

**Las reacciones del héroe  
en la narración geminada de aventuras:  
de la novela helenística a las historias caballerescas del siglo XVI**

Hero Reactions in Bifurcated Adventure Stories:  
from the Hellenistic Novel to the 16th-century Chivalric Romances

**Lucila Lobato Osorio**

(Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Icesi)

**RESUMEN**

La narración geminada de aventuras, estructura particular de la novela griega antigua, organiza las acciones del relato y contribuye a caracterizar al héroe a partir de sus reacciones. Este trabajo compara a los protagonistas masculinos de estas obras con los caballeros protagonistas de los relatos caballerescos de temática amorosa (*La linda Magalona y Pierres de Provenza*, *Clamades y Clarmonda*, *Paris y Viana y Flores y Blancaflor*) para demostrar que, sin importar el género donde se desarrolla, la narración geminada de aventuras indica al lector el tono sentimental de la obra, muestra el avance narrativo y enfatiza la importancia de las aventuras por medio de las reacciones de sus respectivos personajes, especialmente ante el infortunio que padecen.

**PALABRAS CLAVE**

Héroe, caballero, lamento, estructura, geminación

**ABSTRACT**

A structure peculiar to the ancient Greek novel —bifurcated adventure's story (narración geminada de aventuras)— organizes the actions and contributes to characterize its male hero by his reactions. This paper compares features of the ancient Greek novel's protagonist to those of the knights in the sixteenth century love-themed chivalry tales (*La linda Magalona y Pierres de Provenza*, *Clamades y Clarmonda*, *Paris y Viana y Flores y Blancaflor*). The aim is to demonstrate that despite the genre in which it occurs, the bifurcated adventure's story points out the work's sentimental tone to the reader, shows the narrative progress and emphasizes the significance of the adventures through the reactions toward misfortune of its protagonists.

**KEYWORDS**

Hero, laments, structure, knight, gemination

**Rebut:** 15/08/2018

**Acceptat:** 5/10/2018

¿Qué tiene en común el joven abatido por la desgracia de la novela griega antigua con el paradigmático caballero andante de las historias caballerescas del siglo XVI? A pesar de la distancia temporal y literaria que existe entre ellos, cuando el caballero está insertado en historias estructuradas por la narración geminada de aventuras, estos héroes comparten la reacción ante el infortunio. Lejos de ser un rasgo fortuito o aislado, su respuesta frente a un cambio en su situación forma parte del entramado narrativo diseñado para entretener y conmovir.

El objetivo de este trabajo es demostrar que la narración geminada de aventuras tiene unos efectos persistentes en la caracterización de los personajes, sin importar las diferencias en género y contexto cultural de las obras en donde esa estructura se incorpora. Para ello, se expondrán en primer lugar los elementos de dicha estructura que podrían influir en los rasgos del protagonista masculino de la novela griega antigua. Después se abordará la caracterización del personaje, haciendo énfasis en la función de sus reacciones, en las obras completas que se conocen hasta ahora (*Quéreas y Calíroo* de Caritón de Afrodiasias, *Habrócomes y Antia*, de Jenofonte de Éfeso, *Dafnis y Cloe*, de Longo, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y *Teágenes y Cariclea* de Helidoro de Émesa). Finalmente se revisará cómo esas reacciones permanecen o se modifican en los caballeros protagonistas de los relatos caballerescos centrados en el amor: *La linda Magalona y Pierres de Provenza*, *Clamades y Clarmonda*, *Paris y Viana* y *Flores y Blancaflor*.

### La aventura y sus fases: resistencia y paciencia

Las novelas griegas antiguas narran la historia de dos jóvenes y hermosos enamorados que se separan por circunstancias ajenas a su voluntad y, no obstante todas las adversidades que padecen, se mantienen firmes en su amor hasta que pueden reencontrarse para vivir felizmente su matrimonio. Mediante una estructura de viaje o retorno,<sup>1</sup> la «narración geminada de aventuras» (Lobato, 2015 y 2016), se organizan episodios y peripecias distribuidos de manera bifurcada entre los protagonistas. En este tipo de relato, la pareja es removida de su ciudad, de su familia y de su posición social; en algún momento se separan y cada personaje está diseñado para realizar acciones acordes a su posición y género<sup>2</sup> a fin de sobrevivir a naufragios, robos, esclavitud, acoso sexual, juicios, tortura y muerte que ponen en peligro su vida y arriesgan su reencuentro con el amado. Desde luego, los escritores procuraron que tales trances fueran constantes y progresivamente más complicados.

1. Para Whitmarsh, tanto el amor como el retorno a casa, organizan la estructura narrativa de las obras: «What romance distinctively superimposes onto the common return plot is the narrative of heterosexual desire. Greek romances, without exception, begin with the excitation and conclude with the satisfaction of such desires. This combination is not without precedent in the Greek tradition, although the parallels are inexact» (2011: 15).

2. A decir de Lalanne, aunque de ambos personajes se esperan ciertas cualidades, éstas tienen nombres y manifestaciones diferentes: «Moral values unify both genders, and the same qualities are expected from boys and girls: courage, self-control, equanimity, piety toward gods and parents, respect for institutions, fidelity, and chastity (even with lapses allowed to young men, and young women too, if married), which may be considered as respect for the institution of marriage. These qualities gather all heroes and heroines under the same ideal of hellenism based on the excellence of Greek paideia. (...) Masculine and feminine forms of courage differ by their name: while young men are taught andreaia, young women are qualified through the notion of areté, since the other term remains too strongly entangled with virility» (Lalanne, 2014: 277).

Cada episodio es una aventura (Lobato, 2015: 536) propiciada por una peripecia (el cambio de estado, de favorable a desfavorable), la cual conduce a los personajes a una situación fuera de su control y hace peligrar, de manera individual o combinada, los dos anhelos distintivos de los protagonistas: la fidelidad y el reencuentro. Es decir, la resolución de la aventura puede implicar dos fases: resistencia y paciencia. La «fase de resistencia» consiste en mantener la fidelidad a pesar del acoso sexual. A fin de conseguirlo, el personaje realiza acciones para oponerse a aquellos —hombres y mujeres— que desean obtener su amor, incluso a la fuerza. Sin embargo, tal oposición no conduce a la resolución de la aventura ni contribuye al desenlace; de hecho, puede empeorar su estado, pues las acciones solo afectan el ámbito de su anhelo personal.<sup>3</sup>

Por su parte, la «fase de paciencia» supone la reunión con su amada, ya sea en su hogar y patria, si logran sortear las dificultades; ya en la tumba, si alguno muere en el intento.<sup>4</sup> Pero el personaje no tiene injerencia alguna en la resolución de esta fase de la aventura ya que el cambio de estado es dirigido por la peripecia; es decir, éste debe soportar los trances sin posibilidad de controlar su suerte pues el deseado reencuentro generalmente está en manos de otros personajes. De tal manera que en cada aventura los personajes deben resistir al acoso para mantenerse fieles, mientras esperan que su situación cambie para reencontrarse.

En la revisión de las características del personaje masculino que co-protagoniza estas obras ha pesado mucho el efecto de la peripecia y su función en el reencuentro final; se ha hecho mayor énfasis en la fase de paciencia de la aventura, en la cual el joven enamorado no tiene posibilidad de actuar. Esto ha ocasionado que se le considere pasivo o pusilánime.<sup>5</sup> Sin embargo, tal impresión desaparece si se observa la fase de resistencia, pues en ella el personaje actúa según su anhelo

3. Esto es particularmente notorio en la protagonista femenina, quien a pesar de su limitado campo de acción de lo doméstico y privado, está diseñada para utilizar su discurso a fin de persuadir y, así, lograr mantener su virginidad a pesar de todos los acosos que padece. «El poder de controlar los impulsos sexuales era una aspiración tradicional entre varones adultos libres y educados, y en las novelas encontramos que esta aspiración se ha extendido en los personajes femeninos. Porque no podemos olvidar que, desde Platón y Aristóteles, control significa abstención, fuerza para evitar ser dominado por el deseo erótico» (Redondo Moyano, 2002-2003: 61).

4. Sirva como ejemplo el caso de la obra de Caritón, donde el protagonista quisiera por lo menos compartir la tumba con su amada Calíroo. Por tanto, emprende su búsqueda: «¿Qué me va a pasar? ¿Qué va a ser de mí, desdichado? ¿Me voy a suicidar? Y, ¿junto a quién seré enterrado?, pues esa era mi única esperanza en la desgracia, que si no conservaba el lecho común con Calíroo iba a conseguir una tumba común con ella» (Caritón, III, 3, 6: 87). [«τί γένωμαι, δυστυχής; ἑμαυτὸν ἀνέλω; καὶ μετὰ τίνος ταφῶ; ταύτην γὰρ εἶχον ἐλπίδα τῆς συμφορᾶς· εἰ θάλαμον μετὰ Καλλιρόης κοινὸν οὐκ ἐτήρησα, τάφον αὐτῇ κοινὸν εὐρήσω» (1938)]. A partir de ahora, cada cita de alguna novela griega marcará la referencia bibliográfica entre paréntesis, de la siguiente manera: autor, libro, apartado, párrafo, página de la edición consultada. Entre corchetes irá la versión del mismo pasaje en griego y entre paréntesis la fecha de la edición consultada.

