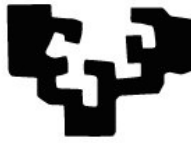


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Los personajes femeninos en la novela griega

Ion Martínez Lujambio

Grado en Filología: Filología Clásica

Tutora: Elena Redondo Moyano

Curso 2017-2018

Departamento de Estudios Clásicos

A mis profesores y profesoras,
que me han entregado parte de su conocimiento,
y en especial a Elena,
sin cuya ayuda no habría sido posible este trabajo,
y, sin duda, a mis compañeros
a los que con soltura puedo llamar familia.

Resumen

Dentro del género de la novela hay un conjunto de ejemplares que se agrupan en el subgénero de “novela de amor y aventuras”, porque en ellas se encuentra siempre la historia del enamoramiento de dos protagonistas muy jóvenes, que se ven separados por circunstancias diversas y viven, lejos de sus lugares de origen, las “aventuras” o experiencias, generalmente penosas, de las que salen ilesos para volver a reunirse al final de la novela. Además de diversos fragmentos, a este grupo pertenecen cinco novelas conservadas completas: *Quéreas y Calíroe*, de Caritón de Afrodisias, *Efesíacas*, de Jenofonte de Éfeso, *Dafnis y Cloe*, de Longo, *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio y las *Etiópicas*, de Heliodoro. Estas obras, que constituyen nuestro *corpus* de estudio, fueron escritas entre los siglos I y IV d.C. y en ellas la acción se sitúa invariablemente en un idealizado mundo griego que quiere reflejar el esplendor del siglo V a. C., ignorando la realidad del dominio de Roma.

Dentro de este subgrupo de novelas, los personajes masculinos y femeninos comparten una serie de rasgos que apuntan a una equiparación entre ambos, como son su pertenencia a las altas clases de la sociedad en que viven, la edad en la que se enamoran el uno de la otra, la belleza física que los distingue, la pasión que se profesan y la promesa de fidelidad mutua que ambos se hacen y, en general, mantienen a lo largo de las penosas experiencias que les toca vivir. Estos rasgos compartidos, unidos a la relevancia que los novelistas otorgan a los caracteres femeninos en la trama, nos han llevado a indagar si en tales obras se refleja alguna novedad con respecto a los tradicionales roles de género desempeñados por hombres y mujeres en la Grecia antigua.

Tras un breve estudio de las “novelas de amor y aventuras” y de las características físicas, morales y sociales de sus personajes femeninos, concluimos que su particular configuración como caracteres presenta rasgos novedosos, pero que estos rasgos no las alejan de la tradición y costumbres propias del pueblo greco-romano en materia de género.

Índice

1. Introducción.....	5
2. La novela griega.....	6
3. Los personajes femeninos en la novela griega.....	14
3.1. Imagen física de las damas protagonistas.....	14
3.2. La virtud que hace heroínas a las damas protagonistas.....	15
3.3. Interacción social.....	17
3.4. Heroínas y roles de género.....	19
4. Recapitulación.....	23
5. Bibliografía.....	24

1. Introducción

La novela griega “de amor y aventuras” resulta ser todo un hallazgo para los interesados en los estudios de género, debido a la particular imagen que en ellas se dibuja de las figuras femeninas que protagonizan estas obras. Efectivamente, en contra de lo que era la realidad comúnmente admitida, en las novelas se dibuja una pareja heterosexual con numerosos rasgos que tienden a una simetría¹ o equiparación entre los enamorados: ambos son de edad similar, ambos poseen una excepcional belleza, ambos se enamoran a primera vista, y ambos, tanto ella como él, se comprometen a ser fieles el uno al otro. En todos estos aspectos, se rompe con diversos moldes tradicionales, como son la consideración del amor sentimental como la causa del matrimonio, cuando el matrimonio respondía generalmente a acuerdos familiares que se consideraban beneficiosos para las familias de los contrayentes; la apreciación del varón adulto como único sujeto agente de la relación amorosa, ya sea esta con mujeres, ya sea con varones; o la extensión de la fidelidad, una virtud obligada para las mujeres, también a los varones.

Estas características nos han llevado a preguntarnos si en la novela se da un cambio en los roles de géneros tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer. Para indagar sobre este asunto, nos hemos interesado por las características que distinguen el género de la novela y, dentro de él, por los personajes femeninos que pueblan el subgrupo novelesco conocido como de “amor y aventuras”, dado que son las principales depositarias de las innovaciones apuntadas.

En consecuencia, el trabajo se encuentra organizado en los siguientes apartados: en primer lugar, se ofrece una breve introducción del género, para situar en él las obras que han sido objeto de nuestra atención y ofrecer al lector una escueta noticia de cada una de ellas (&2). En segundo lugar, aportamos la caracterización de las protagonistas de las novelas, en el plano físico, en el plano ético y en su relación con el entorno (&3). A continuación, examinamos si esta caracterización es compatible con un cambio en los roles de género (&3.4), para finalizar con una recapitulación (&5) y la bibliografía mencionada (&6).

¹ Para la simetría, cf. el esencial trabajo de Konstan 1994.

2. La novela griega

La filología griega se centró durante mucho tiempo en las obras escritas en los períodos arcaico y clásico, privilegiando el estudio de géneros como la lírica, el drama, la filosofía o la historiografía. Solo desde mediados del siglo pasado se comenzaron a estudiar sistemáticamente las obras escritas después de estos períodos, particularmente las que fueron compuestas durante el periodo imperial y, dentro de ellas, las que pertenecían a géneros distintos de los conocidos tradicionalmente, como es el caso de la novela. Las primeras interpretaciones de lo que hoy se consideran novelas no fueron muy favorables, dado que se desconocía en profundidad el marco literario en que fueron compuestas y su intensa relación con la retórica imperante en él.

Y es que la retórica, una vez desaparecido el marco político en el que surgió, la democracia, vio también muy disminuida su presencia pública y se refugió en la escuela, donde se convirtió el material retórico en material pedagógico² a lo largo de la época helenística, de manera que llegó a ser el método con el que fueron educados, durante la época imperial, todos aquellos que tenían posibilidad de recibir una educación; de ahí que su estela sea visible en prácticamente todas las composiciones literarias de este período.

En los primeros siglos del imperio se dio, además, un movimiento cultural al que Filóstrato (s. II d.C.) bautizó como Segunda Sofística, que supuso una profunda revalorización de las obras escritas en ático de la época clásica, como la tragedia, la comedia o la historia, junto a otras que, como Homero, formaron siempre parte del acervo educativo de los griegos antiguos (Redondo Moyano 2007, 701). Fue dentro de este movimiento, que reivindicaba como ideal estético la *imitatio* de la literatura precedente (Reardon 1971, 7), ya consagrada como modélica por los eruditos alejandrinos, incluyendo el dialecto ático en que muchas de ellas estaban escritas, donde surgieron las obras que hoy se encuadran en el género novelístico.

