

ASPECTO FÍSICO Y RETÓRICA EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA*

ELENA REDONDO MOYANO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. En este trabajo, con el que queremos rendir homenaje a la labor docente e investigadora de la profesora Olga Omatos, hemos querido seguir sus huellas tratando el tema de la imagen física de los personajes literarios, que también fue objeto de su atención en dos artículos publicados en 1992 y en 1996. Éste último trata del ideal de belleza en la época bizantina, que se concreta en los siguientes rasgos: la piel es blanca y el rostro ovalado; en él destacan unos ojos negros, muy brillantes y expresivos, con párpados oscuros, el arco supraciliar muy marcado y cejas arqueadas, espesas y de color muy negro, que contrastan vivamente con el rubio de los cabellos;¹ los labios son finos y rojos, al igual que las mejillas.

Nuestro objetivo es estudiar la imagen del cuerpo humano que se nos dibuja en la novela antigua, género del que conservamos cinco ejemplares completos datados en la época imperial romana, de los siglos I-IV. En el título de uno de los más recientes trabajos sobre el tema, «La beauté romanesque ou le refus du portrait dans le roman grec d'époque imperiale», de S. Dubel, se constata un hecho apuntado desde los primeros estudios modernos de la novela (Rohde, 1876: 150-156) a los más recientes (Billault, 2003: 125), a saber, que apenas aparece retrato físico, en claro contraste con la novela romana. Las causas de esta ausencia se explican así:

Si le portrait se fait si rare dans le roman grec, il semble donc bien que ce soit l'effet d'un choix poétique autant que d'une stratégie esthétique. Les personnages s'inscrivent dans un univers topique, où, pour les personnages secondaires, seul le caractère est envisagé, car il détermine leur rôle dans l'intrigue, et où la beauté supérieure des protagonistes, à une exception près, ne s'incarne pas. Délibérément refusé, le portrait ne peut se constituer que de manière indirecte, par le renvoi à un canon, le recours à la comparaison, le choix du détail symbolique, inscrivant toujours l'apparence du personnage dans la perspective du spectateur: l'impression produite se substitue à la description. La beauté romanesque relève du registre de l'indicible, comme si le détail particulier entraînait nécessairement une dégradation de l'idéal (Dubel, 2001: 56-57).

En este artículo ahondamos en este tema trabajando en dos direcciones; primero, comprobando si la ausencia de descripción física es propia de la novela o se extiende a otras obras de ficción contemporáneas, como la de Luciano. Para ello analizaremos los

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación UPV 00106.130-H-14809/2002.

¹ En las canciones populares aparecen también los ojos claros, relacionados con princesas o clases sociales elevadas.

datos relativos al cuerpo humano de esos dos *corpora* atendiendo a los criterios con los que se encuentran asociados (§ 2) y a las partes o aspectos que describen (§ 3). Después, indagaremos en las causas de esa elección estética examinando la teoría sobre la descripción de personas de los *progymnasmata* (§ 4). Por último, expondremos las conclusiones (§ 5).

2. Son numerosos los personajes de las novelas que carecen de caracterización física.² Cuando se menciona algún rasgo corporal, se asocia a tres criterios: el estatus económico-social (2.1), el papel que juegan en la acción (2.2) o la valoración ética que sus acciones merecen al novelista (2.3).

2.1. La manera de designar a un noble en griego estaba tradicionalmente ligada a dos adjetivos, *kalós* y *agathós*, de los que el primero hace referencia a la belleza física. Es de suponer que la hermosura era resultado, por un lado, de unos hechos objetivos, como la mejor calidad de vida de este colectivo o su cuidado aspecto externo; por otro, estaría relacionada con la apreciación social positiva que habitualmente se otorga a quienes detentan el poder. La novela en este aspecto se muestra absolutamente continuista y asocia sin excepción el origen noble —o el estatus económico elevado— y la belleza del rostro, que suele ir complementada por una estatura elevada³ y por unas vestiduras dignas de admiración.⁴ Todos los personajes de las clases económicas altas son bellos, ya sean tratados positivamente por el novelista, como Dionisio en Caritón (II.5.2), ya sean objeto de su crítica, como Ársace, hermana del gran Rey, en Heliodoro (VII.2.1). Y esta asociación funciona también en negativo, es decir, un esclavo nunca puede ser bello, aun cuando su comportamiento sea irreprochable. Encontramos ejemplos en todas las obras; en Caritón, cuando uno de los ladrones de la banda de Teón se niega a llevar a Calíroe como esclava para venderla, argumentando que al ver su hermosura nadie creerá que es tal (I.10.7); eso es, efectivamente, lo que le sucede al noble Dionisio, a quien resulta imposible creer que un cuerpo tan bello no haya nacido libre (II.1.5). En Longo, cuando el parásito

² Es el caso, en Caritón, del bandido Terón y su banda (I.7), así como de los pretendientes de Calíroe (I.2 y 4). En Jenofonte, de Leucón y Rode (II.2.3), Lampón (II.9.3), Apsirto (II.2.1), Hipótoo (II.11.11), Perilao (II.13.3), Aristómaco (III.2.6), Eudoxo (III.5.5), Psamis (III.11.3), el gobernador de Egipto (III. 12.6), Anquíalo (IV.5.1), Anfínomo (IV.6.4), Telxínoe (V.1.5), Renea (V.5.1), Clito (V.5.4) y el proxeneta de V.5.7. En Longo, de los piratas tirios (I.28.1), los mozos adinerados de Metimna (II.12.1), Briaxis (II.28.1), Hípaso (III.1.1), Cromis (III.15.1), Éudromo (IV.5.1), Lampis (IV.7.1), Clearista (IV.13.1), Rode (IV.36.3) y los hijos de Dafnis y Cloe (IV.39.2). En Aquiles Tacio, de Hipias (I.1.3), Calígone (I.3.2), Sóstrato (I.3.5), Clinias (I.7.1), Sátiro (II.4.1), Clío (II.4.2), Calístenes (II.13.1), Querofonte (II.14.6), Cármides (III.14.1), el médico de IV.10.2, el comandante de Faro (V.7.3), Sóstenes (V.17.5), Sópatro (VIII.10.1) y el sacerdote de Ártemis (VII.12.2). En Heliodoro, de Arsínoe (I.15.6), Termutis (I.30.1), Petosiris (II.33.2), Nausicles (II.8.5), Nausiclea (VI.8.1), Caricles (II.29.1), Acesino (IV.7.4), Hidaspes (IV.8.2), Persina (X.2.2), Alcámenes (IV.7.9), Mitranes (VII.1.4), Oroóndates (V.8.2), Bagoas (VIII.2.3), Tirreno (V.18.4), Tarquino (V.205), Péloro (V.30.1) y Aquemenes (VII.15.1).

³ La altura es una característica relacionada con dioses, héroes o poderosos. En la novela los espectros que se aparecen en sueños a Habrócomes en Jenofonte (I.12.4) y a Clitofonte en Aquiles Tacio (I.3.4) son muy altos. En Caritón, el noble Dionisio (II.5.2) es alto y bello por naturaleza (*phýsei*). Algunos personajes de alta alcurnia, como Pantea (Aquiles Tacio, I.4.1), sólo aparecen caracterizados por este rasgo; de manera semejante, de Meroebo, sobrino del rey Hidaspes (Heliodoro, X.23.4), sólo conocemos su gran altura y su juventud.