5. Las diversas perspectivas de estudio sobre la novela griega han nublado la comprensión precisa de la caracterización del personaje; desde Rohde (1876) se ha considerado a este personaje como pasivo, porque parece que sus acciones se limitan a soportar las vicisitudes de su historia de separación y desencuentros (por ejemplo: Hägg, 1983: 210; García Gual, 1972:125). Sin embargo, en las décadas recientes, debido a un examen más profundo, redirigido a los textos y sus contextos (social, cultural, filosófico y literario), se reconoce que esa aparente pasividad puede ser considerada resistencia a las circunstancias fuera de su control (Jones, 2007: 111), o bien puede estar justificada tanto por su corta edad (Brioso Sánchez, 2000: 200), como por la influencia de otros personajes “anti-heroicos” como Jasón (Brethes, 2001: 191). También se ha superado la búsqueda —a todas luces anacrónica— de elementos de la novela moderna en su configuración. Así, la dilatada discusión, iniciada por Bakhtin, sobre que las aventuras en estas novelas son solo una digresión para el reencuentro final y que no habilitan la evolución de los personajes, ha sido zanjada por los estudiosos actuales. Se ha argumentado, en primer término, que esta literatura no se trata de una novela de aprendizaje o de formación (*Bildungsroman*) y más bien se ha insistido en la presencia de una serie de ritos de paso de la adolescencia a la vida adulta (Konstan, 1994; Morgan, 1996; Lalanne, 2006; Whitmarsh, 2011). De allí que sean tan importantes las pruebas en tanto pasajes a superar, relacionadas no con un aspecto religioso sino con su vertiente antropológica: la incorporación de los personajes a su comunidad como miembros activos. En segundo término, se considera que la evolución del carácter de los personajes no puede cuestionarse desde un punto de vista psico-

amoroso —incluso si ello empeora sus circunstancias o pone en riesgo su vida—, manifestando sus rasgos de carácter y sus reacciones más paradigmáticas. Como se verá, los autores caracterizan a los personajes de un modo que les permite responder a esta falta de dominio sobre su propio estado y sobre la resolución de sus conflictos.<sup>6</sup>

### Las reacciones del héroe tardoantiguo y sus funciones narrativas

El protagonista de la novela griega antigua se caracteriza por su edad, que varía entre los 15 y los 19 años.<sup>7</sup> Es un ciudadano prominente, ya sea por su linaje (en el caso de Teágenes, es descendiente de Aquiles; Quéreas es hijo del segundo líder de Siracusa), ya por su belleza, como Habrócomes. Ha recibido la educación que lo hace destacar o ser apreciado por sus conciudadanos y por quienes le van conociendo en su viaje (Jones, 2007; Lalanne, 2014). Está enamorado de una joven de su misma edad, condición y belleza,<sup>8</sup> aunque su proceso de enamoramiento está dirigido por algún dios, por lo que está fuera de su control, como casi todo lo que le ocurre en el relato.<sup>9</sup> Es capaz de mantener su fidelidad, pues su actuar está enfocado en el amor y en su deseo de vivirlo

lógico moderno, sino desde el contexto de la época helenística, en la que el interior individual no es más importante que lo externo y colectivo (Whitmarsh, 2011: 41).

6. Recientemente los estudiosos se han detenido en la compleja caracterización de los héroes tardoantiguos. No son solo personajes tipo, pues han recibido variaciones y reelaboraciones (De Temmerman, 2014a). Tampoco representan únicamente modelos ideales o perfectos en virtudes (Van Mal-Maeder, 2001; Watanabe, 2003) y tienen rasgos que los hacen ambiguos (De Temmerman, 2014a). Incluso muestran cierta evolución a lo largo del relato o al final de la obra, cuando se incorporan al mundo adulto (Konstan, 1994; Morgan, 1996; Lalanne, 2006; Whitmarsh, 2011). Esto se observa, por ejemplo, como una transformación en su carácter o visión (esto se nota especialmente en Quéreas), o a partir de su propio discurso, en el caso de Clitofonte. Por otra parte, no se puede olvidar que el personaje protagonista del género es solo «relativamente nuevo» (Brioso Sánchez, 2014: 180), pues tiene la influencia de dos personajes precedentes. En cuanto a la temática amorosa, Jasón es considerado su precedente más cercano. El capitán de los Argonautas manifiesta un interés más claramente amoroso por encima de la fama y la gloria y, si bien sus actitudes reflejan indecisión y pasividad —lo que García Gual (1972: 119) llamó «la pérdida del sentido heroico»—, Jasón es presentado más como un héroe novelesco para quien «lo erótico supera a lo heroico» (Cusset, 2001: 213). Véase Brioso Sánchez (2000), en un amplio estudio donde pasa revista a las influencias y modificaciones del amor respecto a la tradición desde la comedia nueva. En cuanto a las características dadas por la estructura, tampoco es algo necesariamente novedoso pues desde la *Odisea* se observa parte de ese mecanismo narrativo —que acoge la temática del retorno a casa—, donde la peripecia ‘quita’ al personaje el control sobre algunos hechos. Y, ante el infortunio que implica la falta de dominio sobre el propio destino, Odiseo mismo presenta actitudes de desconsuelo e impotencia (Brioso Sánchez, 2014).

7. Habrócomes tiene 15 años (probablemente Quéreas también), Teágenes, 17 y Clitofonte dice tener 19 años. La edad es una característica importante porque ayuda a comprender el contexto de los personajes en la historia y sus logros al final de la obra: «Of course, youth plays a dynamic role in the plot itself. Because it implies vulnerability, power of seduction, as well as innocence, it can be seen as a driving force in the meandering stream of the narration» (Lalanne, 2014: 473).

8. Este amor marca tanto sus acciones como sus reacciones. «They are utterly enamored, but their passion is not primarily revealed in heroic enterprises to claim or rescue the beloved. Rather, it is their helplessness and suffering that are emphasized. They do not lack courage: both Chaereas and Daphnis give abundant evidence of that. But courage and bold action are not the means, or at least not the chief means, by which their affection is exhibited and characterized. The strength of their attachment to the beloved is not in doubt, but it is their anguish in the face of loss that bears witness to it» (Konstan, 1994: 20).

9. En el enamoramiento participa Eros, ya sea para unirlos, como a Quéreas y a Calirro; ya para vengarse de los desplantes de Habrócomes. Sobre la fortuna como diosa, especialmente en Aquiles Tacio, véase Morales (2004).

en plenitud.<sup>10</sup> Está dotado con *ἀνδρεία* y *σωφροσύνη*, dos virtudes de los ciudadanos griegos que lo capacitan para solventar las aventuras, tanto en la fase de resistencia como en la de paciencia.

La *ἀνδρεία* implica valentía e inteligencia estratégica. En los varones se manifiesta en el desarrollo de la fuerza física, para combatir o para ejercitarse, a fin de dominar a un adversario o para sortear un conflicto.<sup>11</sup> Con esta característica, los autores garantizan que el personaje realice acciones valerosas cuando participa en guerras, batallas entre bandas y combates singulares dentro del marco de la historia de amor y bajo los lineamientos de la aventura; es decir, el héroe novelesco defiende un interés privado en un entorno que le es ajeno y adverso. Sus acciones de valor, fuerza y estrategia son exigidas en cada aventura, específicamente en la fase de resistencia; aunque no sean suficientes para lograr la reunión definitiva.

Por su parte, la *σωφροσύνη* es una virtud compuesta por aspectos del carácter tanto moral como intelectual.<sup>12</sup> Involucra actitudes que relacionan al individuo y sus capacidades con sus funciones dentro de la sociedad. El adulto dotado de esa virtud debe reflejar cordura, templanza, ciudadanía/solidaridad, moderación, reserva, decoro, subordinación, respeto; a esto, el joven varón debe añadir obediencia y disciplina (Rademaker, 2007). En la literatura, la *σωφροσύνη* está simplificada respecto de esta complejidad filosófica: un *σώφρων* manifiesta prudencia (actúa pensando en las consecuencias de sus actos), docilidad (reconoce su estado y acepta consejos o guía) y autocontrol (domina sus impulsos y deseos).

10. Konstan considera que la historia depende de esta cualidad de los enamorados: «The events in the Greek novel are designed to test the love of the primary couple in the face of threats and violence, as well as offers of wealth, prestige, and security in a world fraught with accident and danger. In the process, their loyalty or commitment to one another becomes the defining characteristic of their relationship, tried and tested by the various episodes that constitute the narrative» (1994: 47). Para García Gual: «Su única heroicidad consiste en anteponer esa fidelidad a su propia vida. Prefieren el suicidio, del que se habla repetidamente, a la traición. El énfasis puede variar de unos novelistas a otros. (...) Los héroes de novela están dispuestos a la muerte por lealtad al amor» (1972: 126-127). Por su parte, para Brioso Sánchez, la fidelidad está ligada a las aventuras que padecen los protagonistas: «Esa pasión se ve sometida, como tributo a un mundo exterior y amenazador, a duras pruebas en las que darán constancia no ya de su pasión, sino de su mutua y férrea fidelidad y su castidad» (2000: 191).

11. Aunque puede considerarse llanamente como «valentía», es un concepto mucho más complejo, que define tanto la disposición física como el desenvolvimiento del juicio: «the ability to negotiate and endure one's situation intellectually, morally, and with oneself alone. Of course, this does not abrogate andreaia's position as a virtue equated with battle and athletics; rather it bestows upon it an additional moral and internal dimension, and fuses it still further with other virtues, and especially with *paideia*» (Jones, 2007: 123). A modo de ilustración: «Teágenes, como hombre ejercitado desde la primera juventud en los gimnasios y sus luchas, y puntualmente instruido en el arte guerrero que preside Hermes, decidió al principio ceder y evitar enfrentarse cara a cara con un adversario cuya corpulencia ya había experimentado, y que era una gigantesca y salvaje mole irritada, y tratar, en cambio, de hacer valer su astucia y habilidad sobre aquella fuerza brutal» (Heliodoro, X, 31, 5: 465). [«Ὁ δὲ Θεαγένης, οἷα δὴ γυμνασίων ἀνὴρ καὶ ἀλοιφῆς ἐκ νέων ἀσκητῆς τὴν τε ἐναγώνιον Ἑρμοῦ τέχνην ἠκριβωκῶς, εἴκειν τὰ πρῶτα ἐγνώ καὶ ἀπόπειραν τῆς ἀντιθέτου δυνάμεως λαβῶν πρὸς μὲν ὄγκον οὕτω πελώριον καὶ θηριωδῶς τραχυνόμενον μὴ ὁμόσε χωρεῖν, ἐμπειρία δὲ τὴν ἀγροικον ἰσχὺν κατασοφίσασθαι» (1960)].