Tal como apunta una de las mejores conocedoras del género que nos ocupa, la profesora Ruiz Montero (2014, 257), la idea de novela griega es del todo moderna, y, con anterioridad, las obras que ahora se agrupan bajo esta etiqueta, habían sido caracterizadas como “prosa de ficción”, “prosa narrativa” o incluso “trabajos

² Cf. Los *Progumnásmata* o *Ejercicios preparatorios*.

marginales”, dado que no se encontraba un género antiguo en el que pudieran ser ubicadas.

Si nos fijamos en su composición, observamos que las novelas presentan una estructura episódica, en la que se combinan técnicas orales y escritas de diferentes épocas, con evidentes anacronismos, por lo que su naturaleza es claramente híbrida (Ruiz Montero 2005, 315). Como tal, en la novela griega aparece tanto prosa narrativa, como diálogos, inspirados en los dramas áticos; además, se aprecia en ella la influencia de otros géneros como son la historiografía o la épica, dado que la *poikilía* o mezcla de géneros era ya habitual desde finales de la época helenística (Ruiz Montero 2005, 316).

Dentro del ámbito de la novela se distinguen en la actualidad subgéneros diferentes³; en nuestro trabajo nos vamos a limitar al grupo que se denomina en la actualidad “de amor y aventuras”, del que se conservan cinco ejemplares completos, que van a ser nuestro *corpus* de estudio: *Quéreas y Calírroe*, las *Efesíacas*, *Dafnis y Cloe*, *Leucipa y Clitofonte* y las *Etiópicas*, todas ellas escritas por autores que vivieron entre el siglo primero y el cuarto de nuestra era en ciudades helenizadas del Este del Imperio romano: Caritón de Afrodisias (s. I d.C.), Jenofonte de Éfeso, Longo, Aquiles Tacio (los tres del s. II d. C.) y Heliodoro (s. III d. C.- IV d. C.).⁴

Estas novelas se agrupan porque comparten un mismo esquema compositivo. En todas ellas dos jóvenes muy bellos, hombre y mujer, pertenecientes a las altas élites de la sociedad filohelena de las ciudades imperiales del oriente, se enamoran mutuamente y como resultado de ese amor se casan, a veces inmediatamente, a veces al final de la novela. Pero alguna circunstancia los separa y emprenden un viaje, durante el cual experimentan las “aventuras” que son distintas experiencias, generalmente penosas, que tienen que sufrir al estar privados del estatus social y la protección que les proporciona su familia y su ciudad (su *pólis*). En estos viajes los jóvenes enamorados se muestran una fidelidad mutua que es el máximo valor defendido en las novelas, el factor que los convierte en héroes. Las novelas acaban en un *happy end*, reuniéndose los jóvenes enamorados en su ciudad de origen, a la que regresan sanos y salvos gracias a la ayuda

³ Ruiz Montero, 2006, 7-9, distingue entre: A) novela de amor y aventuras, de la que forman parte las obras que aquí trataremos, junto a los fragmentos de *Nino*, los de *Metíoco* y *Parténope*, los de *Sesóncois* y las *Babiloniacas* de Jámblico; B) novela cómico-paródica o satírica, con los fragmentos de *Yolao*, de las *Feniciacas* de Loliano y las novelas del *Asno* (Las *Metamorfosis* de Lucio de Patras) y *Lucio* o *El asno*; C) La novela epistolar, con las colecciones de cartas y las *Cartas de Quirón de Heraclea*; D) la novela biográfica, con la *Vida de Alejandro de Macedonia*, la *Vida de Esopo* y la *Vida del filósofo Segundo*; y E) la novela entre la utopía y la ciencia ficción, con los *Relatos increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes o *Relatos verídicos* de Luciano de Samosata.

⁴ Para la cronología de las novelas, cf. Redondo Moyano 2012 (b), 29, nota 2.

de distintas divinidades tradicionales griegas; allí inician su convivencia matrimonial, que ya no es objeto de atención de los novelistas.

La acción se sitúa invariablemente en la época clásica (V y IV a.C.), la de máximo esplendor de la cultura griega, o bien en una época indeterminada que la recuerda. Las ciudades de donde parten o que recorren son siempre griegas, desde la Magna Grecia hasta las helenizadas ciudades del oriente del imperio, de manera que el ambiente que se dibuja es solo griego y no se hace nunca mención del poder político dominante salvo en algún anacronismo que pasa desapercibido al novelista y refleja la realidad de su época.

Los motivos que componen el esquema compositivo de las novelas son ya conocidos en géneros precedentes: por un lado, el amor constituía el núcleo de las intrigas urbanas y centradas en la familia de la Comedia Nueva de Menandro, y era, también, el centro de la poesía “erótica” de época helenística; por otro lado, los viajes y las “aventuras” estaban ya presentes, los primeros, desde los mismos comienzos de la literatura griega, en la *Odisea* y, posteriormente, en las descripciones de tierras y costumbres extranjeras, bien conocidas en la historiografía y la geografía; en cuanto a los segundos, los reveses de la fortuna eran elementos nucleares en las tragedias. La simplicidad con la que estos elementos se reunían en la trama, combinada con el escaso conocimiento de la literatura imperial que impedía comprender la gran influencia de la retórica, llevó, en un principio, a considerar estas obras muy negativamente desde el punto de vista literario. Solo en el último tercio del siglo pasado y en los primeros años del actual se han puesto de relieve aspectos novedosos de este subgénero de novela de los que comentaré algunos con gran brevedad.

David Konstan (1994) fue el primero en apuntar que la pareja de enamorados que aparece en las novelas era totalmente atípica considerada en su contexto cultural, que, como hemos dicho, se sitúan en el imperio romano de los siglos I-IV. En su obra destaca que el amor no era un criterio a tener en cuenta para los matrimonios, que eran más bien acuerdos familiares destinados a mantener el patrimonio familiar y a aportar hijos a la *pólis* y, en general, al imperio. Sin embargo, en la novela, el amor -que suele ser a primera vista, abrasador y propio de los dos miembros de la pareja por igual- es aceptado por sus familias como fundamento de su matrimonio. Además, los enamorados son ambos muy jóvenes, entre los 14 y los 20 años, cuando lo habitual en esa época era que los varones libres, que gozaban de una libertad sexual prácticamente sin límites, se casaran alrededor de los 30 años y lo hicieran con una mujer mucho más joven

(Redondo Moyano 2002, 54-55). En la novela, en cambio, hay una simetría en el enamoramiento, que es mutuo, y en la edad de los enamorados que no responde a las prácticas habituales. Por último, Konstan destaca también el paralelismo en la exaltación de la fidelidad en los dos enamorados, porque la exigencia de fidelidad era tradicional, pero solo para las mujeres, mientras que en la novela se extiende también a los varones y, además, su práctica se extiende no solo para la pareja una vez casada, sino desde el momento en que el amor surge.