⁴ En algunas ocasiones para indicar el estatus del personaje sólo se describen vestidos y adornos, como en el caso de Artajerjes en Caritón (VI.4.1-2) o de Cariclea en Heliodoro (III.4.2-6).

Gnatón, se reconoce enamorado de un esclavo, el pastor Dafnis, que posee la belleza de un hombre libre (IV.17.4); o cuando es evidente que los padres adoptivos de Dafnis y Cloe, esclavos rústicos vulgares y feos, no pueden ser padres biológicos de tan bellos retoños (III.32.1, IV.20.2, IV.30.4 y 32.2). En Aquiles Tacio, cuando Clitofonte se muestra incapaz de reconocer a su amada, Leucipa, convertida temporalmente en esclava (V.17.7, 19.2).⁵ Tampoco Teágenes, en Heliodoro, reconoce a su amada Cariclea disfrazada de mendiga (VII.2.5), a pesar de que la belleza de ésta es tal que, de niña, obliga a alejarla de su patria, para que no delate su origen real (II.31.3, IV.8.8); Cíbele, la nodriza de Ársace, reconoce en la belleza de los dos miembros de esta pareja un claro indicio de su noble cuna (VII.12.4).

La belleza es uno de los dones más preciados de los que puede disponer el ser humano. Caritón la estima hasta el punto de considerar a los bellos hijos de dioses (II.1.5); incluso éstos estarían dispuestos, y con razón, a disputar por ella (VI.2.2); su atracción es tal que arrastra de forma natural a las masas (II.3.10). Heliodoro constata que somete a bandidos, hace deponer las armas, y vence las situaciones más sórdidas (I.4.3, V.7.3), debido a la *eúnoia* que hace surgir entre quienes la contemplan (IV.3.2). Tan valioso bien es propio de todos los protagonistas de las novelas, que pertenecen sin excepción a las clases poderosas. Sólo en algunas leves pinceladas asoma un punto de vista discrepante del bello retrato que el novelista ofrece de estos héroes novelescos; es el caso de Dafnis, al que Dorcón considera pequeño, imberbe y negro como un lobo (I.16.2) en Longo, y el de Cariclea en Heliodoro, cuya hermosura, para Ársace, es insignificante, ramplona y conseguida a fuerza de afeites (VII.10.5); no obstante, tanto Dorcón como Ársace desempeñan el rol de rivales de los protagonistas, por lo que su apreciación negativa pierde valor. Distinto es el caso, en Longo, de la belleza de Cloe, la cual siempre es apreciada por su enamorado Dafnis, pero pasa desapercibida a todos los demás hasta que se descubre que no es una pastora y se la adorna con las galas propias de la clase alta (IV.32.1, IV.33.4).

2.1.1. En Luciano nos encontramos con el mismo punto de partida, la asociación belleza externa—estatus económico elevado, apreciable en 27.26, donde un filósofo peripatético es rico y bello; o en 19.16, donde el tirano le parece a Micilo un superhombre, más alto y más hermoso que los demás.

Esa asociación aparece teorizada en pasajes diversos, ya que la belleza era tradicionalmente una de las aspiraciones de los filósofos, que tan abundantes son en la obra lucianesca. Si la hermosura es un don de las clases altas, se debe a que es un bien superior, de origen divino, digno de toda estima y que no causa nunca hartazgo; es un puente que permite a los mortales tener trato de igualdad con las divinidades, o que les transforma en dioses, como le sucedió a Helena. Incluso entre los propios olímpicos tiene una consideración superior, como lo demostró la actuación de Zeus, quien, en la disputa entre Hera, Afrodita y Atenea, aunque había en Grecia y en tierra bárbara muchos hombres prudentes y sabios, encomendó la decisión a Paris, haciendo prevalecer la belleza sobre la inteligencia, la sabiduría y la fuerza. No es de extrañar, por tanto, que los nobles no sólo sean bellos, sino que, además, procuren rodearse de belleza, de ahí la presencia de muchachos guapos en los cortejos en los que los personajes poderosos exhibían su riqueza.⁶

⁵ Esta falta de reconocimiento por parte de Clitofonte es especialmente tópica, porque Mélite, que está a su lado, reconoce que la belleza de la muchacha proclama su buena cuna incluso en su penosa situación (V.17.3) y porque el cambio sólo consiste en que tiene el cabello corto (V.17.3 y 19.2, VIII.5.4).

⁶ 81.20, 81.7, 81.6 y 24, 87.10 y 12, 73.22. También en Heliodoro, cuando Teágenes y Cariclea son capturados, se les considera por su belleza dignos del servicio real (V.9.2, VIII.17.4-5).

Pero junto a este punto de partida, que recoge la herencia socio-literaria sobre la belleza física, Luciano denuncia de modos diversos la falsedad de esta asociación tradicional. Uno de los más impactantes es la descripción de un cambio de fortuna brusco, suceso frecuente en la literatura de ficción. Cuando un esclavo se hace rico, inmediatamente se ve rodeado de un cortejo de aduladores que juran que su belleza es excepcional, comparándolo con los más bellos y nobles personajes legendarios (25.23). Efectivamente, en los diálogos lucianescos los ricos suelen estar rodeados de una camarilla de aduladores que les atribuyen todo tipo de cualidades, entre ellas las físicas, como el ignorante del diálogo 31.20-21, al que se le elogia su porte, comparándolo con reyes como Filipo, Alejandro o Pérdicas. Otro procedimiento de denuncia es la crítica de la pretensión de los poderosos de ser elogiados por una belleza que no poseen, como los de 36.35, que desean ser llamados Adonis o Jacintos, cuando su nariz alcanza el codo de tamaño, y, especialmente, de los ridiculizados por Pantea, en 50.2-5, que se dejan alabar por su juventud, siendo viejos, por su belleza, siendo feos, por su estatura, siendo pequeños, o por su hermosa cabellera, siendo calvos; algunos llegan incluso a obligar a los artistas que los retratan a corregir o disimular sus defectos físicos (59.13). La falta de objetividad queda bien clara en la historia del misántropo Timón, un apuesto galán a los ojos divinos de Zeus, pero cuya belleza pasa totalmente desapercibida a los humanos hasta que se hace rico (25.7 y 46).

Si en la novela y en Luciano encontramos estrechamente asociados belleza y poder, la prevalencia de los dos factores de esta asociación varía. En la primera, en el caso de los personajes femeninos,⁷ vence la belleza, que es capaz de alterar el orden jerárquico establecido por el estatus socio-económico, de manera que una mujer rica o poderosa puede ser menos bella que otra de un rango inferior. Así sucede en Caritón, cuando la belleza de la supuesta sierva Calírooe hace que la primera esposa del noble Dionisio parezca una esclava (II.2.3); o cuando la reina persa Estatira, protocolariamente la mujer más bella del mundo (VI.3.4), admite que la belleza de aquélla, que se presenta en su corte como la esposa de un vasallo de su marido, es comparable a la suya propia (VI.1.6); o en Heliodoro, donde Cariclea (II.25.1) es el canon a partir del cual se mide la belleza de las demás mujeres. Por el contrario, en Luciano acabamos de ver que el dinero se impone a la belleza.

