

La princesa etíope que nació blanca: La mirada y la contemplación en las *Etiópicas* de Heliodoro

Emilio SUÁREZ DE LA TORRE

Universidad de Valladolid

RESUMEN

La concepción prodigiosa de la princesa (etíope, pero de piel blanca) Cariclea, es sólo un elemento más (aunque sustancial en el argumento de la novela de Heliodoro) dentro de un haz complejo de referencias a la mirada y la contemplación. A partir de esta red de relaciones internas pueden extraerse interesantes conclusiones acerca de las concepciones filosóficas y religiosas que subyacen en el relato y que se adaptan perfectamente al panorama social y cultural de la Antigüedad tardía. Asimismo se desprenden consecuencias relevantes para la función del género en su marco histórico y en relación con el público al que se dirige.

PALABRAS CLAVE

Novela griega, Visión, Relato, Género, Ritos, Filosofía, Teorías médicas.

ABSTRACT

The marvelous conception of the princess Chariclea (a white-skinned Aethiopian) is but one compound (though fundamental in Heliodoro's romance) among many others forming a network of references in this novel to situations where 'looking at' and 'gazing on' are significant. Starting from this complex, it is possible to draw interesting conclusions concerning the philosophic theories and religious beliefs underlying the narratives, which fit perfectly the social and cultural background of Late Antiquity. It is also possible to realize some important aspects of the function of the genre in its historical frame, regarding to the public this work aims at.

KEY WORDS

Greek novel, Look, Narratives, Genre, Rites, Philosophy, Medical theories.

SUMARIO 1. La sorpresa del lector moderno (pero no tanto del antiguo). 2. La concepción prodigiosa de Cariclea en el contexto del relato de Heliodoro. 2.1. El principal testigo, el Sol: la mirada suprema. 2.2. La mirada colectiva. 2.2.1. El ritual en honor de Neoptólemo en Delfos y el certamen pítico. 2.2.2. Los sucesos de Menfis. 2.2.3. La gran fiesta de Méroe. 2.3. La mirada y los sentimientos. 3. Conclusiones. 4. Apéndice: Textos griegos citados. 5. Obras citadas.

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
(Garcilaso de la Vega, soneto V)

Con toda razón *Las Etiópicas* de Heliodoro de Emesa figura entre las obras de la literatura griega que más atención han merecido por parte de los filólogos en los últimos decenios¹ y que más influencia han ejercido a lo largo de los siglos en la literatura universal. A pesar de ello, cada nueva lectura de este apasionante y genial relato conduce a nuevas reflexiones y nos permite apreciar la inmensa riqueza de sugerencias y los variados mensajes que se entrelazan en una narración que, por lo demás, también es placentera por sí misma como simple obra de ficción.

El motivo literario que da pie a las observaciones que siguen ha sido objeto de un notable interés en los últimos años. Se trata de lo que M. D. Reeve ha bautizado como «efecto Andrómeda»², es decir, el hecho de que la protagonista del relato, la princesa Cariclea, hija de los reyes de Etiopía, Hidaspes y Persina, naciera blanca, en contra de lo que las leyes de la naturaleza en principio permitían esperar³, al haber contemplado su madre, en el acto de la concepción, una representación pictórica del salvamento por Perseo de la heroína antes citada⁴, en la que destacaba precisamente la blancura de su piel. El carácter central de este hecho prodigioso y de su revelación en el conjunto del relato y en su 'economía' es evidente y ha sido puesto con razón ya de relieve⁵. Sin embargo, dado que es un fenómeno que aúna concepciones médicas antiguas y cuestiones filológicas, me ha parecido adecuado volver a tratarlo en este Homenaje a la gran figura del humanismo médico español contemporáneo que fue Pedro Laín Entralgo y, con este pretexto, reflexionar acerca de ciertos rasgos notables de esta magnífica novela antigua.

1. La sorpresa del lector moderno (pero no tanto del antiguo)

La importancia del prodigio antes señalado en el conjunto del relato proviene de que ésa es la razón que justifica el abandono y exposición de la princesa nada más nacer y, en consecuencia, sus peripecias vitales hasta que se descubre su verdadera identidad. Aunque se trata de algo bien conocido, voy a permitirme recordar los principales detalles. La mención de la prodigiosa concepción de la princesa tiene lugar en dos momentos de la novela. Por primera vez nos enteramos de ella cuando el sacerdote Calasiris lee el men-

¹ Al menos desde que la novela antigua ha empezado a merecer la atención de los especialistas y a ser valorada en su justa medida y no como un género 'menor'. Cf. Swain (1999) 3-35.