En la primera década de este siglo, Sophie Lalanne (2006) ofrecía una explicación a esa simetría desde el ámbito de la antropología y la historiografía. En primer lugar, dejaba constancia de la similitud del esquema compositivo que aparece en todas las novelas con los ritos de pasaje⁵ en la categoría de edad-estatus social, señalando que los tres temas fundamentales de la novela: la formación de una pareja, el exilio al que se ven sometidos y las pruebas que sufren, que son el reflejo literario del cambio que los jóvenes deben experimentar antes de insertarse en la clase adulta aristócrata y gozar de los privilegios sociales correspondientes.

Los protagonistas de la novela, son, efectivamente, adolescentes que están en la edad en la que se moldean, en cuanto a género y en cuanto a clase social, sus roles. Según esta investigadora, se refleja en las novelas el ideario de las élites griegas de las grandes y poderosas ciudades helenizadas del imperio, particularmente las orientales, en el que se ponían en valor matrimonios entre iguales que observaran fidelidad mutua como medio para mantener su identidad de filohelenos y sus privilegios de clase frente a nuevas élites emergentes (*homines novi*) cada vez más filorromanas y cristianas⁶. El código amoroso de la novela, según esta investigadora, no tiene, por tanto, una dimensión espiritual e idealista, sino bien práctica: la pareja que se heroiza, que cuenta con una continua protección divina y que es refrendada por el novelista con el *happy end*, se promociona con el objetivo de evitar mezclas que alteraran el estatus del grupo social al que pertenecen⁷.

El esquema compositivo descrito se lleva a cabo de diferente modo en cada novela, de tal manera que quedan individualizadas. En la primera, *Quéreas y Calíroe*, es patente su deuda con el género historiográfico, ya que se inicia con un sello

⁵ Cf. Lalanne 2006, 101 y ss. También García Gual sostuvo esta tesis, cf. Redondo Moyano 2012 (b) 31, nota 11.

⁶ Con Constantino se dio a los cristianos libertad de culto y con Teodosio se declaró el cristianismo religión oficial del imperio.

⁷ Esta interpretación se apoya en el testimonio de Estrabón, *Geografía* XIV.5.25, donde se constata que no existe prácticamente un pueblo mixto griego-bárbaro.

(*sphragís*) que imita claramente la obra de Tucídides: «Yo, Caritón de Afrodísias, secretario del orador Atenágoras, voy a contar una historia de amor que tuvo lugar en Siracusa.» (I.1). Su relación con la historiografía es también clara porque hace que su protagonista, Calírooe, sea hija del general siracusano Hermócrates, bien conocido en la historia por derrotar a los atenienses durante las Guerras del Peloponeso. Calírooe es pretendida por muchos jóvenes relevantes en la sociedad del momento, pero en unas fiestas a Afrodita conoce al también hermoso Quéreas, y, enamorados ambos el uno del otro a primera vista, logran el consentimiento de sus padres para casarse. Los pretendientes despechados logran convencer a Quéreas de que su mujer le es infiel y éste la golpea con la mala fortuna de que parece muerta. Tras ser lujosamente enterrada, su tumba es asaltada por unos piratas, quienes, al encontrarla viva, deciden venderla como esclava lejos de Siracusa, en la lejana Asia Menor. Se inician, así, para Calírooe las “aventuras”, que tienen lugar, primero en Mileto, donde Dionisio, el ciudadano más relevante, la compra y tiempo después la toma por esposa. Quéreas, por su parte, zarpa en busca de Calírooe, pero es vendido como esclavo en los alrededores de Mileto y conducido a Caria. Allí su dueño, el sátrapa Mitríades, llega a conocer su historia y decide ayudarlo porque, a su vez, está también enamorado de Calírooe y esta circunstancia le aporta un motivo para acercarse a ella. Una carta de amor, escrita por Quéreas, pero que Dionisio cree del sátrapa, le llevan a quejarse ante el Gran Rey, que convoca a sus súbditos a Babilonia, la capital del imperio persa. Una vez allí, el mismísimo Gran Rey, Artajerjes II, se enamora de Calírooe. Una guerra actúa como acontecimiento que rompe el callejón sin salida en que se encuentra la acción y todos centran su atención en los asuntos bélicos: el Gran Rey sale con su corte, Calírooe incluida, hacia el campo de batalla. Quéreas se alía en el bando contrario y obtiene relevantes triunfos militares. Entre sus hazañas está la toma la isla de Arados, donde se ubicaba la corte de Artajerjes y donde se reencuentra con Calírooe. Desde allí ambos regresan, ricos y admirados por todos, a Siracusa.

La novela de Jenofonte de Éfeso es claramente deudora de la Caritón, si bien la acción está situada en Mileto y carece de referencias históricas. Además, las aventuras en las que Antía y Habrócomes, tras su boda, se ven inmersos son mucho más numerosas, de manera que se imprime a la obra un ritmo narrativo muy rápido en el que los desplazamientos (Tiro, Antioquía, Tarso, Alejandría, Menfis, Copto, Taras, Mazaco, Pulusio, Siracusa, Nuceria, Creta, Chipre) apenas si se justifican en el interior de la trama. También las pruebas a las que se someten a los protagonistas cambian

tipológicamente: en la novela de Caritón Calírroe se enfrenta a la pasión que suscita en los más relevantes varones de la sociedad, a los cuales rechaza por fidelidad a su esposo, Quéreas, quien se enfrenta a pruebas físicas y marciales, de manera que el novelista establece en ellos una clara separación en función de su sexo. En cambio, en la novela de Jenofonte y en las sucesivas, estos ámbitos se moldean, de manera que las protagonistas femeninas pueden ser sometidas a penalidades físicas (la esclavitud, ser enterrada viva, ser arrojada a una zanja con hambrientos perros, la prostitución), a la vez que los protagonistas masculinos son objeto, también, de asaltos amorosos no deseados (como los de Manto y Cino). Además, Antía, a diferencia de Calírroe, es deseada por múltiples varones, no solo de las élites sociales, sino también de las clases más marginales de la sociedad. Todos estos factores dan como resultado una trama poco fundamentada, en la que el autor tiene que recurrir con gran frecuencia a intervenciones divinas (cf. IV.2.6 y IV.2.8) que resuelvan con rapidez las situaciones sin salida que se producen. Finalmente, aunque Antía sufre más episodios penosos que Habrócomes y juega, por tanto, en la trama un papel más relevante que él, es él, como Quéreas, el personaje activo en su búsqueda de Antía, una vez que la pareja resulta separada.