2.2. En otras ocasiones, la descripción física de los personajes aparece relacionada con el rol que representan en la trama. En la novela, grupos de personajes que se dedican a una misma actividad comparten la misma caracterización. Algunos son tipos familiares en la comedia nueva o en la comedia latina, otros son inventados por los novelistas.⁸

El tipo del bandido está representado por Corimbo, el jefe de los piratas en Jenofonte de Éfeso, que es alto, con una mirada terrible y largos y enmarañados cabellos (I.13.3). Este último rasgo caracteriza igualmente al vaquero egipcio (*boucólos*) que aparece en Aquiles Tacio (III.12.1). En este mismo novelista aparece otro tipo de vaquero, igualmente alto, pero de piel negra, grueso cuerpo, pequeños pies y cabeza rapada (III.9.2). Es más frecuente, sin embargo, el primero, que se encuentra también en Heliodoro, de manera que Cnemón, cuando pasa una temporada entre ellos, se deja crecer su cabellera con la intención de infundir temor (II.20.5-21.1).

⁷ También Mirtale espera que Cloe prefiera dormir con su pobre, pero guapo, hijo Dafnis antes que con un mono adinerado (III.26.4). Sin embargo, en Heliodoro se mantiene la jerarquización tradicional en el caso del rey Hidaspes, cuando se le traen como regalo dos hermanos (Teágenes y Cariclea) que en estatura y belleza superan a todos los humanos, excepto a él (IX.24.1).

⁸ Billault (2003: 117-121). Según Létoublon (1993: 80-105) estos personajes proceden tanto de la literatura anterior como de la realidad vivida por los novelistas.

Gnatón, en Longo, es el prototipo del parásito, todo vientre y lo de debajo del vientre (III.10.1), muy similar a Cónope, en Aquiles Tacio, zampón (II.20.1) y esclavo de su tripa (II.23.1).

También en Longo aparecen los pastores habituales en la tradición bucólica, como Dorcón, rubio, barbudo y blanco (I.16.5), y Títiro, de pelo rojo, ojos azules y blanca piel (II.32.1).

El tipo del intelectual está representado en Heliodoro por el sacerdote Calasiris (II.21.2), que posee una barba venerable y espesa y una larga cabellera, que agita como los profetas poseídos de la divinidad (III.17.2).

2.2.1. Este último tipo lo encarnan en Luciano los numerosos filósofos que pueblan su obra; además de la barba, que suele ser poblada y larga,⁹ y del pelo largo (entre los cínicos y pitagóricos) o rapado (entre los estoicos), son pálidos, de mirada enérgica o varonil y de porte sencillo, pero cuidado, en ocasiones hasta solemne o venerable.¹⁰ Estos rasgos son también prototípicos de los gramáticos, los rétores y los personajes considerados sabios u hombres sagrados.¹¹

Sin embargo, frente a la novela, en la que estos rasgos describen la realidad del personaje, en Luciano son, en algunas ocasiones, un mero disfraz que oculta una vida moral reprobable dominada por vergonzosas pasiones.¹²

2.2.2. Era tradicional en la literatura que los personajes envueltos en historias amorosas fueran jóvenes y bellos.¹³ Y esta convención se respeta totalmente en las novelas, que narran la historia de una pareja de enamorados, y no sólo en los personajes protagonistas,¹⁴ sino también en los secundarios.¹⁵ La belleza hace nacer el amor; y así Quéreas, en Caritón, es digno de amor por ser hermoso (III.10.7). En Jenofonte y Longo, el que un

⁹ 21.16; 22.10; 24.10; 28.11; 28.37; 28.41 y 42; 29.10; 59.17.

¹⁰ 24.21; 24.5; 27.2; 28.12; 28.46; 34.29; 56.18; 56.27; 75.1; 75.14; 70.18; 75.17.

¹¹ 36.25; 38.6; 41.16.

¹² Así el falso profeta Alejandro recurre al pelo postizo para ocultar la calva de un lado de su cabeza (43.2); cf. también 24.21; 49.23-24; 56.18-20.

¹³ Este tópico expresaría el punto de vista del amante, al que el amado encuentra invariablemente bello.

¹⁴ En Caritón, Calíroe tiene una belleza fulgurante (IV.1.9), es la más hermosa de las mujeres (V.1.1); Quéreas es igualmente el más hermoso de los hombres (V.1.1) y ambos son los seres más bellos sobre la faz de la tierra (VIII.1.3). En Jenofonte, Habrócomes sobresale por la hermosura de su cuerpo (I.1.1) y Antia sobrepasa en belleza a las demás muchachas (I.2.5). En Longo, Dafnis posee una belleza sin par (IV.2.2) y la de Cloe no admite ninguna comparación (IV.33.4). En Aquiles Tacio, Leucipa es un prodigio de hermosura (VI.3.4). En Heliodoro, Teágenes deslumbra como un rayo y es superior a cualquier hombre (III.3.4 y 8), mientras que Cariclea tiene una hermosura inigualable (I.20.2).

¹⁵ En Caritón, es el caso de Dionisio, el enamorado de Calíroe (II.5.2), que no es ya joven, pero sí bello. En Jenofonte, de Manto, enamorada de Habrócomes (II.3.1); de Políido, enamorado de Antia (V.3.1); y de Calístenes, el amado de Hipótoo (V.9.3). En Longo, de Licenion, la iniciadora sexual de Dafnis (III.15.1). En Aquiles Tacio, del retrato que el intendente, Sóstenes, hace a Leucipa de su amo, Tersandro, enamorado de ella (VI.12.2); y de Calicles, la pareja de Clinias (I.14.2). En Heliodoro, de Rodopis, la atractiva tracia de la que se enamoró Calasiris (II.25.1); y de Deméneta, enamorada de Cnemón (I.9.2).

personaje le parezca a otro hermoso es una manera de expresar que se ha enamorado de él.¹⁶

2.2.2.1. También en Luciano amor y belleza aparecen estrechamente relacionados, de manera que Paris, siendo joven y hermoso, es también experto en temas amorosos (35.3, 35.7). La belleza se desea igualmente para ser amado por los demás.¹⁷ Roxana, representada en un cuadro el día de su boda junto con Alejandro, es hermosísima, y Hefestión, que asiste a la ceremonia, se apoya, a su vez, en un muchacho muy guapo. El novio elegido por Aristóneto para casarlo con su hija, es todo hermosura y juventud;¹⁸ claro que en esta elección juega también un importante papel el que el muchacho sea el único heredero de una persona acaudalada.

La belleza lleva al amor, pero el dinero puede comprar la belleza y, por ende, el amor. Esto sucede sólo excepcionalmente entre los novelistas, como en Jenofonte, donde Hipótoo, obligado por la necesidad, se casa con una mujer vieja rica (V.9.1); o en Longo, donde Driante, el padre de Cloe, no quiere que su hija se case con Dafnis, porque la considera digna de un marido de mejor posición que un pastor, aunque éste sea bello (I.19.3); el mismo personaje acepta, sin embargo, la boda cuando Dafnis le entrega una importante cantidad de dinero (III.32.1). En Luciano, en cambio, el dinero atrae al amor, de manera que el feo Simón, enano y chato, cuando se hace rico, resulta atractivo a las mujeres (22.14); y lo mismo sucede con diversos hombres y mujeres viejos, ricos y sin hijos, quienes, a pesar de su repugnante aspecto (mocosos, legañosos, calvos y con escasos dientes), tienen amantes jóvenes y bellos (76.16, 76.19). También el dios Pluto, aunque es feo, ciego, pálido y renco de ambas piernas, está rodeado de amantes (25.26).

