropiado que reconociera haber provocado con sus descontrolados celos, la muerte, entierro, y posterior secuestro y venta de Calíroo por los piratas, y en consecuencia se lamentara por sus propios actos? Reacción que -debemos sí reconocer - asume en otras ocasiones.

Las habilidades de los esclavos intermediarios en la relación - si bien al

31. B. EGGER, *Looking at Chariton's Callirhoe* en J.R.MORGAN & R. STONEMAN (ed.) *Greek Fiction*, London, 1994, pp. 31-48.

32. Por ejemplo, en Asclepiades 5.7 se censura a la pérfida (δολίη) Heraclea; en 5.164 a Nico, a quien place el engaño; Dioscórides (5.52) reprocha la traición de Arsínoe al juramento.

servicio de los enamorados de Calíroo, y de las cuales ella resulta víctima- muestran asimismo la inserción de motivos propios de lo que denomino *ars amandi*. Una de las más significativas es, a mi parecer, la estrategia de perdonar a un esclavo por la intercesión de la amada que Ovidio recomienda en *A.A.2*, 289-294<sup>33</sup>. Plangón, esclava de Dionisio, buscando un acercamiento entre su amo y Calíroo, elabora una *mise en scène* de solicitud de perdón para el pretendido castigo de que será objeto su marido, Focas, poniendo como intercesora a la joven. Si bien Dionisio había tenido motivos de queja para con su administrador, sus reproches no habían pasado de las palabras. Claramente se señala la astucia de Plangón, su mujer, para sacar provecho de la situación: “vio la ocasión y corrió temblorosa al encuentro de Calíroo, mesándose los cabellos y abrazándose a sus rodillas, y le dijo: Te lo ruego, señora, sálvanos. Dionisio está disgustado con mi marido, y es de índole tan irritable como humanitario. Sólo tú podrías salvarnos; Dionisio te concederá con gusto este primer favor si se lo pides”. Calíroo accede y se presenta ante Dionisio, atormentado por pena, casi desfalleciente y desconcertado ante la llegada de ella. Ruborizada, con los ojos bajos y con esfuerzos, dirige la súplica: “Yo estoy agradecida con Plangón, que me quiere como a una hija; te ruego, amo, que depongas tu cólera contra su marido”. Una nueva intervención del narrador evidencia el conocimiento por parte de Dionisio de la eficacia del engaño: “(él), comprendiendo la estratagema de Plangón, respondió: realmente mi cólera es grande y nadie habría podido librar a Focas o a Plangón de la muerte...pero los perdono con gusto por ti; en cuanto a vosotros, sabed que estáis salvados gracias a Calíroo” (B, 7, 1-7). Como premio de esta fingida piedad, Dionisio obtiene un beso de Calíroo; sin duda, podríamos emplear en este caso la expresión de Reardon: “había leído su Ovidio”, para referirnos a esta demostración por parte de Dionisio de la existencia y eficacia de determinadas tácticas para complacer a una amante o conseguir su aquiescencia.

No deja de ser notable que las manifestaciones del enamoramiento de este personaje, hombre maduro, culto, decoroso, se desplieguen a través de algunos motivos del epigrama amoroso –que se reencuentran en la elegía–, más aptos sin duda para la expresión de cuitas juveniles, que para revelar los sentimientos de un rico y afamado señor de Jonia. Si la reserva es la norma en relación con la demostración pública de determinadas emociones o conductas, ella es válida sobre todo para la

33. *Libertas alicui fuerit promissa tuorum:/ Hanc tamen a domina fac petat ille tua: /Si poenam servo, si vincula saeva remittis,/ Quod facturus eras, debeat illa tibi:/Utilitas tua sit, titulus donetur amicae:/Perde nihil, partes illa potentis agat.*

esfera del amor<sup>34</sup>. De allí la constante contradicción entre una narrativa sobre el amor, y el principio de αἰδώς que inhibe la exhibición del mismo ante la mirada ajena. Esta “vergüenza” que domina a Dionisio se expresa a través del desdoblamiento del sujeto en diálogo con su propia alma, intentando no sucumbir ante los ataques de Eros, frecuente en el epigrama helenístico<sup>35</sup>. Herido de amor, Dionisio, tras buscar, sin éxito, los *remedia amoris* brindados por el vino y la sobremesa compartida con amigos, entabla una lucha interior entre razón y pasión (B, 4. 4).