La novela de Longo, *Dafnis y Cloe*, presenta la originalidad de estar inserta en la tradición bucólica. La acción transcurre en Mitilene, patria de Safo y Alceo, donde Dafnis y Cloe, que han sido abandonados por sus padres junto con objetos que denotan su elevado linaje (*gnorísmata*), sobreviven amantados por animales, como lo fue el propio Zeus, hasta ser encontrados y adoptados por esclavos que mantienen una de las fincas que poseían los adinerados en los alrededores de las ciudades y les servían bien para su explotación agropecuaria, bien para el disfrute, alejados de las inquietudes de la vida urbana⁸. Este escenario impone diversos cambios en el esquema tradicional de la novela: los dos jóvenes crecen y ejercen su oficio de pastores juntos. El amor surge en la adolescencia (13 años ella, 15 él) cuando, tras salvar Cloe a Dafnis de una fosa en la que había caído, este decide tomar un baño en un manantial consagrado a las ninfas y al dios Pan y es entonces cuando Cloe, ella primero, aprecia por primera vez la belleza del cuerpo desnudo de Dafnis y se enamora de él. Pero enseguida él también se enamora, cuando, tras un concurso en el que entablan discursos de corte típicamente retórico donde Dafnis sostiene ser más bello que el vaquero Dorcón, Cloe le besa como premio

⁸ Estas fincas serían similares a las representadas en las bien conocidas pinturas pompeyanas. En el «preámbulo» de la novela de Longo se menciona una de ellas, ubicada en la isla de Lesbos, donde se podía ver una hermosa pintura llena de episodios amorosos, que fue fuente de inspiración de la novela.

al resultar vencedor. Además del amor a primera vista, en esta novela se altera otro de los tópicos, el viaje, dado que en la tradición bucólica los pastores ejercen su labor en un lugar fijo. Los jóvenes sufren la separación, pero se debe a la inclemencia de la estación invernal. Esto les libra del exilio y abandono sufrido por el resto de protagonistas novelescos, dado que ellos ya han sido separados, desde el mismo inicio de la obra, de su familia y clase social. Las pruebas que tienen que superar son provocadas, en parte, por los mismos agentes que ya conocemos en otras novelas, piratas o miembros de clase alta (los jóvenes adinerados de Metimna, Gnatón), en parte por otros pastores (Dorcón) y boyeros (Lampis) con los que conviven. Precisamente para evitar que Dafnis se convierta en el esclavo sexual de Gnatón, parásito de Ástilo, hijo del dueño de la finca donde los protagonistas habitan, su padre adoptivo muestra los objetos (*gnorísmata*) con los que encontró a Dafnis, y se desencadena así el proceso que llevará al reconocimiento de los dos jóvenes protagonistas como miembros de la clase alta de la urbe. En general, los episodios peligrosos que sufren los protagonistas son muy convencionales y se resuelven frecuentemente, en comparación con otras novelas, con mayor inverosimilitud, con la intervención frecuente de seres divinos (*deus ex machina*). Esta misma inverosimilitud se aprecia también en el tercer tópico alterado, la abstinencia sexual, que se mantiene, pero por motivaciones diferentes a las de otras novelas: los jóvenes enamorados carecen del conocimiento de la mecánica de las relaciones sexuales⁹.

La novela de Aquiles Tacio tiene la particularidad de estar narrada en primera persona, como una parte de la *Odisea* y las novelas latinas, lo que implica que su protagonista, Clitofonte, esté presente allí donde la acción se sitúa. Esta novela retoma el tradicional motivo del viaje, pero lo reduce al Mediterráneo oriental. La acción comienza en Tiro, donde Leucipa y su madre se refugian huyendo de la guerra que asola su Bizancio natal. Su primo, Clitofonte, se enamora al instante de ella y la seduce, de manera que ambos son pillados *in flagrante* en la habitación de ella. El viaje es en esta novela una huida que ambos emprenden para evitar las consecuencias de esta unión no permitida y no están, por tanto, casados cuando las “aventuras” tienen lugar: el

⁹ Cf. 2.11ss.: «Sentados en un tronco de encina muy juntos y degustando el deleite de los besos, insaciablemente apuraban el placer. Y sus abrazos abrían el camino a sus bocas apretadas. En la presión de estos abrazos, una vez que Dafnis con mayor violencia la atrae hacia sí, Cloe viene a reclinarse de costado. También él en pos del beso la acompaña, deslizándose hasta el suelo, y así ... se estuvieron acostados largo rato, como si los unieran ligaduras. Pero, como su ciencia ahí acababa y, a su juicio, éste era el colmo del disfrute amoroso, gastaron sin provecho la mayor parte del día, se separaron y, llenos de rencor contra la noche, se llevaron de vuelta sus rebaños.»

matrimonio, en esta y en la novela de Heliodoro, será, como en la de Longo, parte del *happy end* que se da al final de las novelas y será posterior a la comprobación, mediante una ordalía, de que la muchacha ha mantenido su virginidad a lo largo de toda su estancia fuera del hogar. Los dos protagonistas sufren experiencias dolorosas, pero es Leucipa la que se lleva la peor parte, ya que tiene que hacer frente más frecuentemente que Clitofonte a deseos amorosos, a menudo muy violentos, de personajes de distintos estratos sociales (bandidos, soldados, etc.). Por el contrario, de Clitofonte solo se enamora una mujer, la dulce y educada Mélite, que no le causa ningún mal.

La quinta novela, la de Heliodoro de Émesa, es la más extensa, la más compleja, la que mejor ha sido valorada por la crítica y la que ha recibido una atención privilegiada en los siglos posteriores. En ella se aprecia una particular influencia de la *Odisea*, que se manifiesta, entre otras muchas cosas, por su inicio *in medias res* y por el hecho de que el viaje no es de ida y vuelta, sino solo de regreso a la patria de la protagonista femenina. Por otro lado, *Teágenes y Cariclea* contiene una gran carga religiosa: los dos enamorados son sacerdotes y en todo momento son guiados por divinidades y otros sacerdotes que los protegen. Cariclea, como Calírroe, pertenece a las más altas capas de la sociedad (es la hija de los reyes etíopes) y es el personaje más relevante en la trama, pero se distingue de otras protagonistas por el hecho de que nunca está sola, sino que siempre la acompaña algún varón protector. Tanto ella como su amado Teágenes sufren las tradicionales penalidades: son atrapados por bandidos y piratas, y son deseados por diversos personajes, entre los cuales destaca Ársace, la esposa del sátrapa de Egipto, que, en el siglo V a.C. en que se sitúa la novela, formaba parte del imperio persa. Esta poderosa mujer se enamora de Teágenes y muestra una gran crueldad cuando se ve rechazada, hasta el punto de que solo la intervención divina salva la vida de los jóvenes. Cuando por fin llegan a su destino, Teágenes realiza, como Quéreas, relevantes hazañas que ponen de manifiesto su estatus de adulto, a la vez que, antes de la boda, los dos jóvenes prueban su respectiva virtud, como en Aquiles Tacio, por medio de ordalías.

3. Los personajes femeninos en la novela griega

Las protagonistas femeninas ocupan un relevante papel en la trama, más activo incluso que el de los masculinos (Ruiz Montero 2005, 321), lo que lleva a que sus nombres aparezcan en los títulos de las obras. Es particular caso de la novela de Jenofonte, *Efesíacas*, conocida también como *Antía*, que se refleja la superioridad de esta protagonista en cuestión de interés en la intriga.