2.3. Por último, algunos rasgos físicos de los personajes de la novela aparecen otorgados en función de la visión moral que el novelista quiere transmitir sobre su actuación. Este principio es válido para todos los protagonistas, que son bellos porque son paradigmas del comportamiento erótico (Redondo Moyano, 2002-2003: 73). Pero también para los personajes secundarios que no pertenecen a las capas altas de la sociedad, como es el caso, en Jenofonte, de Cino, descrita como una mujer repugnante de ver, porque siente una pasión incontrolada por Habrócomes, que la lleva a asesinar a su marido y, tras ser rechazada por el joven, a acusarle del crimen que ella ha cometido (III.12.3); o en Aquiles Tacio, de Mélite, enamorada también del protagonista, pero de la que el novelista nos presenta un comportamiento ético irreprochable, que se acompaña de una belleza parangonable a la de las protagonistas.¹⁹

2.3.1. La postura de Luciano con respecto a la asociación belleza-moralidad es, en cambio, crítica, de manera que Alejandro se queja de que Aristóteles le elogie a menudo su belleza, como si ésta fuera parte de la virtud (13.5). Por otro lado, apoyándose en la autoridad de Homero, reivindica que no todo lo bello es bueno, ni todo lo feo malo, y que

¹⁶ En Jenofonte así lo expresa Manto, cuando se enamora de Habrócomes (II.4.2); o cuando Renea, la mujer de Políido, le dice a Antia que de nada le va a servir haberle parecido bella a su marido (V.5.3); en Longo, cuando Dafnis le parece a Cloe bello (I.13.2 y 4).

¹⁷ Cf. 73.43. Lo contrario es también verdad; la desfigurada mujer de 57.24, muy rica, tiene pocas posibilidades de casarse, incluso con un hombre muy pobre.

¹⁸ 62.5 y 17.5. Otros bellos, amantes o amados, aparecen en 14.25, 17.15, 22.19, 57.44.

¹⁹ Es hermosa como una estatua (V.11.5), tiene rostro de leche, mejillas rosadas, mirada resplandeciente, melena abundante y rubia (V.13.1-2).

hay que tener en cuenta también otras cualidades, como el hablar bien o la modestia (49.23).

Luciano y las novelas comparten una misma herencia cultural que asocia el aspecto físico con la posición social del personaje, o con el papel que desempeña en la obra o con la valoración moral de sus acciones que el autor quiere transmitir. El grado de aceptación de esta herencia es, sin embargo, muy diferente. Mientras los novelistas asumen estos tópicos heredados y los hacen confluír en sus personajes protagonistas, que adquieren así una belleza superlativa, indescriptible con palabras,²⁰ Luciano denuncia su carácter convencional y su falta de adecuación a la realidad.

3. Si hasta ahora hemos analizado en torno a qué ideas encontramos mencionadas las características físicas, vamos a estudiar en este apartado qué rasgos concretos se describen para construir un retrato.

De muchos personajes sólo conocemos uno o dos datos muy generales, como su edad aproximada o si son bellos o no.²¹ De otros recibimos breves retratos, trazados con unos pocos rasgos prototípicos, relacionados ya sea con su rol en la acción, ya sea con la imagen ética que el novelista nos quiere transmitir, como los apuntados en § 2.2 y 2.3.

También aparece algún retrato algo más individualizado, aunque igualmente breve, como el de Dionisófanes, padre biológico de Dafnis, alto, con el pelo algo cano, bien parecido y fuerte (IV.13.2), en Longo; o el del campeón de pugilato, de gran estatura y fortaleza, una mole gigantesca, que admite comparación con los héroes de antaño (X.25.1, 31.5), en Heliodoro. Notamos, no obstante, que, incluso en este tipo de retratos, los rasgos apuntados son los pertinentes al rol que juegan estos personajes en la acción, de manera que el primero, dado que es padre de un protagonista, pertenece a las clases altas de la sociedad, y es, por tanto, alto, guapo y fuerte; del segundo, igualmente, se enumeran sólo las características esperables en alguien de su profesión, con la comparación que sirve para engrandecerlas.

Los dioses o personajes legendarios de las novelas aparecen también dibujados con unos pocos rasgos tradicionales, como en Longo las Ninfas, quienes, ya en forma de estatuas, ya en sueños, son altas y hermosas (I.4.2, II.23.1); o Eros, guapo, de piel blanca como la leche, rubio como el fuego, reluciente como recién salido del baño, con alas y arco (II.4.1, II.6.1); o Pan, con cuernos y patas de macho cabrío (II.24.2). La Andrómeda del cuadro de Aquiles Tacio (III.7.2) parece una estatua, con sus mejillas rojas, ojos violetas y blancos brazos; la Gorgona que la sujeta tiene erizados los cabellos de las sienes y las serpientes erguidas (III.7.8); a Agamenón, poseedor de una belleza celestial, lo encontramos con la misma descripción que en Homero (I.8.7; *Iliada* II.478). Cariclea, en

²⁰ Cf. Heliodoro V.10.2 (*tò áfraston kállos*).

²¹ Es el caso, en Caritón, de Policarmo, joven y bello (VIII.9.1), o de la noble persa Rodoguna, que es bella (V.3.4). En Jenofonte, del ayo de Habrócomes, ya mayor (I.14.4); de Rode, de la misma edad de Antia (II.3.3); de Meris, el guapo marido de Manto (II.12.1); del anciano soldado Araxo (III.12.2); del viejo pescador Egialeo (V.1.2) o del jefe de las tropas del gobernador, Políido, joven de hermosa apariencia (V.3.1) En Longo, de Licenion (III.15.1) y de Ástilo (IV.10.1, IV.19.5), ambos jóvenes y hermosos. En Aquiles Tacio, de Clitofonte, el protagonista, lozano y de diecinueve años (I.3.3, VIII.10.5); y de los jóvenes Menelao (II.33.1), Quéreas (IV.15.2) o el robusto Zenón (II.17.3). En Longo, del anciano Filetas (II.3.2), de la hermosa ninfa Eco (III.23.1) o de Megacles, el anciano padre de Cloe (IV.35.1). Finalmente, en Heliodoro, de Tisbe, joven y no fea (I.11.3); del bello Carias, de la misma edad de Cnemón (I.14.3, II.10.3); de Sisimitres, joven y negro (II.30.1), o de la vieja Cíbele (VII.9.4).

Heliodoro, es idéntica a su antepasada mítica Andrómeda, representada en un cuadro que adorna la cámara nupcial de sus padres (X.15.1).