12. «The ancient notion of *sophrosyne* was directed toward moderation and control of the social behavior of the individual, toward the approbation of his peers rather than the flowering of an inner potential» (Bartsch, 2006: 25). Rademaker (2007) realiza un profundo estudio sobre esta cualidad desde la filosofía, la literatura y la retórica judicial, planteando una veintena de cualidades ligadas a esta virtud, según el sujeto y posición social que la ostenta. Aunque no analiza la novela, se puede interpolar que el uso de dicha cualidad en este género está ligado a la concepción de los oradores: «Central to the conception of the *σώφρων* man in both these genres is 'control of desire' in social interaction and sexual conduct, and 'moderation' in expenses. Besides, the *σώφρων* citizen is 'just' and 'disinclined to violence'» (250). Esta virtud ha recibido incluso tratamiento filosófico debido a que su desarrollo ofrece diferentes perspectivas y problemáticas; Rademaker (2007) analiza con detalle la discusión propiciada por Platón a este respecto. Sobre la influencia de la filosofía estoica en dicha cualidad, véase Whitmarsh (2011: 232, especialmente).

En las novelas aquí revisadas, cada autor plantea sus propias estrategias para que esta cualidad mixta se desarrolle en su personaje.<sup>13</sup> Por ejemplo, al principio, Quéreas es iracundo, influenciado y celoso; pero a lo largo de sus aventuras, va temperando estas fallas. Inicialmente, Teágenes no parece tener control sobre sus impulsos, pero ya sea por la presión de Cariclea, por las circunstancias o por su propia madurez, termina la obra dominándolos. En cuanto a Habrócomes, su altivez por su belleza también sufre una modificación porque sus aventuras implican trabajos físicos que desgastan su cuerpo. Clitofonte aprende a ser prudente y a actuar de manera estratégica, como es el caso de su relación con Mélite.

Si bien estos rasgos de su carácter (ἔθος) se manifiestan de manera constante en su proceder y decisiones, el personaje también está representado a través de las respuestas que exteriorizan sus emociones transitorias (πάθος) frente a las condiciones conflictivas introducidas a partir de la peripecia. Es decir, como parte de su caracterización, el personaje suele reaccionar en medio de las numerosas circunstancias adversas organizadas en la estructura de la narración geminada de aventuras.<sup>14</sup> Ante los motivos más recurrentes del género —la separación, el naufragio, el secuestro, el cautiverio, la muerte supuesta, el acoso sexual, el juicio o la tortura—, el joven, valiente y prudente, responde de manera emotiva antes de intentar acción alguna.

Las reacciones más representativas del personaje se muestran en medio de cada aventura y son presentadas en un mismo esquema: centrándose en los personajes o acciones que ponen en riesgo su fidelidad o su reencuentro, el narrador describe la situación desfavorable para el joven; luego, detiene la acción para detallar las emociones que surgen del personaje; después deja que él exteriorice sus sentimientos al respecto. Estas reacciones varían según la fase de la aventura que se esté desarrollando.

Durante la fase de resistencia —ya se ha dicho— el personaje trata de mantener la fidelidad debido al acoso sexual de algún hombre o mujer. Los sentimientos que presenta oscilan entre la angustia, la convicción y la indignación. Se manifiestan en forma de diálogo, como respuesta a las peticiones o exigencias realizadas en voz de otros personajes:

Al oírle Habrócomes se llenó al punto de cólera, y mirando fijamente a Leucón le dijo:

—¡Oh malvado y más bárbaro que los fenicios de aquí! ¿Te atreves a decir a Habrócomes tales palabras y en presencia de Antía me hablas de otra muchacha? Soy esclavo, sí, pero sé guardar mis juramentos. Tienen todo el poder sobre mi cuerpo, pero mi alma la tengo libre. Que amenace ahora Manto, si quiere, con la espada, la horca, el fuego y todo cuanto puede forzar el cuerpo de un esclavo, pues nunca me dejaré persuadir de injuriar voluntariamente a Antía. (Jenofonte, II, 4, 3: 224)<sup>15</sup>

13. No se puede asegurar que los personajes son completamente estáticos, aunque tampoco llegan a transformarse como en la novela moderna; simplemente están diseñados presentando un proceso sutil de crecimiento: «The process of becoming an adult, then, is firmly associated with the development of rationality: the person becomes, in principle, capable of playing a major role in his own character formation through reasoned reflection and decision» (De Temmerman, 2014b: 23).

14. «Si l'on peut reprocher aux héros romanesques grecs d'être plus réactifs qu'actifs, il n'empêche que le roman ouvre parfois le champ à l'expression d'une réelle force de caractère, qui modifie l'appréciation première du personnage» (Brethes, 2001: 184).

15. [«Ακούσας ὁ Ἀβροκόμης εὐθύς μὲν ὀργῆς ἐνεπλήσθη, ἀναβλέψας δὲ ἀτενὲς εἰς τὸν Λεύκωνα «ὦ πονηρὸς» ἔφη »καὶ Φοινίκων τῶν ἐνταῦθα βαρβαρώτερε, ἐτόλμισας εἰπεῖν πρὸς Ἀβροκόμην τοιαῦτα ῥήματα καὶ παρουσίας Ἀνθίας ἄλλην παρθένον μοι διηγῆ; Δούλος μὲν εἰμι ἀλλὰ συνθήκας οἶδα τηρεῖν. Ἐχουσιν ἐξουσίαν μου τοῦ σώματος, τὴν ψυχὴν δὲ ἐλευθέραν ἔχω. Ἀπειλείτω νῦν, εἰ θέλει, Μαντῶ ξίφη καὶ βρόχους καὶ πῦρ καὶ πάντα ὅσα δύναται σῶμα ἀναγκάσαι οἰκέτου· οὐ γὰρ ἂν ποτε πεισθεῖην ἐκὼν Ἀνθίαν ἀδικήσαι.» (1962)].

Esta oposición del joven promueve, en cierta medida, el desarrollo argumental puesto que genera nuevas acciones de los personajes que han sido rechazados; lo que no es favorable para él pues le ocasiona amenazas, tortura, acusaciones falsas, juicio o peligro de muerte. Frente al deterioro de su condición, el personaje está diseñado para sufrir con dominio de sí, e incluso con cierta complacencia, haciendo notar que logró su cometido y que, de alguna manera, está en control de su estado. Esta segunda reacción no está puesta en estilo directo sino que es referida por el narrador:

Pero él se comportaba con mayor valentía y rechazaba con decisión más firme todos sus intentos; su cuerpo estaba totalmente extenuado, pero su alma se veía cada vez más robustecida con la virtud. El infortunio le enorgullecía, y se pavoneaba porque en el extremo del dolor se le concedía el favor más vital: proporcionar un medio de demostrar su amor y fidelidad a Cariclea. Con tal de que Cariclea se enterara, consideraba las tribulaciones presentes como el bien más alto, e invocaba sin cesar su nombre, que él llamaba su vida, su luz y su alma. (Heliodoro, VIII, 6, 4: 359–360)<sup>16</sup>

Según su interés, cada novelista desarrolla y complica el acoso vivido por el protagonista masculino y los recursos que cada héroe utiliza para mantenerse firme en su fidelidad. Los más dramáticos están en Jenofonte: el acoso de Manto y de Cino a Habrócomes; en Aquiles Tacio, el de Mélite a Clitofonte;<sup>17</sup> en Heliodoro, el de Ársace a Teágenes. Con todo, la fase de resistencia de la aventura también se observa en otros motivos o situaciones como en la búsqueda de la amada (Quéreas, particularmente), en las guerras o batallas en las que participa el héroe y, en general, en las aventuras donde éste debe actuar para demostrar la firmeza de su amor.

Por su parte, la reacción del joven protagonista en la fase de paciencia implica una elaboración más profusa de sus sentimientos de angustia, desconsuelo y dolor cuando la peripecia le impide reencontrarse con su amada y, al contrario, lo lleva a una situación desconocida, poco favorable y en la que no tiene ninguna injerencia. Se observa durante la separación de los amantes, el naufragio, el cautiverio y la muerte supuesta de su enamorada.

Estas reacciones se expresan en estilo directo —casi siempre en un monólogo— acompañadas de lágrimas y expresiones físicas de duelo. Implican tipos textuales como la queja, la plegaria y el

16. [«Ὁ δὲ ἦν πλέον ἀνὴρ τότε καὶ πλέον ἀπεμάχετο πρὸς τὰς πείρας, τὸ μὲν σῶμα καταπονούμενος τὴν δὲ ψυχὴν ἐπὶ σωφροσύνῃ ῥωννύμενος, καὶ μεγαλαυχούμενος ἅμα πρὸς τὴν τύχην καὶ γαυριῶν εἰ λυπούσα τὸ πλεῖστον μέρει τῷ καιριωτάτῳ χαρίζοιτο, ἐπιδείξῃως ἀφορμὴν τῆς εἰς τὴν Χαρίκλειαν εὐνοίας τε καὶ πίστεως παρεσχημένη, μόνον εἰ γινώσκοι ταῦτα κάκεινῃ μέγιστον ἀγαθὸν τιθέμενος καὶ συνεχῶς Χαρίκλειαν ζῶην καὶ φῶς καὶ ψυχὴν ἀνακαλῶν» (1960)].