Dadas estas circunstancias, pasamos a dar cuenta de su caracterización en las obras y del rol de género que se aprecia en ellas desde un punto de vista físico y moral, fuertemente unido, así como su interacción social y los rasgos o virtudes que las caracterizan como heroínas -o antiheroínas- de las novelas.

3.1. Imagen física de las damas protagonistas

Una característica común a todos los protagonistas de la novela griega, femeninos y masculinos, es su excepcional belleza¹⁰. Sin embargo, cuando tratamos de analizar los rasgos que les hacen excepcionalmente hermosos, vemos que los novelistas apenas mencionan unos pocos, y que estos pertenecen siempre al canon de belleza clásico: son altos, de cabello rubio rizado, piel blanca, mejillas rojas, ojos brillantes, cejas negras, boca roja y blancos dientes¹¹.

Esta homogeneidad no se debe a que los novelistas no tengan interés en la descripción física de sus personajes, sino a que siguen las enseñanzas que habían aprendido en las escuelas retóricas relativas a este tipo de descripciones (Redondo Moyano 2007, 705). Lo relevante de esta belleza descrita retóricamente es que incluye a estos personajes en toda la tradición literaria precedente en la que es un rasgo de los nobles (*kaloì kai agathoì*), de las clases altas¹², entre las que se consideraba un don divino, un puente que los acercaba a los dioses, de los que procedía su poder. En las novelas esta cualidad aparece frecuentemente resaltada por medio de comparaciones (otro de los ejercicios practicados en la escuela retórica según los *Progumnásmata*) con estatuas de divinidades o de héroes, como sucede en Caritón I.1.2 y II.3.6. Incluso en el

¹⁰ Sobre la imagen física de los personajes femeninos, cf. Redondo Moyano 2007.

¹¹ Las novelas repiten, por tanto, un canon tradicional, un tópico literario que pervive hasta época bizantina. La única excepción es Dafnis, que es pequeño, moreno y de pelo negro, pues el novelista, en este caso, bebe de la tradición bucólica.

¹² Cf., p. e., 2.3 de la novela de Caritón, en la que la belleza de Calíroe se interpreta como un signo de su pertenencia a las clases altas.

caso de Dafnis y Cloe, supuestos pastores esclavos en una finca rústica, Longo tiene cuidado en resaltar que su aspecto era bien diferente de los que les rodeaban y que ambos se desarrollaron con una belleza «en nada rústica» (I.7.1)¹³.

La conexión entre la belleza física y estatus social, aparece expresamente mencionada en Heliodoro, cuando dice de Cariclea que «[...] me parece de buen linaje [...] por el hecho de que no ha sucumbido ante sus desgracias actuales, sino que desde un principio mantiene un alto espíritu ante los avatares. Por otra parte, calculo que su alma es buena y honesta: pues si ella, cuya hermosura es inigualable, infunde con el pudor de su mirada moderación y respeto en quienes la ven [...]» (I.20.2).

3.2. La virtud que hace heroínas a las damas protagonistas

Si la belleza física es una cualidad que aparece en todos los personajes femeninos, en ellos se aprecia también, como se aprecia en el texto que acabamos de citar, un retrato moralmente bueno, de manera que los novelistas asocian belleza física con belleza moral. Esta se expresa en las novelas fundamentalmente en su comportamiento erótico, que resulta valorado muy positivamente, y está ligado a la virginidad, a la contención del deseo sexual, a la fidelidad hacia el esposo, en las dos primeras novelas, y hacia el prometido, en las posteriores¹⁴. Esta característica no es solo propia de las protagonistas, sino también de los personajes femeninos secundarios dibujados favorablemente por el novelista, como es el caso de la hermosa y acaudalada Mélite, que en la novela de Achiles Tacio, cuando se cree viuda, se enamora de Clitofonte.

Frente a las hermosas protagonistas convertidas en heroínas en virtud de su comportamiento erótico, aparece también en las novelas el modelo opuesto, encarnado en diversos personajes secundarios incapaces de controlar sus deseos amorosos¹⁵. Son personajes que entroncan con la misoginia bien conocida en la literatura griega, en la cual suele identificarse a la mujer como criatura incapaz de controlar sus emociones y

¹³ Longo no omite tampoco la educación, otro rasgo distintivo de la clase alta social, pues solo era accesible para las más elevadas familias: sin dar muchos detalles, deja constancia de que los padres adoptivos de ambos, conscientes del elevado origen de los niños y conocedores de que podían aspirar a una vida mejor de la que les pudieran ofrecer, les proporcionaron el aprendizaje de las letras y de «todo cuanto de bueno la vida del campo permitía» (I.8.1).

¹⁴ La única excepción es Cloe, quien ni siquiera conoce lo que es el sexo, aunque experimenta deseos sexuales.

¹⁵ El modelo de contención femenina en nada afecta a las esclavas, que reúnen en pareja libremente: cf. El caso de Leucón y Rode en la novela de Jenofonte (II.3.6), o el de Tisbe en la Heliodoro (I.11.3).

poseedora de un voraz apetito sexual, que justifica la tutela a la que los varones de la familia (el *kúrios*, su padre, primero; su esposo, después) la someten durante toda su vida, así como su reclusión en el marco del *oîkos* (Neils 2011, 40). Entre estas mujeres pérfidas están Manto, Deméneta, Cino y Ársace. Todas ellas se caracterizan por su desenfreno en el comportamiento erótico, que les lleva a querer realizar a toda costa su deseo, mostrando un egoísmo y agresividad que las convierten en antiheroínas.

Alguno de estos personajes tiene rasgos que aparecen en diversos relatos míticos de las literaturas antiguas, como es el caso de Deméneta, de novela de Heliodoro, que responde al tipo de la “mujer de Putifar” o Fedra: enamorada del hijo de su esposo, Cnemón, y dolida por haber sido rechazada por éste, mediante diversas maquinaciones logra que el muchacho ataque a su padre y sea acusado por intento de fratricidio (Heliodoro I.12.2). O de Manto, la hija de un pirata que ha esclavizado al protagonista masculino de la novela de Jenofonte de Éfeso (II.3), Habrócomes: enamorada locamente de él sin que logre obtener sus favores, le acusa ante su padre de haberla violado; esta acusación acarrea el encarcelamiento del muchacho y la separación de su pareja, Antía, que es también tratada con gran crueldad. En la misma novela (III.12.3) aparece Cino, que se enamora igualmente de Habrócomes y asesina a su marido para poder consumir su pasión; sin embargo, tras ser rechazada por el muchacho, le acusa de ser él el asesino de su esposo y solo la intervención divina, a través del Nilo, lo salva de la muerte. La caracterización física de estos dos personajes, particularmente de Cino, responde a su baja calidad moral: es repugnante a la vista y desvergonzada en su comportamiento.