Los personajes protagonistas no están descritos con mayor precisión que los demás, y de su superior belleza sólo se nos dan unos pocos rasgos en cada novelista.²² Si los reunimos todos, nos encontramos con un conjunto muy cercano al apuntado por la profesora Omatos; son altos, de cabello rubio generalmente con rizos, piel blanca,²³ mejillas rojas, ojos llenos de gracia y muy brillantes (fulminantes, en ocasiones), cejas negras, boca roja, blancos dientes. Estos mismos rasgos aparecen también en la descripción de los personajes de cuadros²⁴ y estatuas. Estamos, por tanto, ante un tópico literario, un canon, más que ante una descripción (Dubel, 2001: 44-45). Este canon se forma con rasgos considerados bellos en la literatura y arte precedentes, y se transmite, con muy pocas variaciones, hasta la época bizantina.

Otro procedimiento que usan los novelistas para caracterizar a los protagonistas, es la comparación²⁵ con dioses o con estatuas de dioses,²⁶ con héroes o con personajes de la saga heroica, de los que el receptor de las novelas tenía una imagen también estereotipada fruto de sus lecturas, especialmente la épica, el teatro o la historia, o de la contemplación de sus imágenes.²⁷ Caritón describe en el comienzo de su narración a Calírooe con el término con el que se designan las estatuas de los dioses,²⁸ y su belleza se parangona no con divinidades secundarias, como las ninfas o las nereidas, sino con la de Afrodita (I.1.1-

²² En Caritón, Calírooe tiene piel blanca y brillante (II.2.2) y Quéreas es hermoso y joven (III.9.1). En Jenofonte, la belleza de Habrócomes es comparable a una gran obra de arte (I.1.1), superior a la de cualquier estatua (I.1.6), semejante a la de un dios (I.2.8); Antia tiene cabellos rubios y ojos ardientes o dulces (I.2.6, III.3.5). En Longo, Dafnis posee ojos relucientes, rostro ruboroso, dientes tan blancos como el marfil (IV.17.4-5); Cloe es rubia, de ojos grandes como una vaca y rostro y cuerpo muy blancos (I.17.3, I.32.1). En Aquiles Tacio, Leucipa tiene una inquietante mirada de ojos negros o violetas (VI.7.1, I.19.1), y una boca de rosa; es rubia, con cejas negras, mejillas blancas con rubor en su centro (I.4.3). En Heliodoro, Teágenes tiene bucles rubios (VII.10.4), mejillas blancas y relumbrantes (I.2.3), ojos azules oscuros (II.35.1, VII.10.4); es vigoroso (II.16.3, VII.20.2), de fuerte pecho y anchos hombros (VII.10.4); Cariclea tiene una larga y rubia cabellera (I.2.5, III.4.5), tez blanca y brillante (IV.8.5), y mirada que desprende luz (II.31.1).

²³ Sólo Dafnis es de pequeña estatura, seguramente por su corta edad, de piel morena y cabello negro (I.13.2, I.16.2); estas variantes se justifican por su profesión de pastor; él mismo trata la piel blanca y el cabello pelirrojo de Dorcón como modelo de belleza de la ciudad (I.16.5), y compara el color de su piel con el jacinto (I.16.4 y IV.17.4-5), flor que ya había caracterizado los cabellos de Odiseo en el país de los feacios (*Odisea* VI, 231) y había llegado a ser tradicional en la bucólica (Dubel, 2001: 50, n. 84).

²⁴ Cf., en Aquiles Tacio, el retrato de Andrómeda, que, dentro del cuadro, parece una estatua (III.7.3).

²⁵ Cf. Hägg (1971: 95); Billault (2003: 126-127) y Dubel (2001: 45 ss.), donde se tratan también las comparaciones con elementos de la naturaleza, de los que prescindimos aquí.

²⁶ Zeitlin (2003: 79), al estudiar la importancia de lo visual en la novela de Caritón, anota que existe una cierta zona de confusión entre las estatuas de dioses y sus epifanías, como sucede con Calírooe, que llega a ser un «vivo retrato» de Afrodita.

²⁷ Dubel (2001: 46). No cabe duda de que el novelista podía usar este imaginario cultural porque sabía que los destinatarios de su obra eran capaces de interpretarlo; es un dato más que apoya la idea del carácter culto de los receptores de estos relatos.

²⁸ *Ágalma*, I.1. Schmeling (2003: 440-442) relaciona esta identificación de las heroínas con estatuas con su conversión en un objeto estático, símbolo del rol pasivo que desempeñan en el control de su vida o sus cuerpos.

(34.18), muy similar a Sócrates, también calvo y barrigudo, además de chato (34.24, 76.6.4).³¹

En las descripciones de dioses, personajes mitológicos o héroes nos encontramos también con descripciones tópicas de la literatura, la estatuaria y la pintura.³² Sin embargo, Luciano se aparta de la novela al modificar o explicar el retrato tradicional en clave de humor. Es el caso de Hera, cuando pone en duda la belleza de Ártemis, dado que había dado muerte a Acteón, el único que había podido verla desnuda; o cuando considera al hermoso Ganimedes, de dedos sonrosados, blandengue y afeminado. O de Helena, que tiene piel blanca, como es natural por haber nacido de un cisne, y es blanda, por haber nacido de un huevo; y que no era tan hermosa como se contaba, pues tenía un cuello largo, y era bastante mayor. O de Ayante, que no era realmente tan alto como se decía. O de Afrodita, que quiere demostrar a Paris que no sólo tiene los brazos blancos y los ojos de novilla, sino todo el cuerpo hermoso.³³

En Luciano encontramos también el procedimiento de la comparación de un personaje con estatuas famosas, en dos diálogos, en los que se describe a Pantea, la amante del emperador Vero, un personaje real, contemporáneo del autor y que ocupaba una relevante posición en los círculos del poder. Nuestro escritor sale airoso de esta prueba utilizando todos los recursos de elogio que hemos visto en los novelistas. La belleza de Pantea es tal que no se puede describir con palabras (43.1), y ni siquiera les resultaría fácil plasmarla a artistas acostumbrados a hacerlo, como diversos pintores y escultores famosos (Apeles o Zeuxis o Fidias o Alcámenes). Se justifica así el procedimiento elegido, que es, por un lado, una comparación con las partes más hermosas de diversas estatuas o pinturas muy conocidas, y, por otro, el recurso a Homero como el mejor de los pintores.³⁴ Esta belleza externa está también acompañada de la belleza del alma; Pantea es una mujer inteligente, culta, sensata, justa, virtuosa, filantrópica, y, además, tiene una voz muy melodiosa tanto para las palabras como para el canto (43.11-15). De nuevo aquí, para ilustrar esta belleza del alma, se la compara con mujeres famosas, como Aspasia de Mileto, Téano, Safo, Diotima, Arete y Nausícaa, Penélope y la persa Pantea, la mujer más bella de Asia (*Ciropedia* IV 6, 11; V 1, 2-18). La perfección de este personaje se completa con el trato amable a cuantos se le acercan, sin caer en vulgares manifestaciones de orgullo que podría permitirse por su situación social (43.21). Este diálogo se cierra comparando de nuevo a Pantea, esta vez de la mano de Homero, con heroínas y diosas diversas; es, en cuanto al cuerpo, como Helena, y rivaliza en belleza con Afrodita, y en obras con Atenea. Como

³¹ Este retrato reúne diversas características estéticamente rechazables (que, por cierto, no difieren mucho de las actuales) de las que se mencionan para defender la práctica de la gimnasia: se rechazan la gordura fofa, la palidez y el andar encorvado (37.25-26).