17. Clitofonte, incluso, tiene que convencer a Leucipa que no se ha cedido al acoso de Mélite (V, 20, 3-5).

lamento o una mezcla de ellos.<sup>18</sup> El héroe sufre por su situación en presencia de algún amigo confidente<sup>19</sup> o en soledad:

—He aquí, Antía, a tu Habrócomes trabajando en un oficio miserable y su cuerpo reducido a la esclavitud. Si tuviera alguna esperanza de encontrarte y vivir contigo en adelante, eso me consolaría perfectamente de todo, pero ahora tal vez yo, desdichado, soporto estas fatigas en vano e inútilmente y tú has muerto por añoranza de Habrócomes. Pues estoy convencido, queridísima, de que nunca, ni siquiera en la muerte, podrás olvidarme. (Jenofonte, V, 8, 3–4: 261)<sup>20</sup>

Estas reacciones del héroe responden a la estructura de la historia, basada en peripecias y desarrollada en aventuras; en la cual se resaltan las emociones causadas por la impotencia que siente el personaje por no cumplir su anhelo amoroso de estar con su amada, considerándola inalcanzable en grados progresivos: no sabe absolutamente nada de ella; le han dicho que se casó con otro o cree que ha muerto.<sup>21</sup> En ese sentido, también expresa su dolor por la situación que ella podría estar pasando:

18. Llamamos lamento a un discurso compuesto por varios tipos de texto, como la plegaria. Ésta surge cuando el personaje padece los primeros cambios en su situación o cuando cree posible que puede mejorarla. En ella pide compasión ante su desgracia para obtener una solución, ya sea a un dios o a un personaje con poder sobre él; ocurre durante el robo, secuestro o ataque de piratas o bandidos. Este discurso implica una cierta iniciativa pues pareciera que el suplicante es capaz de conseguir algo, aunque por lo general estas peticiones no son escuchadas. En su análisis al respecto del estilo directo en estas obras, Briosó Sánchez aclara esta combinación de acciones discursivas, asumiéndolas como parte de la flexibilidad en la presentación de las plegarias: «La novela alterna plegarias autónomas, con entidad propia, y otras formas no autónomas, en las que el ruego, la lamentación e incluso la queja están dirigidas también a alguna divinidad pero con secciones incorporadas a un conjunto más amplio» (Briosó Sánchez, 1999: 162). Por su parte, Whitmarsh ve en las lamentaciones el reflejo de diversos aspectos narrativos y de identidad de las obras: «Laments proclaim: (i) *absence of identity*, which comes only with sedentary, polis-based life; (ii) *limited self-determination*, a characteristic of the liminal period; (iii) *boundless narrativity*, an existence in which the future could take any number of unpredictable twists and turns; (iv) *endlessness*, the lack of any tendency towards closure» (2011: 225).

19. Este personaje es muy importante para el protagonista masculino, en su caracterización misma. Según Lalanne, «the acquisition of andreaia by the novels' heroes becomes a common matter in which a large number of characters are involved, all of whom are men. (...) Many of them have a part in young men's education, by stimulating their taste for competition, provoking them, encouraging them, protecting them, giving pieces of advice especially in love affairs, and welcoming them in the society of male adults» (2014: 484). Briosó Sánchez (1987-1988, 1989 y 1990) estudió a profundidad la función y caracterización del personaje del amigo en estas obras.

20. [«Ἀνθία, ὁ σὸς Ἀβροκόμης ἐργάτης τέχνης πονηρᾶς καὶ τὸ σῶμα ὑποτέθεικα δουλείᾳ· καὶ εἰ μὲν εἶχόν τινα ἐλπίδα εὐρήσειν σε καὶ τοῦ λοιποῦ συγκαταβιώσασθαι, τοῦτο πάντων ἄμεινόν με παρεμυθεῖτο· νυνὶ δὲ ἴσως καγὼ δυστυχῆς εἰς κενὰ καὶ ἀνόνητα πονῶ, καὶ σὺ που τέθνηκας πόθῳ τῷ πρὸς Ἀβροκόμην. Πέπεισμαι γάρ, φιλάτη, ὡς οὐκ ἂν ποτε οὐδὲ ἀποθανοῦσα ἐκλάθοιό μου.» (1962)].

21. Quéreas pide que lo lapiden, al creer que Calírooe está muerta (Caritón, I, 5, 4-5); no sabe qué hacer cuando se entera que ella está casada (Caritón, II, 6, 6-7); siente desesperanza al encontrar la tumba de su esposa vacía (Caritón, III, 3, 15 y 4, 5); desea morir en la cruz porque imagina que ella lo ha olvidado (IV, 9, 10); trata de suicidarse durante el juicio (Caritón, V, 6, 8); se une a la guerra cuando lo engañan diciéndole que Dionisio ha ganado el juicio y se quedaría con Calírooe (Caritón, VII, 4, 5). Por su parte, Clitofonte suplica por una tumba en común, creyendo a Leucipa muerta (Aquiles Tacio, III, 5, 4-5); teme que ella acepte a Cármenes (Aquiles Tacio, IV, 8, 2-4); en la segunda muerte supuesta de la joven, se queja de su fortuna (Aquiles Tacio, V, 11, 1-2). Teágenes desespera cuando supone que Cariclea está muerta en el incendio (Heliodoro, II, 1, 2-3); siente celos e inseguridad porque su amada accede a casarse con Tíamis (Heliodoro, I, 25, 5-6); desea morir cuando, ya en Etiopía, considera que lo ha olvidado (Heliodoro, X, 31, 1). Y Habrócomes se abandona al enterarse que Antía está muerta y han robado su cadáver (Jenofonte, III, 10, 1-3); no se defiende en el juicio por asesinato, considerando que Antía ha fallecido (Jenofonte, IV, 2, 2).

—¡Dioses y espíritus divinos!, exclamaba, si es que existís y me prestáis oído, ¿qué falta tan grave hemos cometido para vernos sumergidos en pocos días en tan gran número de males? Y ahora, además, nos ponéis en manos de unos bandidos de Egipto, para que ni aun compasión hallemos. (...) Sólo con signos habré de suplicar y hacer patentes mis ruegos con gestos de mis manos. ¡Qué infortunio! Ahora bien, por lo que a mi sino atañe, aunque alcance el colmo de la desgracia, menos me duelo, pero en cuanto al tuyo, Leucipa, ¿con qué boca lo deploraré?, ¿con qué ojos verteré lágrimas por él? ¡Tú, tan leal a las condiciones que el amor te impulsó, tan generosa con un enamorado de triste fatalidad! (Aquiles Tacio, III, 10, 1–6: 244)<sup>22</sup>

Además de las expresiones sentimentales y patéticas, el joven actúa según sus características permanentes: se abandona ante su destino. Se deja golpear o insultar, se declara culpable en los juicios contra él, espera su aniquilación<sup>23</sup> o la busca, mediante el intento de suicidio.<sup>24</sup> Sin embargo, estas acciones no propician necesariamente el avance del argumento; es la inclusión de una nueva peripecia lo que cambia el estado del personaje.

Para reconocer la influencia de la narración geminada en la configuración de este personaje, las reacciones en una y otra fase de la aventura han de valorarse tomando en cuenta las funciones que cumplen en los tres planos del texto: la enunciación, la narración y la recepción. En el plano enunciativo, las reacciones sirven para ubicar al lector en el tono patético o emocional de la aventura, ya que la narración de los acontecimientos se detiene para explicar cómo se siente y qué hace el héroe frente al cambio de circunstancia. Su función es doble pues también muestra el carácter del personaje, en ocasiones a través de la prosopopeya, al exponer su impresión precisa y directa.<sup>25</sup>

22. [«Ὡ θεοὶ καὶ δαίμονες,» ἔφη, «εἴπερ ἐστὲ που καὶ ἀκούετε, τί τηλικούτων ἡδικήσαμεν, ὡς ἐν ὀλίγαις ἡμέραις τοσοῦτα πληθῆι βαπτισθῆναι κακῶν; νῦν δὲ καὶ παραδεδώκατε ἡμᾶς λησταῖς Αἰγυπτίοις, ἵνα μηδὲ ἐλέους τύχωμεν. (...) μόνοις ἰκετεύειν με δεῖ τοῖς νεύμασι καὶ τὴν δέησιν δηλοῦν ταῖς χειρονομίαις. ὦ τῶν ἀτυχημάτων· ἤδη τὸν θρήνον ὀρχήσομαι. τὰ μὲν οὖν ἐμά, κὰν ὑπερβολὴν ἔχη συμφορᾶς, ἤττον ἀλγῶ, τὰ σὰ δέ, Λευκίππη, ποῖω στόματι θρηνησῶ, ποίοις ὄμμασι δακρύσω; ὦ πιστὴ μὲν πρὸς ἀνάγκην ἔρωτος, χρηστὴ δὲ πρὸς ἐραστὴν δυστυχοῦντα» (1955)].

23. Quéreas busca la venganza con su muerte: «Pero, ¿por qué tardo y no me degüello ahora mismo ante el palacio, derramando mi sangre ante las puertas del juez? ¡Que sepan los persas y los medos cómo juzga aquí su Rey!» (Caritón, VII, 1, 6: 160). [«τί οὖν ἐγὼ βραδύνω καὶ οὐκ ἀποσφάζω πρὸ τῶν βασιλείων ἑμαυτόν, προχέας τὸ αἷμα ταῖς θύραις τοῦ δικαστοῦ; γνάτωσαν Πέρσαι καὶ Μῆδοι, πῶς βασιλεὺς ἐδίκασεν ἐνταῦθα» (1938)].

24. Clitofonte narra así su intento de suicidio: «Ellos me sujetan la diestra y tratan de arrebatar-me la espada. «-¡Por los dioses!, no me neguéis —los interpele— una hermosa muerte: mejor aún, un remedio para mis males. Pues ya no puedo vivir, aunque ahora me lo impongáis por fuerza, cuando Leucipa ha sido de tal modo asesinada. Me arrebataréis esta espada, pero dentro de mí está clavada la espada de mi dolor y me hiere poco a poco con su tajo. ¿Deseáis verme morir de una muerte sin fin?» (Aquiles Tacio, III, 17, 3-4: 250) [«Πρὸς θεῶν,» ἔφη, «μὴ μοι φθονήσητε θανάτου καλοῦ, μᾶλλον δὲ φαρμάκου τῶν κακῶν· οὐδὲ γὰρ ζῆν ἔτι δύναμαι, κὰν νῦν με βιάσησθε, Λευκίππης οὕτως ἀνηρημένης. τοῦτο μὲν γὰρ ἀφαιρήσεσθέ μου τὸ ξίφος, τὸ δὲ τῆς ἐμῆς λύτης ξίφος ἔνδον καταπέπηγε καὶ τέμνει κατ' ὀλίγον. ἀθανάτω σφαγῇ ἀποθνήσκειν με βούλεσθε» (1955)].