² Reeve (1989). Cf. sobre el mismo tema Curletto (2000). Observaciones sobre este motivo de la novela pueden encontrarse, entre otros, en Dilke (1980), Morgan (1989), Hilton (1998) o Whitmarsh (1998).

³ IV 8, 3-5 y X 14, 7-X 15, 1.

⁴ Para las versiones del mito y su pervivencia en la literatura española, vid. Cristóbal (1989), donde se menciona la cuestión del color a propósito de Ovidio (cf. pp. 62-64). Cf. asimismo García Gual (1987) para la pervivencia del tema en la pintura.

⁵ Cf. especialmente Hilton (1998), con referencias.

saje escrito en la cinta, bordada con enigmáticos caracteres «etíopes», que acompaña-
ba a Cariclea desde el momento de su abandono, junto con otros objetos prodigiosos,
como el anillo en el que está engastada la piedra *pantarbe*, que, entre otras cualidades
maravillosas, protege del fuego. Bajo la forma de una carta de la madre, Persina, a la hija
abandonada, dicha cinta contenía todos los detalles acerca de la concepción y nacimien-
to de Cariclea. El pretexto⁶ para que Calasiris proceda a descifrar este mensaje no es otro
que la búsqueda de un remedio para el *mal de amores* que padece Cariclea y que angustia
a su padre adoptivo Caricles, porque teme (dados los síntomas) que esté bajo los efectos
del mal de ojo o de algún hechizo incluido en la misteriosa cinta. He aquí en traducción⁷
los párrafos del mensaje que ahora me interesa más destacar[1]:

*«Voy a explicarte por qué te expuse. De los dioses son antepasados nuestros el Sol y Dionis-
o; de los héroes, Perseo y Andrómeda, además de Memnón. Los que fueron construyendo en el
transcurso del tiempo el palacio real lo adornaron con pinturas que representaban sus histo-
rias. En general, las estatuas y las representaciones de sus hazañas se encontraban en las
habitaciones de los hombres y en los pórticos, mientras que el tema de los amores de Perseo y
Andrómeda había quedado reservado para embellecer la cámara nupcial. Una vez, cuando
estábamos allí, y ya hacía nueve años que Hidaspes me había tomado por esposa, aunque aún
no nos había nacido descendencia, ocurrió que estábamos descansando a mediodía, en la
hora en que el sopor veraniego induce a dormir la siesta, y entonces tu padre se unió conmigo,
porque, según juraba, así se lo había ordenado la visión que había tenido durante el sueño. Al
punto me di cuenta de que había quedado encinta.*

*El tiempo que transcurrió hasta el alumbramiento fue una continua fiesta popular: los
sacrificios en acción de gracias a los dioses se celebraban sin interrupción, porque el rey espe-
raba un heredero. Pero naciste tú, blanca y con una tez resplandeciente, insólita en la raza eti-
ope. Yo me figuraba que la causa había sido que durante la unión con mi marido había diri-
gido la mirada hacia un cuadro que representaba a Andrómeda totalmente desnuda, en el
momento en que Perseo acababa de bajarla de la roca, y que el germen había cobrado una
forma desgraciadamente semejante a la de aquella».*

El motivo reaparece como es lógico en el libro X, en la prolongada (y espléndida) des-
cripción del festival en honor de los dioses locales en el curso del cual debería haberse
producido el sacrificio de la pareja protagonista, algo que es evitado (para llegar al final
feliz), entre otras cosas, con recursos como el que ahora nos ocupa. En efecto, ante el
lógico rechazo inicial del rey Hidaspes a aceptar que su hija pueda ser esta hermosa joven

⁶ Sobre las aparentes «debilidades» de esta actuación de Calasiris cf. entre otros Winkler (1999).