³² Así Dioniso es imberbe y afeminado; Sileno, pequeño, viejo, calvo, rechoncho, ventruado, chato, de orejas erguidas, también afeminado y con rabo, rasgo este último que comparte con Pan, que es semejante a un macho cabrío en las extremidades inferiores, con piernas velludas, con cuernos y espesa barba; Apolo y Asclepio son guapos y de larga cabellera; Eros es muy hermoso; Hermafrodito es afeminado; Príapo, muy varonil; Hefesto, cojo y sucio; Atenea, guapa, de ojos verdes, mirada radiante, penetrante y varonil; Tiresias, ciego, anciano y pálido; Polifemo, tosco, peludo y con un solo ojo; Amímone, guapa; cf. 4.2; 21.26; 38.21; 52.4; 77.1.1; 78.2.1; 78.3; 78.8.1, 3 y 4; 78.13; 78.17.1; 78.18.1; 78.23.

³³ 78.18.1; 78.8.3-4; 35.14; 22.17; 35.10. La hipérbole en estas comparaciones mitológicas es uno de los recursos humorísticos de Luciano, cf. Ureña Bracero (1995: 205).

³⁴ En 58.21 aparece también Homero como modelo del elogio parcial de héroes o dioses. Píndaro se cita también como paradigma en 43.6-9.

Polístrato dice, se hace de ella el retrato más perfecto posible, ya que comprende la belleza del cuerpo y del alma (43.22-23).³⁵ En el diálogo 50, Luciano, por medio del personaje Licino, defiende la audacia de sus comparaciones aduciendo, por un lado, que el elogio es un ejercicio sin límites, dado que su única finalidad es provocar admiración; por otro, declarándose seguidor de las normas establecidas para ese tipo de discurso, según las cuales los símiles y comparaciones están especialmente bien hechos cuando se compara lo elogiado con algo que lo supera (50.18.19). Sus modelos son los poetas, empezando por Homero, que no sólo comparó a mortales con seres divinos, sino que se atrevió incluso a comparar a dioses con seres inferiores, como a Hera, con las vacas.³⁶ Un buen retrato es, como Verdad dice a Parresiades, aquél que pinta todas las facetas, no sólo las físicas, sino también las del alma (28.38).

En la novela y en Luciano encontramos las mismas escalas en la descripción de los personajes. De algunos no tenemos ningún dato físico; de otros sólo conocemos uno o dos rasgos generales, como su edad o su belleza o fealdad; por fin, otros aparecen brevemente descritos con unos pocos rasgos que se repiten. El retrato busca dar una imagen global (Billault, 2003: 126-127), que abarca el aspecto físico y el psico-sociológico del personaje. Más que individualidades, encontramos personajes tipo, en un mundo maniqueo de héroes y villanos, cuya posición social, rol en la acción y cualidad moral quedan reflejados, en el caso de los novelistas, en su físico. Lo general no es el retrato, sino el elogio y el vituperio contruidos según los moldes de la tradición literaria y artística (Dubel, 2001: 42).

4. Si la prosa de ficción es anterior al surgimiento de la retórica, ésta última fue impregnando progresivamente los diferentes géneros literarios durante el período helenístico y, especialmente, romano. Este movimiento cultural, al que Filóstrato llamó Segunda Sofística y que se caracteriza por la vuelta a los grandes modelos clásicos, hunde sus raíces en el s. I a. C., con el denominado aticismo, y alcanza su máximo desarrollo en el s. II, la época de los grandes emperadores filohelenos, Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio. Es precisamente en este siglo cuando se compone la obra de Luciano, así como las novelas de Jenofonte de Éfeso, Longo y Aquiles Tacio; a finales del siglo anterior se había escrito la de Caritón de Afrodisias,³⁷ y en el posterior o comienzos del IV la de Heliodoro.³⁸ En estos primeros siglos del imperio la retórica se adueña de la educación. Tras aprender a leer y escribir con el *grammatistés*, el alumno iniciaba la enseñanza que hoy llamaríamos secundaria junto al *grammatikós*, durante la cual leía, aprendía de memoria e imitaba (*mimesis*) a los clásicos; por último, en la enseñanza superior, se estudiaba, o retórica, de la mano de un rétor o *sofistés*, o filosofía, si bien esta disciplina, relegada cada vez más por la primera, acabó circunscrita a círculos muy restringidos. De este sistema de educación se nos han conservado una serie de ejercicios previos a la composición de discursos, los *progymnasmata*, de los cuales los más sencillos, como la fábula, el relato, la anécdota, la sentencia y la confirmación, eran estudiados con el *grammatistés*, y los más complicados, como el lugar común, el encomio, la comparación, la

³⁵ Sobre las influencias mutuas entre arte y literatura cf. el capítulo «L'ecphrasis ou la synthèse de l'art et de la littérature» (Bompaire, 2000: 707-735).

³⁶ La idea de que el poeta está libre de censuras se encuentra aquí (50.23-26) y en 59.8, donde se distingue este género de la historia.

³⁷ O a comienzos del II, como defiende Ruiz-Montero (2003: 30), donde se apunta la época de Trajano (98-117) o Adriano (117-138).

³⁸ Los datos en que se basan ambas están recogidos en la introducción de E. Crespo a su traducción en la editorial Gredos, Madrid 1979, 12-21.

descripción, la tesis, etc., con el *grammatikós*. Los *progymnasmata* son un compendio de reglas prácticas que permiten elaborar cada uno de los ejercicios citados, de cara a componer un discurso. Tras esta preparación, el alumno se encontraba en condiciones de elaborar los distintos tipos de *melétai* (*declamationes*) (Reche, 1991: 13), de las cuales las judiciales (*hypothéseis dikanikai, controversiae*) y las deliberativas (*hypothéseis symbouleutikai, suasoriae*) trataban de casos ficticios, como raptos, violaciones, piratas..., en el caso de las primeras; y de historia antigua o mitología, en el de las segundas. Estas declamaciones retóricas, que ya estaban plenamente conformadas en la época helenística, colaboraron, sin duda, a la cristalización del género de ficción por excelencia, la novela (Ruiz Montero, 2003: 65-70); por otro lado, como fenómeno sociocultural contemporáneo, la influencia de la retórica es evidente en todas las novelas conservadas. La obra de Luciano es unánimemente reconocida como una de las mejores manifestaciones de la retórica «aplicada» (Reardon, 1971: 14).

Nuestro objetivo es comprobar cómo se trata la descripción del cuerpo en estos ejercicios preparatorios, que todo letrado había compuesto durante su aprendizaje, y que constituían la base de sus escritos posteriores, ya fueran discursos, ya otro tipo de literatura.³⁹ Vamos a revisar los *Progymnasmata* de Teón y Hermógenes, que se compusieron durante los siglos de desarrollo de la novela (I y II-III respectivamente), y los de Aftonio, que son algo posteriores a ella (IV-V), pero que dependen claramente de los dos tratados anteriores.

4.1. Según Teón (118.7-8), la descripción (*ékphrasis, evidentia*) es «una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado»,⁴⁰ y puede hacerse de personajes, de hechos, de lugares y de épocas. Precisamente, como ejemplo de descripción de personajes se cita la del heraldo Euribates (*Odisea*, XIX.246), «de hombros redondeados, piel oscura, cabello rizado», y la de Tersites (*Iliada*, II.217), «Era bizco, cojo de un pie; tenía los hombros encorvados sobre el pecho», etc.