Creo que esta casi “intromisión” de motivos propios de otro género, se sumaría a otros rasgos - cultura, filantropía, nobleza- capaces de atraer la simpatía del público para con los sufrimientos del rival de Quéreas. Pero, ¿qué pensar del siguiente enamorado de Calirroo convertido en “amante elegíaco”, quien no es otro que el propio Rey de Persia? Eros, además de su poder universal sobre toda criatura divina y humana, ha demostrado la capacidad de “helenizar” al más poderoso personaje de la civilización antagónica por antonomasia de los valores del mundo griego. Ante su fiel eunuco Artaxates, él mismo confiesa, “bañado en lágrimas y casi sin poder dominar sus palabras” (Z, 3, 3-4), esta sujeción: “yo pensaba que nadie era más poderoso que yo, pero debo reconocer que (Eros) me ha apresado”. Artaxates exhibe -en sus propias palabras- la misma “ciencia” que cualquier griego o romano: “lo que buscas, se ha encontrado tanto entre griegos como entre bárbaros, el remedio para el amor es el propio ser amado”. Pero más “helenizada” es la reacción del Rey, quien experimenta una de las emociones más características del mundo heroico griego: el *aidós*, es decir, la vergüenza entendida como respeto, pundonor o sentido del honor; en otras palabras, como norma restrictiva que inhibe cometer actos que afecten la propia imagen ante la opinión de los demás: “ten cuidado con lo que sugieres, que yo seduzca a una mujer ajena; no olvido las leyes que yo he establecido y la justicia que ejerzo sobre todos”.

De ahí que el eunuco le proponga otros *remedia amoris*, más propios de su condición real, que le permitirán vencer incluso a un dios: entregar su alma a todas las actividades que le causan placer, entre ellas, la cacería, una de sus favoritas. Pero más que un *phármakon*, la cacería- tal como nos la presenta el narrador- se torna en estrategia de seducción, ya que el Rey busca exhibirse con sus mejores galas para ser contemplado por Calirroo. En efecto, tras la descripción de su lujoso atavío, se afirma: “se erguía orgulloso, pues es propio del amor el gusto por los atavíos; sobre todo deseaba ser visto por Calirroo” (Z, 4, 3). Reveladora del tono elegíaco es asimismo, en mi opinión, la forma elegida para expresar los nuevos ataques del amor ante la

34. F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *El mundo de la lírica antigua*, Madrid, 1981, pp. 51-52.

35. Podríamos citar, por ejemplo: Meleagro V, 24; XII,80.

resistencia del Rey: conferirle voz al propio Eros, como otro sujeto que le susurra en su oído, en lugar de manifestar directamente sus verdaderos deseos: “¡Sin igual sería ver a Calíroo con la túnica levantada hasta las rodillas, los brazos desnudos, el rostro encendido, el pecho jadeante -cual Artemisa que se complace en lanzar flechas-!” (Z, 4, 5).