25. La capacidad retórica del héroe muestra su educación, posición social y nacionalidad. En este sentido, no se puede olvidar la influencia de los *progymnasmata* y de la retórica en general en estas obras (González Equihua, 2014). Por ejemplo, Teón destaca la necesidad que cada personaje se exprese según su estado y su circunstancia: «Προσωποποιᾶ ἐστὶ προσώπου παρειαγωγῆ διατιθεμένου λόγους οἰκείους ἑαυτῷ τε καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀναμφισβητήτως, οἷον τίνας ἂν εἴποι λόγους ἀνὴρ πρὸς τὴν γυναῖκα μέλλων ἀποδημεῖν, ἢ στρατηγὸς τοῖς στρατιώταις ἐπὶ τοὺς κινδύνους. καὶ ἐπὶ ὠρισμένων δὲ προσώπων, οἷον τίνας ἂν εἴποι λόγους Κύρος ἐλαύνων ἐπὶ Μασσαγέτας, ἢ τίνας Δάτις μετὰ τὴν ἐν Μαραθῶνι μάχην ἐντυγχάνων τῷ βασιλεῖ» (Teón, 115:12-19). Véase De Temmerman (2014b: 36 y ss.) para revisar los diferentes tipos de caracterización de estos personajes. Según Doulamis (2007), la retórica también determinaría el tipo de educación del público al que pudieron ir dirigidas las obras así como la profundidad en la interpretación de las mismas a partir de su comprensión de los discursos de los personajes.

En el plano narrativo, su función es vincular las situaciones para promover un cambio en las mismas, permitiendo el avance argumental, ya sea hacia un deterioro, una intensificación o una mejoría del estado del personaje. Las reacciones muestran la determinación del héroe y aunque sus acciones no necesariamente propicien el desarrollo argumental hacia el desenlace, permiten la proliferación de nuevos episodios (peripecia, aventura, peripecia).<sup>26</sup>

Finalmente, en el plano de la recepción, las reacciones del personaje están diseñadas para apelar directamente a las emociones del lector; buscan marcar la gravedad de cada circunstancia. Su función es acentuar la importancia que tiene cada aventura en la narración entera. Esto se requiere porque en la distribución de las acciones en la narración geminada de aventuras primero se cuenta la situación de un personaje para posteriormente narrar lo que le ocurre al otro mediante mecanismos de entrelazamiento. Así, la estructura provoca un juego de suspenso y dramatismo en el que tanto el héroe como el lector tienen información limitada (y a veces equivocada) sobre lo que le ha ocurrido a la co-protagonista. Entonces, a partir de la expresión constante de las emociones del personaje en su propia voz se refuerza en la mente del lector el impacto de tales situaciones. Todo esto demanda y demuestra la capacidad retórica de los autores para llamar la atención al lector sobre el trance que está pasando el protagonista a fin de que participe de esos sentimientos.<sup>27</sup>

Según se ha observado, el joven enamorado de la novela helenística está configurado con rasgos como la ἀνδρεία y la σωφροσύνη, propios de su ciudadanía griega. Estas virtudes son permanentes y parte de su carácter (ἔθος), pero también se manifiestan en emociones temporales (πάθος), dependientes de las circunstancias, al reaccionar frente a la aventura. Ambos elementos posibilitan una mayor complejidad en el personaje, pues desdoblan su presentación en carácter o en emoción.<sup>28</sup> Así, la influencia de la narración geminada de aventuras se refleja en las funciones que cumplen tales reacciones del personaje, las cuales inciden en todos los planos del relato: ubican el tono patético en la enunciación, al tiempo que exponen sentimientos y características del personaje; también vinculan las situaciones para hacer notar la progresión de las aventuras y, finalmente, enfatizan la importancia de las acciones para guiar al lector en la recepción emotiva de la historia.

26. Para Billault estas expresiones son muestra del crecimiento que todas las circunstancias adversas han dejado en el personaje: «The heroes change: they are not the same persons in the end as they were in the beginning of the story. The trials they have undergone, the deeds they have done have left their mark on them and shaped their nature. (...) Character development through suffering actually is a favourite theme. As the actors go through their adventures, they often pathetically recapitulate them and identify themselves with their misfortunes» (Billault, 2003: 127).

27. Brioso Sánchez considera que «con la presencia de las diversas formas del discurso directo es claro que se pretende una alternancia entre el mayor distanciamiento que conlleva el relato y la presentación más inmediata y viva de la actuación de los personajes como espectáculo. Con ello no hace sino confirmarse el carácter fuertemente dramático, en el sentido de escenificado y visual, que afecta a las novelas griegas en muchos momentos, por más que esta tendencia varíe de autor a autor» (1999: 155). Énfasis añadido.

28. Seguimos aquí la idea tardoantigua del ἔθος como la representación o autorepresentación de los rasgos permanentes, morales en concreto, del personaje; mientras que en el πάθος se veía como una revelación temporal de ese personaje a partir de sus emociones, aunque Aristóteles enfatizó la utilización de esas emociones como medio para conmover al público. De tal suerte que, según Gill, los autores de la tradición retórica de la época helenística los utilizaban como estrategias para lograr dos estilos distintos: «A mimetic poet, as well as a prose orator, has a choice of two, contrasted, modes of presentation. Either he can appeal to his audience to view his figures in an “ethical” way, as characterized agents, whose moral or personal qualities are presented for calm and rational assessment. Or he can aim at a more intuitive response, inducing his audience to share his figures’ emotions, or to respond to the pathos of their situation, with a very limited critical or ethical detachment» (1984: 165-166).

### Las reacciones del caballero enamorado y sus funciones narrativas

La estructura de la narración geminada de aventuras que distingue a la novela griega antigua trascendió la época helenística.<sup>29</sup> Existen obras que la utilizan en el género cortés medieval, en la novela bizantina y en el Siglo de Oro Español. Algunas historias caballerescas del siglo XVI, las dedicadas al amor, mantienen tanto la estructura (Lobato, 2016) como algunas características que ésta aporta a los personajes.

Es cierto que el personaje protagonista del *roman* medieval caballeresco no tiene relación directa con el joven enamorado de la novela helenística; separados por el tiempo y el espacio, surgieron en contextos sociales y culturales completamente distintos.<sup>30</sup> Además, los aleja la literatura misma: el género cortés tiene una configuración única y cerrada; mientras que la novela griega antigua se caracteriza, al menos en las obras conservadas, por una variabilidad tal que algunos estudiosos, como Whitmarsh (2011), se niegan a agruparlas como género.

El caballero se caracteriza por ser joven, noble feudal, con educación cortés y guerrero al servicio de un señor; como su tatarabuelo, el amor y la religión también son un motor importante de su caracterización, pero varían culturalmente hacia la cortesía y el cristianismo.<sup>31</sup> Sin discusión alguna, el caballero es un modelo ideal que se repite en todas las obras donde aparece; no obstante, presenta detalles únicos en cada realización textual. Este personaje vive un proceso de perfeccionamiento que conlleva una transformación (Cirlot, 1987), aunque no necesariamente está relacionado con su integración como adulto a su comunidad. De hecho, las historias del caballero se desarrollan porque él forma parte de un grupo: la élite caballerisca. Este proceso perfeccionador se lleva a cabo a partir de la búsqueda de la fama y honra, del ascenso social o espiritual, o del merecimiento de su objeto de deseo: la dama (Köhler, 1990); pero no deja de lado su necesaria ayuda a una comunidad cortesana que depende de su fuerza, valor y eficacia guerrera (Vàrvaro, 1983).

Este modelo del caballero medieval no tendría demasiada relación con los héroes tardoantiguos conocidos, pero desde el siglo XII algunas obras adaptaron la estructura de la narración geminada de aventuras característica de las novelas helenísticas al contexto cortés medieval. El *roman* idílico francés retoma la historia de amor de dos jóvenes separados que viven aventuras hasta que se reencuentran.<sup>32</sup> A finales del siglo XV, estas obras se tradujeron al castellano como

29. Esta estructura también se desarrolló en otras obras con temática familiar y religiosa, que tuvieron mucho éxito desde la Antigüedad tardía hasta la Edad Media. Al respecto de estas obras, véase Grammatiki (2009) y Panayotakis, Zimmerman y Keulen (2003).

30. García Gual plantea las evidentes diferencias entre el caballero medieval y el héroe tardoantiguo: «El caballero andante cabalga por el ancho mundo con una confianza vital, armado para el combate con los monstruos y los encantadores, para probar a su dama su valor. La aventura tiene el coraje matinal de las epopeyas, el aire juvenil de los bosques y las frescas fuentes nórdicas. La novela antigua, en cambio, nace en un mundo cansado, y su héroe presiente el profundo fracaso del hombre. Quisiera refugiarse en su mundo privado; es el azar quien le fuerza a la aventura. Le acosan los piratas y los funcionarios y le amenaza en sus peripecias la esclavitud. Le sobrecoge la inconciencia de los naufragios y los combates» (1972:128-129).

31. El amor se expresa a partir de la serie de lineamientos y reglas culturales designada como amor cortés y la religión se manifiesta además de algo personal, como misión de la orden de caballería, en la que se defiende y se instaura el cristianismo.