En ambos ejemplos se exhibe como modelo la técnica descriptiva de Homero. Por un lado, sólo se apuntan unos pocos rasgos característicos. Por otro, encontramos la concordancia entre rasgos físicos y valoración moral que el narrador otorga al personaje. Esa misma forma de describir es la que hemos apreciado en todos los novelistas y, con matices especiales, en Luciano (§ 2 y 3).

Aftonio (37.10-11) añade una indicación sobre el orden que debe seguir la descripción: «es necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio al final, esto es, de la cabeza a los pies». Como hemos visto en § 3, los retratos se hacen a base de muy pocas características que, en ocasiones, se dan en pasajes distintos, de manera que los novelistas no tienen muchas ocasiones de llevar a la práctica este precepto. No obstante, cuando aparece algún retrato más desarrollado, este orden se respeta, ya que lo usual es, tras una primera impresión global referida a la belleza o a la edad, apuntar cómo es su cabello,

³⁹ La influencia de estos ejercicios preparatorios en las novelas ha sido apuntada recientemente en trabajos diversos, como los de Bartsch (1989: 7-13), Anderson (1993: 170), Billault (1990: 153-160) y Ruiz-Montero (1991: 709-713, 1994a: 1043 y 1994b: 1112). Sobre el uso que de ellos hizo Luciano, transgrediendo sus normas para lograr un efecto humorístico, cf. Ureña Bracero (1995: 112-115) y la bibliografía que allí se menciona. En el diálogo 41, dentro de su crítica a los maestros de retórica, el autor de Samosata se queja de que en su tiempo ya no se leían los grandes modelos de la Antigüedad, como Demóstenes o Platón, sino sólo los discursos de los que habían vivido poco tiempo antes y «lo que ellos [los maestros de retórica] llaman ejercicios [*melétas*]» (41.17).

⁴⁰ Todas las traducciones están tomadas de M. D. Reche Martínez.

algún rasgo de su rostro y, finalmente, el vestido que cubre su cuerpo. Así lo hace Jenofonte de Éfeso al presentarnos a Antia (I.2.5-6):

Era la belleza de Antia digna de admirar y sobrepasaba en mucho a las demás jóvenes. Tenía catorce años, su cuerpo estaba en la flor de su belleza y los numerosos adornos de su figura contribuían a su esplendor. Cabellos rubios, la mayor parte sueltos, unos pocos trenzados, moviéndose al impulso del viento, ojos ardientes, brillantes como de muchacha, pero intimidadores como de mujer dueña de sí misma. Su vestido [...].

Aunque la descripción física de personajes se presenta como una de las variantes de la *ékphrasis*, cuando Teón caracteriza lo específico de este ejercicio con respecto a otros, afirma (119.10-11) que se «hace casi siempre sobre seres inanimados y desprovistos de voluntad». Además, cuando en la parte inicial de su tratado cita descripciones modélicas que se encuentran en los literatos anteriores, nunca aparece ninguna de personas.⁴¹ Estos dos hechos son indicativos de que el retrato físico, entendido como la exposición detallada de los rasgos que individualizan a un personaje, no era objeto de una gran atención y ocupaba, en la práctica, un lugar muy secundario con respecto a los demás tipos de descripción posibles (lugares, cuadros, etc.) que en las novelas están más trabajados y son más numerosos. De hecho, Aftonio, que se preocupa de poner ejemplos prácticos de los distintos ejercicios, describe (38.3 ss.) la acrópolis de Alejandría. Observamos, por tanto, que los *progymnasmata* no ofrecían una preocupación especial por el retrato meramente físico, como tampoco se observa en la novela y en Luciano.

En cuanto al modo concreto de argumentar en la descripción, Teón (119.24-30) enseña que «si describimos lugares, épocas, modos o personajes, junto con su propia narración tendremos fuentes de argumentos a partir de la belleza, la utilidad y el placer, como hizo Homero en el caso de las armas de Aquiles al decir que eran bellas, poderosas y de aspecto admirable para los aliados, pero espantoso para los enemigos». Esta manera de argumentar, aplicada a las descripciones de personajes, no nos lleva al retrato individual, sino al dibujo del tipo de personaje que requiere la narración y el encomio.

4.2. Para realizar el encomio (*enkómion, laus*), Teón argumenta como sigue (109.28-110.7): «Puesto que principalmente se alaban las buenas cualidades y, en nuestra opinión, de las buenas cualidades, unas se refieren al espíritu y al carácter, otras al cuerpo y otras son externas, está claro que éstos serían los tres aspectos a partir de los cuales conseguiremos hacer un encomio [...] Bienes del cuerpo son salud, fuerza, belleza, sensibilidad», etc. Y en 112.14-18: «Los encomios de las cualidades no espirituales, como la dulzura de palabra, salud, fuerza y semejantes, los haremos de manera análoga, argumentando a partir de los lugares antes mencionados que sea posible. A partir de estos lugares haremos el elogio, y censuraremos a partir de los contrarios». Las cualidades físicas que son objeto de alabanza son siempre generales, no sólo en Teón, sino también en Hermógenes (12.14-15): «Dirás, en efecto, con respecto a su cuerpo, que es hermoso, que es alto, que es rápido y que es fuerte», y en Aftonio (22.5-9): «a continuación añadirás las acciones, el más importante principio de argumentación de los encomios, que dividirás en espíritu, cuerpo y fortuna: espíritu, como valor o prudencia; cuerpo, como belleza, rapidez

⁴¹ De Tucídides cita la descripción de la peste, el cerco de Platea, un combate naval y un combate a caballo; de Platón, lo relacionado con Sais; de Heródoto, los siete muros de Ecbatana; de Teopompo, el Tempe de Tesalia; de Filisto, los preparativos militares del tirano Dionisio y su funeral (68).

o fuerza; fortuna, como poder, riqueza y amigos». El vituperio (*psógos, vituperatio*) es la censura de los vicios, y se desarrolla con los mismos lugares de argumentación.⁴²

Las fuentes de argumentación para construir los retratos de persona conducen a encomios y vituperios que abarcan no sólo el aspecto físico, sino también el moral y social. Como hemos apuntado al final de § 3, todos los personajes de la novela se adaptan a este tipo de retrato, elogioso o denigratorio, que está en consonancia con los tres criterios que hemos apuntado en § 2. Luciano parte de los mismos esquemas pero en algunas ocasiones disocia el aspecto físico de la realidad moral del personaje.

Finalmente, en Hermógenes (13.3-5) encontramos que la comparación es la más importante fuente de argumentación para los encomios, y Aftonio (22.9-11) recomienda añadirla al final de éstos, con la finalidad de «concluir por contraste el más alto rango para el objeto encomiado».