Como sabemos, una súbita guerra alejará al Rey de sus pensamientos amorosos, y la creencia de Quéreas de que el monarca ha favorecido a Dionisio en el juicio de adjudicación de Calíroo, producirá, por deseo de venganza, una radical transformación de nuestro protagonista, de quejoso amante siempre inclinado a acabar con su vida, en un valeroso guerrero a servicio del enemigo egipcio. Sin embargo, resulta más sorprendente que a esta “metamorfosis” se le añada otra correspondiente al plano de la experiencia amorosa. Creo de una ironía totalmente inesperada, la inserción de la escena en la cual un soldado egipcio se dirige, tras la captura de los prisioneros, a Calíroo tratando de persuadirla de que recobre su ánimo y asegurándole: “el comandante te tratará con bondad, pues es valeroso e incluso hará de ti su esposa, ya que, por naturaleza gusta de las mujeres (φιλογύναιος)” (Z, 6, 6). ¿Es esta afirmación una mera suposición del soldado basada en la creencia de que el jefe de la expedición se queda con la más bella del botín? Podría argüirse, pero, cuando ante la negativa de Calíroo y sus deseos de preferir la muerte a otro matrimonio, se dirige perplejo a exponer la situación a Quéreas, nos encontramos con que éste le da una lección de conocimiento del alma femenina y de las tácticas para la conquista, en un tono burlón de superioridad, absolutamente ajeno al carácter del protagonista hasta ese momento. ¿De dónde ha salido este Quéreas *magister amoris* que sostiene riéndose del egipcio: “oh tú, el más inhábil de los hombres, no sabes que a las mujeres hay que tratarlas con ruegos, elogios, promesas y sobre todo haciéndoles creer que se las ama. En cambio, ¿empleaste tú la fuerza o la violencia?” Igualmente sorpresiva es su reacción al comentario del soldado de que inventó la historia de un posible matrimonio. Esperaríamos que Quéreas dijera, como su esposa, que no está dispuesto a casarse nuevamente, que su único amor es Calíroo; en lugar de ello, responde con la ironía propia de un amante rechazado: “sin duda soy encantador y digno de amor, si antes de verme me rechaza y me detesta”. Posiblemente el narrador, ante la proximidad de la anagnórisis y reencuentro de los esposos, ha querido jugar con el efecto irónico de este doble rechazo, y en tal sentido se justificaría el *topos*, pero también está consciente de que ha ido demasiado lejos, pues, a continuación, diríamos que “reaparece” un Quéreas más coherente con el tono ideal del relato, cuando reconoce en la actitud de la mujer cuya identidad ignora, un gesto de nobleza innata y pide que no se la moleste, ya que quizás “llore a su marido” (Z, 6, 13).

*Motivos eróticos en Jenofonte de Éfeso*<sup>36</sup>

Antes de iniciar la exposición de los motivos hallados en Jenofonte de Éfeso, me parece necesario apuntar un rasgo bastante notable de este relato. Me refiero a la minuciosidad, detenimiento y, diría, placer del narrador, en la presentación de las escenas iniciales, en marcada diferencia con el tono casi sumario de la mayoría de los restantes libros<sup>37</sup>. Esas escenas iniciales comprenden, precisamente, el enamoramiento a primera vista de ambos jóvenes -Antía y Abrócomes-, el mal de amor y la unión feliz en matrimonio. Del análisis de los motivos eróticos presentes en estas escenas, podría decirse que Jenofonte hubiera sido mejor elegíaco que novelista, si hubiera decidido tomar en este camino. Sé que podría objetarse la existencia de varios motivos provenientes de la tragedia, especialmente de Eurípides –*Hipólito*, *Electra*-, pero veremos que asimismo ellos coinciden y casi coliden con una tópica que les es extraña.

Jenofonte introduce una primera variante respecto del relato de Caritón: Abrócomes es presentado como un auténtico Hipólito en su desdén por Eros, cuyo culto desprecia, pero con una soberbia fundada más en su propia belleza que en la virtud o castidad. “Si oía que alguien elogiaba a un joven o una doncella bellos, se reía de los ignorantes que no sabían que sólo él era bello”. No sólo despreciaba la divinidad de Eros, Ἐρωτᾶ γε μὴν οὐδὲν ἐνομιζεν θεόν. Su presunción era tal que se burlaba ante cualquier capilla o estatua de Eros, declarando su superioridad ante el propio dios ἀπέφαινε τε ἑαυτὸν Ἐρωτος παντὸς καλλίονα (I, 1, 5-6). De este modo, el posterior enamoramiento de Abrócomes, si bien resulta inmediato ante la visión de Antía y se produce en circunstancias casi idénticas a las del relato de Caritón<sup>38</sup>, es el

36. La edición empleada es GEORGES D' ALMEYDA *Xénophon d'Éphèse Les Éphésiaque ou Le Roman d'Habrocomes et d'Anthia*, Paris, 1926.