El personaje de antiheroína mejor dibujado en la novela, sin duda, es Ársace, la esposa del sátrapa de Egipto Oroóndates, que gobierna Menfis en la ausencia de su marido. Prendada de Teágenes, pareja de Cariclea en las *Etiópicas* de Heliodoro, decide vengarse del desdén con que la trata el joven encerrándolo en una mazmorra, a la vez que intenta envenenar a Cariclea. Ársace es una mujer tan hermosa como poderosa, pero, también, la más desenfrenada en el manejo de sus pasiones, que necesita satisfacer a toda costa. Aunque es noble y de un estatus social superior a las demás protagonistas de las novelas, no es griega y carece, por tanto, de la educación necesaria para contenerse (Redondo Moyano 2002, 68). El novelista castiga esta falta de virtud haciendo que se suicide antes de enfrentarse al castigo al que su esposo la sometería tras enterarse de sus acciones (Heliodoro, VIII.15.2).

En la novela de Longo encontramos un personaje, Licenion, que se escapa a esta caracterización moral que observamos en otras figuras de las novelas, si bien se asemeja

a las damas pérfidas en relación a su rol en el acto sexual. Es Licenion una mujer de ciudad que se ha casado con un aldeano y que, al sentirse atraída por Dafnis y ver su falta de experiencia para el acto amoroso, decide yacer con él y mostrarle el arte de amar a fin de que lo lleve a cabo con Cloe (III.17). Así, aunque sea ella quien lleve la iniciativa, no lo hace por mero placer, sino también por compasión a la inocente pareja (Redondo Moyano 2002, 67). Se trata, pues, de un personaje complejo, que escapa a la idea de moralidad de la novela, pero que actúa, no solo para satisfacer su deseo, sino también para beneficiar a la pareja protagonista.

En todo caso, lo que resulta reprochable a todas las antiheroínas no es solo la infidelidad al marido, sino particularmente la iniciativa y el desenfreno, la falta de contención sexual, que puede conducir a otro delito mayor (Redondo Moyano 2002, 69). En contrapartida, la virtud más valorada y apreciada en las jóvenes que protagonizan las obras, es la contención y la fidelidad, porque ambas implican la salvaguarda de la progenie del varón. Las virtudes femeninas alabadas son, por tanto, las que convienen a los hombres y están establecidas como tales desde una óptica masculina.

3.3. Interacción social

Aunque las novelas de amor y aventuras están situadas en la época clásica o una época indefinida que la evoca, el modelo de mujer que recorre las ciudades principales del Mediterráneo oriental no responde en absoluto a la realidad de la mujer griega de esa época. Efectivamente, un viaje como el que Calíroe hace desde Mileto a Babilonia en el cual puede ser vista por los pueblos que recorre (I.7.6, II.1.8), o su llegada triunfal a Siracusa en la que se muestra a todo el pueblo reunido en el puerto (VIII.6.7), es impensable en la Grecia del V a.C., donde el espacio vital femenino era el *oîkos* (Pérez Rubio et al. 2017, 6-8), de manera que se acerca más a modelos romanos imperantes en la época en que las novelas fueron escritas, en los que la presencia de mujeres hermosas en los espacios públicos era una manifestación más del poder de sus maridos¹⁶.

La novela, al incluir este nuevo escenario para sus protagonistas, las muestra inmersas en diversas situaciones y espacios públicos, y en ellos las mujeres, para

¹⁶ Cf. Redondo Moyano 2012 (b), 33, nota 20.

defenderse, se ven forzadas a hablar, a usar el arte de la retórica, que, en la Grecia clásica, estaba reservado al varón.

El discurso femenino por excelencia era el del lamento o de la súplica, pero a la mujer se la asocia también, en la tradición literaria, con la mentira, con el discurso falso. Efectivamente, en Hesíodo, la primera mujer, Pandora, aparece caracterizada como astuta y mentirosa en su obra *Trabajos y días* (40). Que el carácter mentiroso era propio de las mujeres era una creencia extendida en el pueblo griego y en las novelas se manifiesta en diversos discursos falsos, particularmente en las obras de Caritón y de Heliodoro¹⁷. En estos discursos se aprecia no solo el carácter individual de las protagonistas, sino también las interacciones sociales de estas con el medio en que se encuentran en las “aventuras”.

En Caritón, Calíroe hace gala de sus dotes retóricas en situaciones amenazantes: su objetivo es puramente defensivo y miente para salir ilesa del peligro. Se sirve del engaño en tres ocasiones: con Terón el pirata, con Dionisio y con Artaxates, eunuco del rey persa. En la primera (I.13.11) sabe ser astuta y seguir el juego al pirata Terón, quien, cuando la saca de su patria natal para venderla como esclava, trata de engañarla diciéndole que protegerá su ajuar funerario, es decir, sus bienes, y que la devolverá a su patria. Ella, consciente en todo momento de la mentira, pero también de su absoluta indefensión, le responde con la obligada amabilidad, pero también con la sutil manifestación del deseo de castigo que merecía: agradece los supuestos favores prestados, a la vez que le desea que reciba el justo premio por sus acciones.

En la segunda, en su discurso ante Dioniso (II.5.10) tras ser comprada por él, trata de convencerlo para que la devuelva a su patria, seleccionando con certeza y agilidad, como en la *inventio*, los argumentos que le interesa exponer (quién es su familia, cuál su ciudad y cuál es su situación, el haber sido raptada por unos piratas), pero omitiendo los que le pueden perjudicar (su matrimonio). Además, trata de captarse la aquiescencia de Dioniso comparándolo con Alcínoo, manifestando así un uso apropiado de su conocimiento de Homero. Al final, como es preceptivo en los discursos, recurre con habilidad al *páthos*, alegando que si no vuelve a su patria le espera el suicidio, de manera que deposita la responsabilidad de mantenerla viva en manos de Dionisio (II.5.12).

¹⁷ Sobre los discursos falsos, cf. Redondo Moyano 2012 (a).

Su capacidad verbal se aprecia especialmente durante su estancia en Babilonia, en la corte del Gran Rey. Este, enamorado de ella, le envía repetidas veces a su eunuco como mediador. Calírroe recurre a diferentes estratagemas, que van desde fingir que no entender lo que se le pide, hasta restar valor a su persona como posible objeto de amor por parte del poderoso soberano (VI.5.9), para eludir un encuentro amoroso con el soberano.

De manera similar, la Cariclea de Heliodoro se defiende ante Tíamis, jefe de los bandidos y sacerdote de Isis, que desea tomarla por esposa, con un discurso en el que alterna verdades y mentiras, pues afirma que Teágenes es su hermano y que ambos son sacerdotes, siendo esto último lo único real (Heliodoro I.21.3). Al convertir a su amado en hermano, Cariclea dejaba su persona en manos de un *kúrios*, al cual Tíamis debía solicitar el matrimonio. Como es absolutamente consciente de que este discurso no hubiera debido ser pronunciado por una mujer, nada más iniciarlo, pide disculpas por ser ella quien habla, aunque lo justifica por lo inusual de la situación¹⁸.