4.3. La teoría de Teón (112.26-113.2) sobre la comparación (*sýnkrisis, comparatio*) sólo contempla la posibilidad de contrastar personas o cosas semejantes. Las comparaciones que encontramos en la novela y en Luciano son más bien las que aparecen en Hermógenes y en Aftonio. El primero (14.8-12) contempla un tipo de comparación que sirve para amplificar cualidades (o vicios); para lograrlo, los referentes han de ser seres u objetos superiores, cuya mención engrandezca a los inferiores (14.31-15.3). Esta comparación es también tratada por Aftonio (31.7-8) que la define así: «la comparación es una composición opositiva, que deduce por contraste un mayor grado de importancia para el objeto comparado».

Todas las comparaciones de la novela y de Luciano están concebidas como una parte del elogio, de manera que pertenecen al tipo de la comparación desigual y tienen la función de elevar lo más posible a personajes determinados, al parangonarlos con divinidades o seres heroicos o mitológicos.

5. En la novela apreciamos poco interés por la caracterización física de los personajes; muchos carecen absolutamente de ella, otros muchos aparecen dibujados con unos pocos rasgos generales o prototípicos. La belleza es uno de los bienes más estimados, como signo de buena cuna, nobleza en la manera de actuar o atractivo erótico; los protagonistas, en los que confluyen estos tres requisitos, disfrutan de ella en su más alto grado. Sin embargo, apenas se nos describe qué les hace ser tan bellos. Esta ausencia de retrato físico individualizado, también apreciable en Luciano, está en estrecha consonancia con la educación retórica que se recibía en la época. La descripción de personas es objeto de una escasa atención en los ejercicios retóricos, y, cuando se trata, apunta a la selección de unos pocos datos, adecuados al papel que el personaje juega en la acción, y al encomio. Éste se construye por medio de una serie de cualidades, unas espirituales, otras físicas, siempre muy generales, y por la comparación con seres superiores del imaginario cultural divino o heroico. Ambos procedimientos, selección y comparación, se encuentran ya en Homero, citado por los autores de los *progymnasmata* como modelo para las descripciones físicas y a quien Quintiliano, contemporáneo de Teón, señala como punto de partida paradigmático

⁴² Hermógenes (11.28-30): «No ignores que también unen los vituperios a los encomios, bien por denominarlos de un modo eufemístico o porque ambos proceden de los mismos lugares de argumentación». Y Aftonio (27.13 y 27.17-20): «Un vituperio es una composición expositiva de los vicios propios de alguien», y «se divide en los mismos principios de argumentación que el encomio, y se han de vituperar tantos objetos como hay que encomiar: personajes y cosas, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles».

de toda composición artística.⁴³ Lo que a nuestros ojos es ausencia de retrato, es el único modelo de descripción aprobado y difundido en los círculos culturales griegos de los primeros siglos del imperio. Este modelo aparece rígidamente aceptado en la novela, género que se alinea junto a la epopeya, la tragedia y la comedia media, al presentar una estrecha asociación entre rasgos físicos, de un lado, y características psico-sociológicas y dramáticas,⁴⁴ por otro. El espíritu crítico de Luciano le llevará, en cambio, a denunciar la falacia de tal asociación tradicional.

Bibliografía

- Anderson, G., 1993, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, New York.
- Bartsch, S., 1989, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, NJ.
- Billault, A., 1981, «Le mythe de Persée et les Éthiopiens d'Héliodore: Légendes, représentations et fiction littéraire», *REG* 94, 63-75.
- , 1990, «L'inspiration des ekfráseis d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs», *Rhetorica* 8, 153-160.
- , 2003, «Characterization in the Ancient Novel», en: G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden, 115-129.
- , 1991, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris.
- Bompaire, J., 2000, *Lucien écrivain*, Paris (1.^a ed. 1958).
- Brioso Sánchez, M., 1998, «Aspectos formales del relato en la novela griega antigua», en: M. Brioso Sánchez - F. J. González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia romana*, Sevilla.
- Dubel, S., 2001, «La beauté romanesque ou le refus du portrait dans le roman grec d'époque impériale», en: B. Pouderon (ed.), *Les personnages du roman grec*, Lyon, 29-58.
- Hock, R. F., 1997, «The Rhetoric of Romance», en: Stanley E. Porter (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period*, Leiden-New York-Köln, 445-465.
- Létoublon, F., 1993, *Les lieux communs du roman*, Leiden-New York-Köln.
- Omatos, O., 1992, «Misoginia en la tradición neohelénica», *Fortunatae* 4, 163-181.
- , 1996, «Maúra mátia, maúra frúdia», en: J. M. Egea - J. Alonso (eds.), *Prosa y verso en griego medieval*, Amsterdam, 287-298.
- Ramos Jurado, E., 1994, «Homero como fuente de la retórica en el mundo antiguo», en: A. Ruiz Castellanos (coord.), *Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, I, Cádiz, 21-31.
- Reardon, B. P., 1971, *Courants littéraires grecques des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris.
- Redondo Moyano, E., 2002-2003, «La imagen de la sexualidad en la novela griega antigua», *Minerva* 16, 53-76.
- Rohde, E., 1876, *Der griechische Roman und seine Verläufer*, Leipzig.
- Ruiz-Montero, C., 1986, «Novela y declamación: A propósito de un libro reciente», *Faventia* 8/1, 139-142.
- , 1991, «Caritón de Afrodias y los Ejercicios preparatorios de Elio Teón», en: L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, II, Barcelona, 709-713.

⁴³ *Institutio Oratoria* (X.1.46). Sobre la superior consideración de este autor entre los tratadistas de estilo, que lo convertía en principal objeto de emulación en la escuela, cf. Ramos Jurado (1994: 27-28).

⁴⁴ La doble caracterización de los personajes de la novela, en tanto que seres de ficción, herederos de una tradición literaria, por un lado, y reflejos del mundo del novelista, por otro, está en la base del estudio que les dedica Billault (1991: 121-189).

- , 1994a, «Chariton von Aphrodisias: ein Überblick», en: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II 34.2*, 1006-1054.
- , 1994b, «Xenophon von Ephesos: ein Überblick», en: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II 34.2*, 1088-1138.
- , 2003, «The Rise of the Greek Novel», en: G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden, 29-85.
- Schmeling, G., 2003, «Myths of Person and Place», en: S. Panayotakis - M. Zimmerman - W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston, 425-442.
- Teón, Hermógenes, *Aftonio. Ejercicios de retórica*, M. D. Reche Martínez (trad.), Madrid 1991.
- Ureña Bracero, J., 1995, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Amsterdam.
- Zietlin, F. I., 2003, «Charithon's theater of romance», en: S. Panayotakis - M. Zimmerman - W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston, 71-83.

Ediciones

- Dalmeyda, G., *Xénophon d'Éphèse. Les Éphésiaques*, Paris 1962.
- Garnaud, J.-P., *Achille Tatius d'Alexandrie*, Paris 1991.
- McLeod, M. D., *Luciani Opera*, 4 tomos, OCT, 1972, 1974, 1980 y 1987.
- Molinié, G., *Chariton. Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, Paris 1989.
- Rabe, H., *Rhetores Graeci X*, Leipzig, 1926.
- Rattenbury, R. M. - T. W. Lumb, *Héliodore. Les Éthiopiennes I-II-III*, Paris 1960.
- Reeve, M. D., *Longus. Daphnis et Chloe*, Stuttgart-Leipzig 1994.
- Spengel, L., *Rhetores Graeci II*, Leipzig 1854 (Hermógenes: 1-18; Teón: 57-130).