32. Estas obras son: *Floire et Blancheflor*, *Amadas et Ydoine*, *Aucassin et Nicolette*, *Cléomades* (Adenet le Roi), *Galeran de Bretagne* (Renaut), *Guillaume de Palerne*, *Floris et Lyriopé* (Robert de Blois), *L'escoufle* (Jean Renart), *Jehan et Blonde* (Philippe de Remi), *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*, *Floridan et Elvide*, *Cleriadus et Meliadicé*, *Eledus et Serene*, *Ponthus et la belle Sidoyne*. Véase, entre otros, Vincensini (2007) y Vincensini y Galderisi (2009) sobre el asunto del *roman idillique* y su configuración.

parte de un grupo destinado a la imprenta que se conoce como historias caballerescas o relatos caballerescos breves del siglo XVI.<sup>33</sup>

En las obras dedicadas al amor que proceden de los *romans* idílicos —*Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza* y *La linda Magalona y París y Viana*<sup>34</sup>— se narra «el amor, la separación y la reunión de un joven caballero con una doncella, así como todas las aventuras bélicas, caballerescas y cortesés que ambos deben superar a fin de lograr que su amor sea reconocido por su círculo familiar y social» (Lobato, 2016: 68). Debido a la presencia de la narración geminada de aventuras en estas obras, el modelo de caballero sufre un ajuste inusitado y casi contradictorio con el modelo original: el protagonista, además de ser joven, noble y renombrado en su labor bélica —porque ha sido calcado del modelo medieval (Infantes, 1991:176)—, también parece pasivo ante algunas peripecias que le ocurren y presenta reacciones de dolor y lamento ante la separación de su amada.

Sin embargo, no se puede perder de vista que estas reacciones frente al infortunio tienen ciertas peculiaridades respecto a las de sus antecesores tardoantiguos debido a la corta extensión de las obras de este subgénero caballeresco. Al ser traducciones de *romans* prosificados, fueron regularizadas y «remozadas» mediante estrategias retóricas como la *abbreviatio* (Infantes, 1989: 120 y ss.), con un interés comercial y editorial preciso. Esto restringe al mínimo la presentación de las reacciones del personaje protagonista, aunque siguen presentes y mantienen sus funciones, como se mostrará en el análisis individualizado de *La linda Magalona y Pierres de Provenza*, *Clamades y Clarmonda*, *París y Viana* y *Flores y Blancaflor* a continuación.

Pierres es el protagonista de *La historia de la linda Magalona, hija del rey de Nápoles y del muy esforçado cavallero Pierres de Provenza*; es hijo del conde de Provença y se enamora de Magalona en el torneo que organiza su padre, el rey de Nápoles.<sup>35</sup> Este caballero presenta la mayor cantidad de reacciones que se expresan en el momento en que su situación cambia de favorable a desfavorable. La primera es cuando ocurre la separación: él tomó unos anillos del pecho de Magalona mientras descansaba del viaje de la huida y un pájaro los robó. En la persecución, llega al mar y el caballero se da cuenta de que está muy lejos de su amada. El narrador describe la reacción de angustia del joven por Magalona, al verse en mar y, en su desesperación por saberla en peligro, desea morir. Con todo, aclara que Pierres era «verdaderamente cathólico» y su fe le impide el suicidio. Entonces, presenta un largo lamento por su situación, organizado a partir de invocaciones a la virgen, a Dios y a la propia Magalona. Al final, el narrador describe su desesperanza por la situación de la joven.<sup>36</sup>

La segunda reacción de Pierres se expone en la peripecia de su viaje de regreso a Provença desde Alexandría. Mientras descansa en una isla recuerda a Magalona: «Y començó fuertemente a llorar y hazer gran duelo pensando a qué fin ella podría ser venida» (334). De la tristeza se queda

33. La traducción y adaptación del *roman* idílico al castellano ha sido estudiada por Isabel Lozano-Renieblas (2003), Carlos Heusch (2005) y Karla Xiomara Luna Mariscal (2010). Para la bibliografía sobre las historias caballerescas, véase Karla Xiomara Luna Mariscal (2015).

34. Las cuatro obras revisadas proceden de la edición de Nieves Baranda (1995). A partir de ahora se pondrá entre paréntesis el número de página de esta edición como referencia bibliográfica.

35. Obra publicada en Burgos en 1519, es adaptación de una versión del *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne* (c. 1485).

36. «—¡O, dulce Magalona! Jamás vos no me veréis ni yo a vos. Nuestro casamiento ha bien poco durado, que pluguiesse a Dios que yo fuera muerto dos días antes y que vos estuviéssedes agora en casa de vuestro padre. / E así se lamentava e llorava el noble Pierres, plañendo y temiendo más el peligro de Magalona que su propia muerte. Y estava assentado en medio de su batel esperando la muerte» (321).

dormido y lo deja el barco. Entonces, al despertar, nuevamente en estilo directo y dirigiéndose a Dios, expresa en un lamento el recrudescimiento de su desdicha, recapitula su separación y vida en la corte extranjera. Expresa su desconsuelo y deseo de morir.<sup>37</sup>

Las reacciones que presenta Pierres no cumplen todas las funciones narrativas analizadas en el caso del héroe tardoantiguo: en el plano enunciativo ubican el tono patético de la historia, pero no exponen los sentimientos y carácter del personaje, puesto que los discursos están más enfocados a la plegaria y al lamento que a la prosopopeya. En el plano narrativo, las reacciones no articulan las acciones hacia el desarrollo argumentativo. Finalmente, el acento está en el plano de la recepción pues la reacción enfatiza la importancia de lo que ocurre al personaje, potencia el dramatismo, guiando al lector en lo que debe sentir respecto a los dos personajes.

Paris, protagonista de la *Historia de Paris y Viana*, es un cortesano y caballero hijo de un noble rico; está enamorado de Viana, la hija del delfín de Francia.<sup>38</sup> Desde el principio sabe que su diferencia social es un obstáculo en su propósito amoroso. A pesar de ello, él le canta y gana torneos por ella, sin atreverse a declarar su deseo. Viana se entera por su cuenta y lo acepta; pero, ante la negativa del delfín de casarlos, ella decide huir con él. La primera reacción de Paris también aparece en la peripecia que provoca la separación: ha llovido mucho y los hombres del padre de Viana los persiguen. Ella debe regresar y él, emigrar. En medio de un diálogo, en el que deciden el regreso de Viana, el joven cortesano expresa su frustración e impotencia, en medio de invocaciones a Dios.<sup>39</sup> Ya separados, Paris se entera que Viana mantiene su amor por él, lo cual ha provocado que su padre la haya apresado para hacerla recapacitar. Entonces, la reacción de Paris, de decepción y tristeza al saber que Viana sufre por su amor, es transmitida por el narrador.<sup>40</sup>

Estas reacciones cumplen las funciones ya consideradas, aunque se presenten de manera muy compacta. Los autores o adaptadores buscan principalmente ubicar el tono patético de la situación del caballero y exponen tanto los sentimientos como el carácter de Paris, pues se hace notar que él es consciente de que la diferencia social es el mayor obstáculo para su amor, lo cual le quita el control desde el inicio. Por otro lado, las reacciones articulan las acciones ulteriores que propician el avance del argumento, mostrando al personaje un tanto más activo, aunque su acción sea huir del conflicto. Estas reacciones también guían las emociones del lector al enfatizar la importancia de la peripecia y al potenciar el dramatismo, pero no son intensas.

37. «—¡O, señor Dios todopoderoso! ¿no acabaré yo jamás mis días? Y ¿quién es el hombre tan miserable en este mundo que fortuna no persiga tanto como a mí me persigue? Ca yo soy muy mal fortunado en este mundo. (...) Yo soy venido en este lugar desierto en donde no ay ningún consuelo ni conorte humano, porque la muerte me es más necessaria que la vida. Empero, señor Dios, pues que a vos plaze me la dar, yo soy contento de la recibir, porque a lo menos fenecerán mis dolores» (336-337).

38. Obra impresa en Burgos en 1524, cuyo antecedente remoto es *Paris et Vienne*, una obra muy popular a lo largo de la Edad Media en diversos idiomas. Se cree que la impresión proviene de una versión en catalán (Baranda, 1995: XXXVIII).

39. «—O, Dios, será cumplida mi ventura!, mas mucho es triste mi ánima y el mi corazón que tan noble donzella como vos sois aya yo metido en tan gran peligro de muerte. ¡O, Viana, mucho fue doloroso el día aquel que vos hablaste a mí y mucho es cruel mi ventura! ¡O, Dios todopoderoso!, ¿cómo has hecho andar assí mi ventura al revés? Noble Viana, aqueste consejo es bueno para mí y no para ti. Que sepas que mucha gente viene tras nosotros y si ellos podrán, nos traerán a mortal fin, por que yo no sé que me haga» (690-691).

40. «Tomó tanto dolor que se quiso tornar loco en saber estas nuevas, que ya él pensava que ella oviesse tomado marido y él creía que ya avría fin su amor. Y uvo gran dolor en saber que Viana esta en aquella manera y propuso que, pues assí era, de no estar en lugar donde supiesse ningunas nuevas de Francia» (701).

Por su parte, el protagonista de *La historia de Flores y Blancaflor*<sup>41</sup> es Flores, hijo del rey Felice de España; nació el mismo día que Blancaflor, una cautiva cristiana, y su devoción hacia ella es tal que lo distrae de su formación como príncipe. De allí que su padre decida separarlo de la joven en varias ocasiones. Las reacciones a este impedimento son lamentos dentro de diálogos. En su despedida de Blancaflor, Flores culpa a la fortuna por su separación: «—Señora, pues la adversa fortuna y mi desdichada suerte ha querido que a mí y a vos departiessen, tenga por cierto que aunque departen el cuerpo, no se departe el corazón mientras que biviere de pensar en vos» (147). Desde entonces, Flores reacciona con desesperanza, advirtiendo a sus padres que «la vida mía es poca, porque toda mi alegría y mi bien es Blancaflor, e todas las cosas no me alegran ni son para mí cosa ninguna» (146).