Apreciamos, por lo tanto, que tanto Calírroe como Cariclea muestran un gran dominio de sí mismas, la virtud valorada en las féminas, junto a la capacidad de comprender las situaciones de peligro, la agilidad mental requerida para solventarlas y la posesión de las capacidades retóricas requeridas para hacerlo. Son mujeres astutas, pero rompen el estereotipo tradicional que asociaba la astucia, la inteligencia, con la maldad. No se sirven ante los peligros del lamento, sino de un discurso elaborado con el que se libran de las situaciones de peligro¹⁹, a la vez que defienden lo tradicionalmente valorado: la fidelidad al esposo o al varón amado.

3.4. Heroínas y roles de género

Como hemos visto en los apartados anteriores, el presentar como heroínas a mujeres nobles que se enamoran y lo expresan, diferencia a las novelas del resto de producciones literarias anteriores, tales como la Comedia Nueva, en la que las exigencias del género imposibilitaban a las muchachas libres expresar su pasión

¹⁸También aparecen de discursos falsos en boca de personajes secundarios, como el de Mélite (Aquiles Tacio, VI.10.2); es también un discurso defensivo en el que se mezclan mentiras y verdades con una importante presencia del recurso al *pathos*.

¹⁹Por otro lado, tenemos los discursos pertenecientes a las antiheroínas, como Manto, Deméneta y Cino, pero se trata, entonces, de discursos no muy elaborados ni extensos y su finalidad no es defensiva, sino ofensiva, pues tratan de vengarse del rechazo del protagonista. Sin embargo, frente al discurso falso de la heroína que la lleva al *happy end* común de la novela, estas son víctimas de su propio engaño y sufren un funesto destino.

amorosa²⁰. Los novelistas construyen unas tramas en las que siempre hay personajes femeninos enamorados como protagonistas, y estos son, en general, mujeres de clase alta, que muestran un gran aplomo y los recursos verbales para defenderse en situaciones difíciles.

¿Podríamos decir, entonces, que en la novela se expresa un nuevo ideario en lo que respecta a los roles de género? Los novelistas apuntan varios datos que hacen dudar de él. Comenzando por la novela de Caritón, está claro que Quéreas se comporta como un marido tradicional, que puede golpear a su mujer hasta causarle la muerte y que, a pesar de ello, es defendido por el padre de la muchacha en el juicio que se celebra contra él, alegando su falta de intencionalidad (I.5.7). Incluso toda la población de Siracusa considera que no es culpable.

En la novela de Heliodoro, Persina, la reina de los etíopes, miente diciendo que le ha nacido una hija muerta cuando el aspecto de esta puede llevar a pensar que ha cometido adulterio (IV.8.2), pues por medio de la penetración del arte a través del ojo, Cariclea no nace con rasgos negroides, sino semejante a la imagen de la blanca Andrómeda que Persina observa mientras yace con su marido.

Es muy significativa en cuanto a los roles de género la historia de Cloe, pues cuando la novela comienza no se advierten diferencias entre ella y Dafnis: Cloe es un personaje activo en su oficio de pastora, hasta el punto de que incluso salva a Dafnis en dos ocasiones, una (I.12.3) cuando cae en una fosa destinada a un lobo que merodeaba por las zonas de pasto, y otra (I.30.2), cuando lo salva de los piratas que lo raptan haciendo que las vacas vuelquen el barco en que lo transportaban. Cuando comienzan su relación amorosa, se enamora primero ella y, enseguida, también él. Los roles sociales masculinos y femeninos hasta esta etapa de sus vidas están, por tanto, sin delimitar; sin embargo, una vez comenzada la relación amorosa y la sucesión de las “aventuras”, asistimos a la escenificación de esa diferenciación, que consiste en la paulatina pérdida de voz y presencia de Cloe en beneficio de Dafnis. Esta escenificación

²⁰ En la Grecia clásica lo habitual era que solo aquellas mujeres que no fueran consideradas como ciudadanas –por ejemplo, las cortesanas–, pudieran mostrarse en escena asumiendo un rol activo, aunque, rara vez la relación amorosa llevaba al matrimonio. También aparecen en la elegía romana, con una pareja madura sin vistas al matrimonio; o en el mimo y la poesía pastoral, que muestran concepciones del amor donde no se considera la simetría. En la épica y la tragedia, géneros elevados de la literatura, el amor tiende a plasmarse como una debilidad inadecuada, especialmente en el caso de los varones, cf. Konstan 1994, 10-11.

está reforzada por medio de mitos, que funcionan como *exempla*²¹. Ya en el libro II en el transcurso del festejo en honor a Pan, Dafnis y Cloe representan el mito de Siringa²², que dio origen al instrumento musical del mismo nombre, el cual representa en el imaginario griego la dominación pánica -y masculina- sobre la mujer. La interpretación de ambos pastores es tan perfecta que el anciano Filetas, al finalizar la representación, obsequia a Dafnis con su gran siringa de adulto, de modo que él deposita en la cueva de las Ninfas la suya, que usaba para distraerse en sus largas jornadas de trabajo. De este modo se escenifica la asunción de los roles que les corresponderían una vez llegados a la madurez: siendo el de Dafnis el activo y el de Cloe el pasivo. En consecuencia, Dafnis comienza a aparecer con mayor sabiduría, en comparación a ella, incluso en temas propios del dominio común, como ocurre en el episodio del eco: parece ser la primera vez que Cloe es consciente del fenómeno, mientras que a Dafnis ya le es familiar y es capaz de explicárselo acompañándolo con el mito que lo ilustra²³. Tanto este mito como el de Siringa se caracterizan por advertir del riesgo al que se exponen las muchachas que se niegan a sucumbir al violento apetito sexual masculino: acaban ambas desapareciendo de la faz de la tierra, metamorfoseada una (Siringe), y despezada la otra (Eco)²⁴. Cloe aprende así cuál es su papel en la relación de pareja y pierde toda su capacidad de acción²⁵.

También en la novela de Aquiles Tacio se produce un cambio radical en la protagonista. Si esta se muestra, mientras está en su casa, receptiva a las atenciones amorosas de Clitofonte, hasta el punto de acordar una cita con él en su dormitorio, tras el inicio del viaje, cuando huyen como pareja, rechaza mantener relaciones amorosas no solo con los extraños que la desean, sino también con el propio Clitofonte (IV.1) hasta que la boda se haya celebrado. Desde que comienzan las “aventuras”, Leucipa se

²¹ Cf. Redondo Moyano 2012 (b), 39, nota 35.

²² Siringa era una bella pastora con voz melosa que atrajo el interés de Pan. Como ella lo rechazó, Pan intentó poseerla por la fuerza y Siringa se ocultó entre cañas y escapó de él con la ayuda de sus hermanas, las ninfas, que la transformaron en la planta que la escondía. Pan, airado por no encontrarla, cortó las cañas y creó el instrumento que lleva su nombre, uniendo en él cañas desiguales, como desigual fue también el amor entre ellos.