37. N. HOLZBERG, *The Ancient Novel*, London and New York, 1995, pp. 51-53, destaca la “unabashed accumulation of adventures”, en tanto que B. KYTZLER *Xenophon of Ephesus* en SCHMELING, *op. cit.*, pp. 343, habla de “torrential account of journeys, encounters, complications, torments, rescues and many others”, a los que juzga entretenidos, aunque confusos. THOMAS HÅAG, *The Novel in the Antiquity*, Oxford, 1983, p. 21 apunta precisamente a la desigualdad que en este caso nos interesa subrayar: “Certain episodies, especially at the beginning of the novel, are embroidered with some richness of detail and with direct speech. Others are rapidly and summarily narrated”.

38. La procesión en la cual los jóvenes se ven por primera vez; la admiración del público por la belleza de ambos. Por supuesto, Caritón también adjudica a los designios del dios, el enamoramiento de los jóvenes -cuyas familias eran rivales-, para mostrar la fuerza inevitable



resultado de la *menis* del dios, quien decide castigar al joven por su soberbia. Sin embargo, la venganza del dios - propia del conflicto trágico- se tiñe de matices “elegíacos” bastante peculiares. Me refiero a que la ejecución de la misma se presenta mediante el *topos* del Amor como guerrero que marcha al ataque de un enemigo, con la variación de que el dios no es imbatible, sino que la conquista es difícil y Eros debe armarse ἐξοπλίσας (I, 2, 1) provisto de toda la fuerza de sus *phármaka*.

También aparece “contaminado”, por decirlo de alguna manera, el motivo trágico del rechazo de Hipólito al amor, ya que Habrócomes, ante el “primer ataque”, se resiste a dejarse vencer por la belleza de Antia, en desdoblamiento del “yo”<sup>39</sup>, en el cual se lamenta de su desventura, se autocensura de su debilidad por ceder ante Eros, a quien antes despreciaba e insultaba, e intenta instarse a mantenerse firme en el combate, proponiéndose la necesidad de vencer al dios, con un lenguaje propio del vocabulario guerrero: “Ay de mí, qué me ha sucedido, desdichado! Yo, Habrócomes, el que era hasta ahora tan valeroso, el que despreciaba e insultaba a Eros, he sido apresado y vencido (ἐάλωκα καὶ νενίκημαι), forzado a ser esclavo de una doncella”... “Yo, el más cobarde y vil, ¿no podré mantenerme en pie? (οὐ καρτερήσω) ¿No seré yo más bello que Eros?” (I, IV, 1-2). La teoría óptica del amor como contemplación de la belleza adquiere una perspectiva irónica en el rechazo de Habrócomes tal como lo relata Jenofonte, pues se basa nuevamente en la negativa a admitir que haya alguien más bello que él mismo, y en una especie de confrontación entre percepción y voluntad: “La doncella es bella? ¿y qué? Son tus ojos, Habrócomes, los que encuentran a Antia bella, pero no tú, si no lo quieres. Está decidido, Eros no me dominará” (I, IV, 3). Pese a tanta tenacidad, el joven finalmente se “rinde” ante Eros, quien asume en este caso la posición de interlocutor: “Has vencido, Eros, un gran trofeo enarbolas con tu victoria sobre el casto Habrócomes”(I, III, 4). Así pasa del desafío anterior a la condición de suplicante, reconociendo el poder omnímodo del dios, rogándole que le salve la vida, que no lleve demasiado lejos el castigo a su temeridad - debida a su inexperiencia- y especialmente que le conceda la posesión de Antia, mostrándose así benéfico con el vencido (I, III, 5). Todo el pasaje - pese a su corta extensión- es una asombrosa muestra de las más diversas fuentes de la literatura griega a las cuales un novelista podía acudir en el tratamiento del tema amoroso: lírica (súplica al dios), elegía (lucha con Eros), tragedia (tema de Hipólito).

de Eros.