En la historia se incluye la muerte supuesta de la amada ante la que, según el narrador, el caballero reacciona intensamente: «el dolor era tan grande que tenía en su corazón que quería reventar» (161). Pero, cuando descubre que en realidad la han vendido, el joven explota contra su padre en quejas sobre lo que ha hecho contra la cautiva.<sup>42</sup> Flores trata de ser prudente y calmado en todo momento; es sumiso ante las órdenes de su padre e incluso actúa de incógnito para salvar en dos ocasiones a su amada, lo que hace recordar el carácter del joven enamorado tardoantiguo. Cuando ve que Blancaflor ya no está a su alcance, decide rebelarse para ir a buscarla: «no pudiendo Flores comportar más», se enfrenta a su padre como a su enemigo mortal. La determinación del caballero se sobrepone a su prudencia y obediencia. Su reacción es violenta y tiende, más que al lamento, a la amenaza; lo conduce a la determinación de ir en busca de su enamorada.

Más adelante, ya juntos, de regreso rumbo a España, los jóvenes sufren un naufragio. Esta peripécia sirve al autor para que, en la desesperación, Flores acepte el cristianismo, pidiendo en estilo directo a Blancaflor que realice una plegaria a Dios.<sup>43</sup> Esta reacción ante el infortunio, evidencia un segundo cambio en el caballero: su conversión de fe. De tal suerte que su amor por Blancaflor lo hace pasar, como a los amantes tardoantiguos, por un proceso —esta vez doble— de incorporación tanto a la madurez como al cristianismo.

Con respecto a la función de estas reacciones, en el plano enunciativo no está expresada suficientemente para ubicar el tono de las aventuras y la exposición de los sentimientos es mínima. Sin embargo, en el plano narrativo ambas reacciones son indispensables para marcar el avance del argumento. En cuando a la recepción, en la rebeldía contra el padre y en la conversión de fe se potencia la emoción que debe sentir el lector; no obstante no está dirigida al amor y al infortunio, sino que se centra en cada transformación del caballero.

41. Obra impresa por primera vez en España en Alcalá, 1512. El original remoto de esta obra es *Floire et Blancheflor*, de la cual hay un sinnúmero de versiones en varios idiomas. Se cree que esta versión deriva de una fuente italiana (Baranda, 1995: XXIX).

42. «—¡O rey Felice! Tú has sido causa por donde yo me aya de desterrar de la tierra donde soy natural. Yo, en quanto aquesto, no te tengo por padre sino por mi enemigo mortal y sino que miro las gentes qué dirán de mí, yo te llevaría la vida. Por que tú, sin causa, falsa y maliciosamente la querías hacer quemar aquella que nunca te hizo mal, si no fuera por mí, que te la quité cuando maté aquel traidor del senescal, que así tan falsamente la avía acusado, y la libré de fuego, donde tú la querías hazer quemar. Y sepas de cierto que yo iré tanto por el mundo hasta que la halle» (162).

43. «—Señora mía, ya sabéis en cuántos trabajos somos puestos por nuestros pecados. Yo creo que la vuestra ley es buena y verdadera, que Dios onipotente en tantas necessidades como nos avemos visto, él por su sancta clemencia os ha querido oír y de todo nos ha sacado. Que vos, señora, quisiédes rogar a Dios nos quisiésse dar algún remedio» (174).

Finalmente, Clamades, protagonista de *La historia de Clamades y la linda Clarmonda*,<sup>44</sup> es el hijo del rey Marcaditas de Sevilla. Es el personaje que menos expresa las reacciones de dolor por su situación. Solo hay una reacción que cumple la función de enfatizar la importancia de la separación: cuando el caballero llega con toda su familia desde la ciudad, no encuentran por ningún lado a la joven con quien había huido del Castillo Noble del rey de Toscana para casarse en su reino.<sup>45</sup> Lo interesante en esta reacción es que explícitamente el narrador dirige al lector en la emoción que debe sentir al respecto de la ausencia de Clarmonda.

Como puede verse, estos caballeros enamorados muestran su tristeza ante una situación que consideran injusta, por lo que se lamentan abiertamente ya sea de su propia actuación (Pierres y, en cierta medida, Paris), ya de la de otros (Flores). Con todo, su mayor preocupación es el estado de su dama y, generalmente, después de estas reacciones, cada personaje está determinado a actuar: ya sea para salvar su propia vida o para buscar a su amada. Aunque podrían parecer reacciones poco llamativas en comparación con la novela griega, vistas desde el género caballeresco lo son porque, si bien el caballero medieval suele sentir frustración —ante un engaño, una batalla que dura demasiado o una mala reacción de su dama<sup>46</sup>—, es extraño que se manifieste sin poder y con miedo al futuro, incluso en las aventuras más arriesgadas.

Todavía hay otra singularidad en la que la narración geminada de aventuras modifica al personaje con respecto al género medieval. Al contrario del caballero andante, estos jóvenes caballeros buscan reintegrarse a su comunidad luego de apartarse de ella a causa de la desobediencia; por lo cual, las aventuras que enfrentan funcionan como un proceso de rito de paso (Vicensini, 2007: 73) y no como un proceso de perfeccionamiento caballeresco. Es decir, son caballeros cuya fama está ganada pero que, al enamorarse de la princesa y no poder casarse con ella, se rebelan contra lo estipulado por sus padres, sin importarles la fama o la honra. La pareja huye, en lugar de que el caballero busque obtener el casamiento mediante el premio proporcionado por su esfuerzo bélico.<sup>47</sup> Así, la desobediencia provoca soledad y riesgo para la joven desde el momento de la separación; por tanto, debido a que el caballero es el responsable de la seguridad de ella, el fracaso en su cometido le produce el dolor y el lamento. Contradiciendo su propio modelo, el caballero de estos relatos reacciona con impotencia frente a esos cambios de situación que no permiten que su acción bélica sea efectiva. Eso implica que las historias caballerescas presenten a un personaje

44. Obra publicada en Burgos en 1521. Proviene de alguna versión de la prosificación del poema de Adenet le Roi, *Cléomadès*, conocida como *L'hystoire du noble et aventureux roy d'Espaigne Cleomadès et Clarmondine, la constante fille de Carmant, roy de Toscane*, impreso hacia 1480.

45. «Quando Clamades llegó a la huerta con tan noble compañía y no halló la linda Clarmonda ni el cavallo de madera, pensad si él estovo alegre. Por cierto no, ca él hizo los mayores llantos y las mayores lamentaciones que nunca hombre vio y no avía hombre ni muger que se pudiesse tener de llorar de la gran lástima que havían dél. (...) Mas él no pudo tanto hazer que no cayesse amortecido, y cayó en muy gran dolencia, de la qual estovo gran tiempo en cama» (637).

46. En el caso del rechazo expreso de la dama, las reacciones de los caballeros pueden ser extremas e implican acciones como el alejamiento de su comunidad, la pérdida de la razón y el cambio de identidad. Esta situación se soluciona a partir del perdón de la doncella, que se gana, en buena medida, por la vía de las armas. Ejemplos de estos caballeros desesperados por amor son Yvain, de Chrétien de Troyes, Amadís de Gaula y el conde Partinuplés.

47. En el caso de Pierres y Magalona, no quisieron esperar la decisión del padre de ella para casarlos; aunque la actuación del caballero en el torneo dejaba claro que él había ganado y le correspondía su mano en casamiento. Paris intentó por esos mismos medios caballerescos —un torneo— agradar a Viana a su padre, pero no fue suficiente por su posición social. Igual ocurre con Flores, la calidad de cautiva de Blancaflor les quitaba cualquier posibilidad de estar juntos. Flores ejerce su capacidad bélica para salvarla de los intentos del rey de alejarlos, pero no bastan para obtenerla. Por su parte, Clamades no actúa como caballero para obtener a Clarmonda, prefiere utilizar el caballo de madera volador para sacarla de la casa de su padre.

cuyo anhelo principal ya no es el ser reconocido como el mejor caballero del mundo, sino regresar a casa, a salvo, para casarse públicamente con su amada.<sup>48</sup>

Además, las reacciones de estos personajes conservan las funciones de la estructura narrativa revisada, si bien en menor intensidad o con una presencia limitada en su mayoría. Sin embargo, la función de conmover al lector, marcando el impacto de la separación de los enamorados está siempre desarrollada con cierto éxito en cada obra. Los autores y adaptadores de estas historias no desperdiciaron la utilidad de presentar directamente los sentimientos de los personajes ante la adversidad para mostrarle al lector cómo debía sentirse ante los trances del caballero.

### Conclusión

Según se ha revisado, la narración geminada de aventuras determina la caracterización del personaje incluso en aquel que tiene un modelo firme como es el caballero medieval. Pero también presenta cierta flexibilidad, pues los rasgos del protagonista de las historias caballerescas de amor tienen dos diferencias importantes frente a su antecedente helenístico. En primer lugar, el caballero enamorado no requiere superar la fase de resistencia en la aventura, porque no sufre amenazas a su fidelidad, aunque sí va en búsqueda de su amiga, en tanto que es un elemento constante en el género caballeresco. En segundo lugar, la fase de paciencia tiene una variación interesante: el personaje manifiesta una cierta pasividad, pero sólo en lo que respecta al ejercicio pleno de las armas. Esto es, logra reencontrarse con su enamorada únicamente por medio de acciones corteses: el juego, la cetrería y, sobre todo, la prudencia y la astucia en lugares que podrían ser adversos para él, como son las cortes moras (todo esto tiene claras reminiscencias a la *σωφροσύνη*). Lo cual significa que la eficacia guerrera que distingue modelo del personaje no es suficiente, porque no está luchando contra la injusticia de un enemigo sino por un anhelo muy personal en una situación que él mismo ocasionó. Así, las aventuras que debe sortear están en un ámbito individual y, de alguna manera, lo redimen o capacitan para regresar a su comunidad como un esposo digno de la doncella, más que convertirlo en el mejor caballero del mundo.<sup>49</sup>

De tal suerte que, en los relatos caballerescos articulados a partir de la narración de aventuras geminadas, las reacciones son evidentes por lo menos en una ocasión, la de la separación, porque es el único momento en que la peripecia deja al joven sin control alguno sobre la situación. En el

48. En estas obras de amor el protagonismo es abiertamente compartido entre los enamorados. Así, la emoción no sólo se duplica sino que se orienta precisamente a la impotencia y a la falta de control, para arribar, en cualquier caso, al final feliz de obtener no sólo el amor sino la reincorporación a un grupo social con un nuevo status: la madurez que da el matrimonio. Además, la idea del matrimonio público y aceptable también es un cambio importante, especialmente con respecto a las obras medievales, donde la consumación del amor no está relacionada con el casamiento y éste no es el deseo último del caballero. Precisamente, la lucha entre el amor y el matrimonio frente a la honra caballerisca es una tesis constante en las obras de Chrétien de Troyes.