²³ Eco (III.23.1ss.) creció entre las Ninfas, que la educaron en la música y el canto. Al alcanzar la edad del matrimonio, Eco rechazó a Pan, quien, además, sentía celos de sus dotes musicales. Rencoroso, el dios indujo en un ataque de locura a los pastores y cabreros para que despedazaran a Eco y esparcieran sus partes amputadas por todo el orbe. A petición de las Ninfas, la Tierra cubrió sus restos, pero permitió que de ellos escapara su voz, que como antaño tenía el talento de imitar cualquier cosa.

²⁴ Otros mitos que aparecen en la novela son los de Europa, Filomela, Anfitrite, Andrómeda, Dafne y Pitís: en todos ellos la mujer aparece como víctima de violentos agresores masculinos.

²⁵ Cf. Lalanne 2006, 136-145.

convierte en un personaje absolutamente pasivo, que es llevado y traído por diversos personajes varones.

Por último, en las novelas de Caritón y Heliodoro, aunque las protagonistas femeninas son de más alta alcurnia que sus respectivas parejas y ocupan en la trama una mayor atención por parte del novelista, se observa que hacia el final de las obras, cuando se va a iniciar la convivencia como matrimonio entre ellos, el protagonista masculino se convierte en principal objeto de atención del autor porque realiza una serie de hazañas propias de los héroes tradicionales: Quéreas se manifiesta como un héroe militar y Teágenes reduce a un toro huido que sembraba el pánico entre los asistentes al sacrificio celebrado en Etiopía.

En las novelas, por tanto, las protagonistas ocupan un lugar preferente en la trama, pero son siempre dependientes de algún personaje masculino, mientras que los protagonistas masculinos, aun cuando ocupen un lugar secundario en la trama, son los únicos que tienen actitudes activas y quienes al final de la novela llegan a alcanzar un estatus social superior al que tenían debido a la realización de hazañas propias de hombres; las protagonistas femeninas, en cambio, tienen, como única virtud la que ya era tradicional, el no haberse entregado a otros varones, y su ascenso social no se debe al mérito propio, sino a la plasmación de las virtudes de sus esposos sobre ellas²⁶.

²⁶ La única excepción es la obra de Heliodoro en la que Teágenes se convierte en príncipe al contraer matrimonio con Cariclea, hija de la reina Persina. No obstante, este ascenso no se debe a las hazañas de ella, sino a su linaje, y él muestra su valía domando al toro huido.

4. Recapitulación

En las novelas griegas se observan algunos aspectos novedosos en la relación amorosa entre los miembros de una pareja heterosexual, como son la semejanza de edad en el enamoramiento, la intensidad con la que sienten la pasión amorosa y la contención sexual, que se hace extensiva también a los varones, relacionándola con el autodomínio defendido por algunas corrientes filosóficas como la neoplatónica o la estoica, de manera que se convierte en una virtud social (Redondo Moyano 2012 (b), 45)²⁷. Este tipo de pareja novelesca entronca con el modelo canónico de la “pareja perfecta”, que se comenzó a desarrollar con Augusto y Livia, para publicitar ante la población del imperio un matrimonio basado en el amor mutuo y la fidelidad²⁸.

Por otro lado, se observa también que las protagonistas femeninas tienen una presencia significativa en la trama novelesca, de manera que igualan o superan la de los protagonistas masculinos. Se podría pensar, por tanto, que se manifiesta alguna modificación en la tradicional configuración de roles, que se rompe de alguna manera con la tradicional supremacía del varón.

Sin embargo, todas estas novedades están en función de la defensa de una determinada ideología, favorable a las costumbres patriarcales del pueblo griego, con la que se busca no solo defender el modelo de pareja imperante, sino también preservar la existencia de una clase social, los aristócratas helenizados de las grandes ciudades del Mediterráneo oriental²⁹. Por ello, no se rompe con las normas establecidas de sumisión al varón por parte de la dama, sino que se mantiene la desigualdad y el sexismo que caracteriza a la sociedad greco-latina.

²⁷ Los novelistas logran, sin embargo, muy poca verosimilitud en la representación de este aspecto, tanto en el caso de los protagonistas masculinos (Aquiles Tacio IV.1.4), como en el de los femeninos cuando realizan los viajes. Esta inverosimilitud es todavía más notoria en el caso de Longo, donde se dibuja un ambiente rural.

²⁸ Sobre la relación entre el emperador Augusto y su esposa Livia Drusila: <http://afly.co/g9k>

²⁹ Lalanne 2006, 278-279.

5. Bibliografía

AUGUSTO. EL AMANECER DE UN IMPERIO, *Augusto y Livia*, <http://afly.co/g9k> Consultado: 18/05/2018

BRIOSO SÁNCHEZ, M. Y CRESPO GÜEMES, E. (Trad.), 1982, Longo, *Dafnis y Cloe*, y Aquiles Tacio, *Leúcipa y Clitofonte*, y Jámblico, *Babilónicas*. Madrid: Editorial Gredos.

CRESPO GÜEMES, E. (Trad.), 1979, Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid: Gredos.

KONSTAN, D., *Sexual Symmetry*, Princeton: Princeton University Press.

LALANNE, S., 2006, *Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*. París: Éditions La Découverte.

MENDOZA, J., (Trad.), 1979, Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calírroe*, y Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*, y Fragmentos novelescos. Madrid: Editorial Gredos.

NEILS, J., 2011, *Women in the Ancient World*. London: The British Museum Press.

PÉREZ RUBIO, A. *et al.* (Ed.), 2017, *Arqueología & historia: la mujer en Grecia*, N° 11. España: Desperta Ferro Ediciones.

REDONDO MOYANO, E., 2002, «La imagen de la sexualidad en la novela griega antigua», en *Minerva: revista de filología clásica*, N. 16. España, pp. 53-76.

—2007, «Aspecto físico y retórica en la novela griega antigua», en J. Alonso *et al.* (Eds.), *STIS AMMOUDIES TOU OMĒROU. Homenaje a la profesora Olga Omatos*, Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 691-706.

—2012(a), «El discurso falso en los personajes femeninos de la novela griega», *Nova Tellus*, Vol. 31. Ciudad de México, 79-103.

—2012(b), «Space and Gender in the Ancient Greek Novel», en *Narrating Desire: Eros, Sex and Gender in the Ancient Novel*, Vol. 14. Germany, pp. 29-48.

RUIZ MONTERO, C., 2005, «La novela griega: panorama general», en *Cuadernos de literatura griega y latina V*, N. 5. España, pp. 313-342.

—2006, *La novela griega*. Madrid: Editorial Síntesis.

—2014, «The Life of Aesop (rec.G) The Composition of the text», en Whitmarsh, T. (ed.), *A Companion to the Ancient Novel*. Malaysia: Wiley Blackwell, 257-271.