⁷ La numeración entre corchetes remite a los textos griegos del Apéndice. Todas las traducciones que aquí se ofrecen corresponden a la magnífica versión de Crespo (1979), que reúne la doble cualidad de fidelidad y elegancia.

blanca, el *gimnosofista* Sisimitres (al que al nacer había entregado Persina la niña), que ha identificado los objetos que acompañaban a la criatura en su exposición, le aclara la razón de la diferencia de color del siguiente modo [2]:

«En cuanto a la dificultad suscitada por el color de la piel, la propia cinta te da la solución; en ella, Persina, aquí presente, confiesa que, durante su unión contigo, por mirar un cuadro de Andrómeda, quedó impregnada de sus rasgos, y la imaginación le hizo concebir una hija parecida⁸. Si quieres probar la veracidad de esto de otro modo, el modelo está a tu disposición: contempla la imagen de Andrómeda y verás que es idéntica a la muchacha

Mandaron a los sirvientes ir a descolgar y traer el cuadro. Así lo hicieron, y al ponerlo de pie al lado de Cariclea, fueron impresionantes el estallido de aplausos y el alboroto que se produjeron: cada uno, en la medida que había comprendido algo de la conversación o de lo que estaba ocurriendo, explicaba a otros su significado, y éstos a otros sucesivamente; y todo el mundo estaba pasmado de alegría ante la exactitud del parecido. Ni siquiera pudo ya dejar de prestar crédito Hidaspes, que se quedó largo tiempo inmóvil, presa de la alegría y del asombro».

En la escena del segundo pasaje se añade un nuevo detalle de reconocimiento que procede añadir a los anteriores. Se trata de un gran lunar o mancha que Cariclea tiene a la altura del codo (un ejemplo de lo que popularmente se conoce en español como «antojo»), cuyo descubrimiento definitivamente la identifica como hija de los reyes etíopes.

En realidad tanto el prodigio de la blancura de la princesa como el «antojo» podrían incluirse, desde el punto de vista de las creencias populares y de una forma muy general, en un mismo grupo, ya que responderían a alteraciones en el comienzo o en el curso de la gestación, originadas en causas no necesariamente físicas (aunque sí tiene un origen externo en el primer caso), cuya fuerte impresión en la gestante repercutiría en el embrión. Sin embargo, se trata de un caso tan extremo, que la propia Persina, que da la explicación «científica» del fenómeno, opta por exponer a la criatura, por temor a las sospechas que puede suscitar su aspecto. No obstante, el lector antiguo de la novela no consideraría nada extraño que Persina diera esta explicación del aparente prodigio ni se sorprendería de la credulidad del rey Hidaspes. En efecto, el repertorio de precauciones que la tradición popular aconseja a la gestante para evitar perjuicios al *nasciturus* (entre los que el temor al «mal de ojo» siempre ha tenido un puesto destacado) sería largo de detallar y se encuentra en todas las culturas⁹, pero no son menores las prescripciones para conseguir efectos beneficiosos, entre las que se encuentra la presente, que gozó de cierto arraigo en la cultura griega.

⁸ Literalmente la traducción sería «había atraído hacia sí rasgos y visiones de semejanzas».

⁹ Es ilustrativa una ojeada, por ejemplo, a las voces 'Muttermal' y 'Schwangerschaft' del *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlin/Leipzig 1935/6, reimpr. Berlin /New York, De Gruyter, 1985). La pervivencia actual del motivo (o de paralelos y variantes) se encuentra comentada con elegante humor en Reeve (1989).

La historia de las teorías antiguas al respecto y la presencia del motivo en la literatura europea ha sido perfectamente rastreada ya, como he señalado, por M. D. Reeve y S. Curletto¹⁰, por lo que me limitaré ahora a mencionar algunos de los ejemplos en lengua griega más antiguos y significativos por su formulación.