39. La expresión del desdoblamiento fluctúa entre el uso de la 1ª y la 2ª persona, con las cuales se dirige al interlocutor.

Flor. II., 16 (2005), pp. 255-274.

No sólo el personaje de Habrócomes difiere del modelo de Caritón, donde Quéreas languidece sin atreverse a revelar las causas de su mal. Asimismo, Jenofonte “quebranta” el *prépon* requerido para la presentación de Antia. Tras el encuentro y la mutua contemplación de la belleza, que causa el enamoramiento recíproco, la joven muestra una conducta contraria a las normas del decoro exigido a una doncella: τῶν παρθένοις πρεπόντων καταφρούσα. Ese desprecio se manifiesta en poses y actitudes propias de una amante conocedora de la estrategia de la seducción: “Hablabas<sup>40</sup> de manera de ser oída por Habrócomes; descubría las partes de su cuerpo que era posible mostrar para que Habrócomes la viera” (I, III, 2). Aunque más adelante Jenofonte acudirá al *topos* de los intentos de Antia por ocultar a los demás el mal que la aqueja (I, III, 6), en las lamentaciones que pone en boca de la propia joven hay un reconocimiento de la falta de *prépon* de los sentimientos que experimenta (ὀδύνῳμαι καὶνὰ καὶ κόρη μὴ πρέποτα), expresados a través del verbo *μαίνομαι*<sup>41</sup>.

Lograda la boda entre ambos jóvenes, Jenofonte - a diferencia de Caritón<sup>42</sup>, cuya reticencia para referirse a los encuentros sexuales es absoluta- introduce una escena de un erotismo sorprendente entre ambos esposos, que además es particularmente extensa, pues constituye todo un capítulo (IX) del primer libro. Considero que la división de su estructura, permitirá destacar más claramente los elementos que hacen de este pasaje una prueba más de la intromisión de los motivos propios de la elegía erótica. La división que propongo es la siguiente: 1) Una introducción a cargo del narrador; 2) un parlamento de Habrócomes (4 líneas, seguidas de un comentario del narrador); 3) un parlamento de Antia (aproximadamente 8 líneas); 4) otra narración en tercera persona; 5) nuevo parlamento de Antia (aproximadamente 10 líneas). La primera conclusión, quizás sorpresiva, de esta división puramente externa, es el papel predominante dado a la voz femenina.

40. El verbo empleado es *λαλέω*, que Jenofonte también usa como sinónimo de *λέγω*, en este contexto parece acentuarse la idea de hablar más para hacer oír la ¿dulzura? de la voz, que para manifestar un sentido. Podría pensarse en una reminiscencia del frag. 2 de Safo, pero creo que la *Lálage (dulce loquentem)* del Carmen 1,22,v.v22-23 de Horacio, reflejaría bien la actuación de Antia.

41. Pareciera que el motivo de Hipólito, tangencialmente toca a la protagonista, aproximándola a Fedra.

42. La unión de Quéreas y Calíroo es un hecho público que se produce por la decisión de la asamblea de los siracusanos. Los jóvenes se abrazan y el narrador, con una breve referencia mitológica (Las bodas de Peleo y Tetis) pasa a la siguiente intriga: los celos de los pretendientes.

1) Ahora bien, el fragmento introductorio no deja de tener ambigüedades, por no decir, contradicciones, pues por un lado, nos dice que ambos no podían ni hablarse ni mirarse a los ojos (*aidós*), y por el otro, se afirma que “yacían desfallecientes de placer, avergonzados, temerosos, palpitantes. Sus cuerpos estaban vivamente agitados, sus corazones temblaban. Habrócomes se recupera y toma a Antia en sus brazos. Ella lloraba, era de su alma que brotaban las lágrimas, expresión de su deseo apasionado” (I, IX, 1).