49. Por eso, las doncellas mismas, que también son responsables por su desobediencia, deben asumir en soledad el costo de su iniciativa. Sin embargo, en ellas sí será muy claro que su amor es fuerte y defienden su virginidad y fidelidad por encima de todo. Aunque en el caso de Blancaflor, ese proceso no está narrado. En este sentido, lo afirmado por Lalanne parece poder aplicarse a estos personajes femeninos, junto con sus tatarabuelas: «The most remarkable aspect of this new status is the normalization of their relationship, which was, at the beginning of the novel, asymmetrical and in favor of girls and young women. To some extent, the final order neutralizes the originality of the girls' initiation, which appears, consequently, as the effect of a novelistic license. At the end of the novels, the reader is offered to contemplate two polished cultural products: a Greek man and a Greek woman» (Lalanne, 2014, p. 277).

resto de las aventuras el personaje, en tanto caballero, puede controlar su desenlace, aunque más por medio de la cortesía que por las armas.

Podríamos concluir que, sin importar el género literario en la que esté utilizada, la narración geminada de aventuras no solo es una forma de contar una historia de amor; esta distribución significó un recurso literario para añadir emoción y suspenso a esa historia, lo cual incide directamente en el plano de la recepción. Para este fin, requiere dotar a los personajes protagonistas con reacciones que indiquen el tono sentimental, expongan sus propias emociones y atributos, articulen el avance de las aventuras y enfatizen la importancia de los acontecimientos a partir la emoción y el sentimiento. Entre todos los cambios de situación, el lector tiene una guía clara sobre cómo debe sentirse respecto a lo que está viviendo el protagonista. Así, gracias a las reacciones del héroe, se muestra su carácter y con ellas se indica al lector la intensidad emocional que involucra cada aventura: el personaje está solo, en riesgo e impotente al amparo de la fortuna.

## BIBLIOGRAFÍA

- AQUILES TACIO (1982), *Leucipa y Clitofonte*, en trad. de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo, Biblioteca Clásica Gredos, 56, Madrid, Gredos, pp. 143–381.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, ed. de E. Vilborg, Stockholm, Almqvist & Wiksell, pp. 1–161.
- BARANDA, Nieves (ed.) (1995), *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. II, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.
- BARTSCH, Shadi (2006), *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, University of Chicago.
- BILLAULT, Alain (2003), «Characterization in the Ancient Novel», en G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden and Boston, Brill, pp. 115–129.
- BRETHES, Romain (2001), «Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros», en B. Pouderon (ed.), *Les Personnages du roman grec, Actes du colloque de Tours*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 207–218.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (1987–1988), «Heliodoro 6.5–11 y la crisis del “amigo” en la novela», *Habis*, 18–19, pp. 101–107.
- \_\_\_\_\_ (1989), «El personaje del amigo en la novela griega antigua: de Jenofonte de Éfeso a Aquiles Tacio», *Philologia Hispalensis*, 4, pp. 599–616.
- \_\_\_\_\_ (1990), «El personaje del amigo en la novela griega antigua: Heliodoro (continuación)», *Philologia Hispalensis*, 5, pp. 369–377.
- \_\_\_\_\_ (1999), «Aspectos del estilo directo en la novela griega», *Habis*, 30, pp. 153–173.
- \_\_\_\_\_ (2000), «El amor, de la comedia nueva a la novela», en M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina (eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 145–229.
- \_\_\_\_\_ (2004), «El final de la novela Griega», *Habis*, 35, pp. 319–342.
- \_\_\_\_\_ (2014), «Cuestiones metodológicas en torno a la interpretación de las novelas antiguas como *mysterientexte* (i)», *Habis*, 45, pp. 167–185.

- CARITÓN DE AFRODISIAS (1987), *Quéreas y Calírooe*, ed. de María Cruz Herrero Ingelmo, en *La novela griega antigua. Caritón de Afrodiasias/Jenofonte de Éfeso. Quéreas y Calírooe/Habrócomes y Antia*, Madrid, Akal, pp. 25–192.
- \_\_\_\_\_ (1938), *Charitonis Aphrodisiensis de Chaerea et Callirhoe amatoriarum narrationum libri octo*, ed. de W. E. Blake, Oxford, Clarendon Press, pp. 1–127.
- CIRLOT, Victoria (1987), *La Novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea* Barcelona, Montesinos.
- DE TEMMERMAN, Koen (2014a), «Characterization in the Ancient Novel», en E. P. Cueva y S. N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, West Sussex, Wiley Blackwell, pp. 231–243.
- \_\_\_\_\_ (2014b), «Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel», Oxford, Oxford University.
- DOULAMIS, Konstantine (2007), «Rhetoric and Irony in Chariton: a case–study from Callirhoe», en J. R. Morgan y M. Jones (eds.), *Philosophical Presences in Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing y Groningen University Library, pp. 55–72.
- GILL, Christopher (1984), «The Ethos/Pathos Distinction in Rhetorical and Literary Criticism», *The Classical Quarterly*, 34–1, pp. 149–166.
- GONZÁLEZ EQUIHUA, Rodolfo (2014), «Heliodoro de Émesa y los Ejercicios preparatorios de Elio Teón», *Nova Tellus*, 31–2, pp. 147–158.
- GRAMMATIKI, Karla A. (ed.) (2009), *Fiction on the Fringe. Novelistic Writing in the Post–Classical Age*, Leiden–Boston, Brill.
- HÄGG, Tomas (1983), *The novel in antiquity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- HELIODORO DE EMESA (1979), *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. de Emilio Crespo, Biblioteca Clásica Gredos, 25, Madrid, Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1960), *Aethiopica*, ed. R. M. Rattenbury, T. W. Lumb and J. Maillon, en *Héliodore. Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, 3 vols., Paris, Les Belles Lettres.
- INFANTES, Víctor (1989), «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philologie*, 13:2, pp. 115–24.
- \_\_\_\_\_ (1991), «La narrativa caballeresca Breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp.165–181.
- JENOFONTE DE ÉFESO (1987), *Habrócomes y Antia*, ed. de María Cruz Herrero Ingelmo, en *La novela griega antigua. Caritón de Afrodiasias/Jenofonte de Éfeso. Quéreas y Calírooe/Habrócomes y Antia*, Madrid, Akal Clásica, pp. 193–270.
- \_\_\_\_\_ (1962), *Xénophon d'Éphèse. Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, ed. de G. Dalmeyda, Paris, Les Belles Lettres, pp. 3–77.
- JONES, Meriel (2007), «Andreia and Gender in the Greek Novels», en J. R. Morgan y M. Jones (eds.), *Philosophical Presences in Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing y Groningen University Library, pp.111–135.
- KÖHLER, Erich (1990), *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, Sirmio.

- KONSTAN, David (1994), *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton, Princeton University Press.
- LALANNE, Susan (2006), *Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, Éditions La Découverte.
- \_\_\_\_\_ (2014), «Education as Construction of Gender Roles in the Greek Novels», en E. P. Cueva y S. N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, West Sussex, Wiley Blackwell, pp. 473–489.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2015), «La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. 2, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 533–547.
- \_\_\_\_\_ (2016), «Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados», *Tirant*, 19, pp. 67–84.
- LOZANO–RENIEBLAS, Isabel (2003), *Las novelas de aventuras medievales, Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2010), «Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, pp. 127–153.
- \_\_\_\_\_ (2015), «Bibliografía de las historias caballerescas breves (1995–2015)», *Tirant*, 18, 317–360.
- MORALES, Helen (2004), *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORGAN, John R. (1996), «*Erotika Mathemata*: Greek Romance as Sentimental Education», en A. H. Sommerstein and C. Atherton (eds.), *Education in Greek Fiction*, Bari, Levante, pp. 163–189.
- PANAYOTAKIS, Stelios, Maaïke ZIMMERMAN y Wytse KEULEN (eds.) (2003), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, Brill.
- RADEMAKER, Adriaan (2005), *Sophosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Leiden–Boston, Brill.
- ROHDE, Erwin (1876), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- TEÓN, Elio (1966), *Progymnasmata*, en *Rhetores Graeci*, ed. de L. Spengel, Frankfurt am Main, Minerva, vol. 2, pp. 59–130.
- VAN MAL–MAEDER, D. (2001), «Déclamations et romans: La double vie des personnages romanesques: le père, le fils et la marâtre assassine», en B. Pouderon (ed.), *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 59–72.
- VÁRVARO, Alberto (1983), *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, Ariel.
- VINCENSINI, Jean–Jacques (2007), «Genres et « conscience » narrative au Moyen Âge. L'exemple du récit idyllique», *Littérature*, 128:4, pp. 59–76.
- \_\_\_\_\_ y GALDERISI Claudio (eds.) (2009), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier.
- WATANABE, Akihiko (2003), «The masculinity of Hippothoos», *Ancient Narrative*, 3, pp. 1–42.
- WHITMARSH, Tim (2011), *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel. Returning Romance*, Cambridge, Cambridge University Press.