2) Pero las primeras palabras de Habrócomes no se dirigen a su reciente esposa, sino que, como en el caso de tantos amantes en la elegía y el epigrama, su interlocutora es la Noche<sup>43</sup>: “Oh noche tan deseada, que tan difícilmente he alcanzado, después de tantas otras cargadas de desdicha”. Cuando, a continuación, le habla a Antia, la expresión de su felicidad, parece encarecer más la posesión por parte de ella del amante que sus propios sentimientos, como si el orgulloso Habrócomes no hubiera desaparecido: “Oh virgen más dulce para mí que la luz del día, que eres la más feliz entre todas de quienes se habla; tienes por esposo a tu amante, con quien ojalá puedas vivir y morir como mujer virtuosa!” (I, IX, 2-3). Muy posiblemente, la ambigüedad proviene, en este caso, de los tópicos propios del epitalamio. Tras la intervención de Habrócomes, sigue el narrador: “él la besa y bebe las lágrimas de Antia que le parecen más apreciadas que el néctar y el más poderoso remedio contra el dolor”.

3) Si ya habíamos apuntado al espacio privilegiado concedido a la voz femenina, el parlamento de Antia aumentará la sorpresa y el desconcierto del lector. “¿De verdad me encuentras bella, y aunque soy menos bella que tú, te agrado? Joven tímido y cobarde, cuánto tiempo has demorado en amar; cuánta negligencia has mostrado!” (I, IX, 4-5). El mismo vocablo (*ἄνδρος* - unido a *δειλός*) con el cual Habrócomes se autocensuraba por su cobardía para resistir a Eros, puesto en boca de quien esperaríamos comportarse como una virgen totalmente tímida, la acerca más a la imagen de una amante con experiencia, e incluso, a la de una quejosa de la inacción masculina. En este tenor, es ella quien lo incita a recoger sus lágrimas, a que su “bella cabellera beba el breva de amor”, a que “fundidos en uno, nos unamos” (I, IX, 5). Por tanto, tras el *εἰποῦσα*, el narrador necesariamente debe continuar con ella como el sujeto de las acciones siguientes: los abrazos y besos al rostro de Habrócomes, y el parlamento, en discurso directo: un elogio y súplica dirigidos a los ojos del esposo, que configuran una manifestación de la “teoría” óptica

43. El hablante se dirige a la noche, la luna, los astros nocturnos, investidos de los atributos y poderes de divinidades custodias y protectoras de la conjunción amorosa, la cual - dado su carácter ilícito- acabará con el amanecer: por ej. Meleagro (*A.P.* VI,166).

del amor: “Oh vosotros, que me habéis hecho sufrir a menudo, quienes introdujisteis el aguijón por primera vez en mi alma, orgullosos antes, ahora amorosos, me habéis servido perfectamente, y habéis hecho que mi amor penetrara en el alma de Habrócomes. Por ello, os beso una y otra vez y sobre vosotros apoyo mis ojos, cuyo dueño es Habrócomes. Que vosotros siempre veáis lo mismo (que véis ahora); que no le mostréis a Habrócomes a nadie más bella, que sólo él me parezca bello. Vosotros poséis las almas, a las que incendiaste, conservadlas de igual manera”(I, IX, 7-9).

Recordemos que en Aquiles Tacio, Clitofonte, en calidad de narrador-protagonista de la experiencia amorosa ya cumplida, expone esta teoría en términos muy semejantes (I,IV, citado más arriba). El hecho de que sea Antia, en lugar de la 3ª. persona del relato ( o un Yo- narrador) quien hable produce un efecto de sentido muy particular, pues equivale a mostrar por parte de la joven un “conocimiento” acabado propio del dominio del “arte de amar”.