El testimonio más antiguo, según se recoge en Aecio¹¹, sería el de Empédocles¹², quien sostiene que la *imaginación* de la mujer en el momento de la concepción «conforma» al feto (τῆ κατὰ τὴν σύλληψιν φαντασίᾳ τῆς γυναικὸς μορφοῦσθαι τὰ βρέφη), argumento que refuerza con la observación de que mujeres enamoradas de estatuas han engendrado hijos semejantes a éstas. Si tenemos en cuenta que para Empédocles unas partes del cuerpo humano procederían del padre y otras de la madre, a través de los humores de cada uno (no olvidemos que se creía en la existencia de semen masculino y femenino), se entiende que esta posibilidad de «configurar» el aspecto externo del feto supone un influjo no sólo emocional, sino físico, en el sentido de que las imágenes externas, a través de los ojos y con la colaboración del órgano que (en esta concepción) hace de receptáculo de esas imágenes, la *phantasia*, pueden dejar una auténtica *huella* en el ser engendrado. Esta teoría está en plena coherencia con la más general, expresada por el mismo Empédocles, que establece que hay *emanaciones* (ἀπορροαί) de todo cuanto compone el universo, tanto de seres animados como inanimados¹³. No en vano en el círculo de Gorgias se sostenía que «el color es una emanación de las cosas ajustada en sus medidas a la visión y perceptible (*sc.* por ella)». En términos aristotélicos (ahora veremos que sólo aparentemente), el planteamiento de la *concepción* que ahora nos ocupa vendría a ser como decir que la materia surgida de la unión sexual puede recibir la *forma* a partir de una imagen externa, a través de la *visión*. La particularidad, como ha subrayado Curletto¹⁴, es que este influjo externo se atribuye a la «fantasía» femenina y no masculina, proceso que, en su opinión, podríamos considerar aclarado por un texto mucho más tardío, de Porfirio¹⁵, en que se habla del πνεῦμα φανταστικόν como elemento activador del «semen» femenino en este aspecto¹⁶, con un resultado, como se ve, muy distinto de lo que en realidad postulaba siglos antes Aristóteles, para quien el *eidos* en la concepción lo aporta el semen masculino, que conforma la materia, es decir, el semen femenino¹⁷. En cualquier caso, pienso que no debemos cometer el error de considerar este proceso como

¹⁰ Cf. *op. cit.* en n. 2. Hay que decir que los *loci* principales de autores del Mundo Antiguo están ya recogidos en Rohde (1876) 476-7, n. 4.

¹¹ 5, 12, 2 (Plutarco, V, 12 = *Doxographi*, p. 423).

¹² B 81 D.-K (654 Bollack).

¹³ B 89 D.-K, citado por Plutarco, *Quaest. nat.* 19 (916D). Cf. asimismo Demócrito, A 135, 50.

¹⁴ Curletto (2000) 539.

¹⁵ *Ad Gaurum*, περὶ τοῦ πῶς ἐμψυχοῦνται τὰ ἔμβρυα, V 4-5, Kalbfleisch, p. 41 = A. J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, III, Paris 1953, p. 276.

¹⁶ Cf. referencias sobre Platón y Aristóteles en Curletto (2000) 540-44.

¹⁷ *De gen. anim.* 4, 3 (729^a 28-30, b12-14; cf. 767b 7-9). Pero, como señala Reeve (1989) 83, Aristóteles no menciona exactamente el «efecto Andrómeda».

meramente «imaginativo»¹⁸, ya que, aparte de suponer una existencia física de las *emanaciones*, la φαντασία se alimenta precisamente de *imágenes* y siempre mantuvo la conexión etimológica con el campo léxico-semántico de la visión. Además, la cita de Aecio menciona el «efecto Pigmalión» como causa del proceso.

De todas formas, al igual que en el pasaje de Heliodoro, el papel de la visión en estos casos de concepción prodigiosa está explícitamente atestiguado en otros autores. En concreto, en dos médicos de época imperial, Sorano y Galeno. La postura de ambos no es exactamente igual, aunque nos sirven de testimonio de la época. Sorano¹⁹ aporta varios testimonios, aunque sin precisar mucho las causas a que atribuye el fenómeno [3]:

¿Qué, hay que decir que la cualidad del estado del alma produce algunos cambios en los tipos de fetos? Así, al contemplar monos durante la cópula, algunas concibieron hijos con aspecto de mono. Y el tirano de Chipre, como obligó a su mujer a mirar bellísimas estatuas durante los coitos, llegó a ser padre de hermosos hijos, y los criadores de caballos ponen durante la monta caballos de pura raza delante de las yeguas. Así que, como el alma durante el estado de ebriedad se ve afectada por extrañas fantasías, con el fin de que el feto no se desarrolle deforme, manténganse sobrias las mujeres en los coitos, y además porque el parecido de los hijos con las madres no sólo se produce en el cuerpo, sino también en el alma. Así que es bueno que el feto se forme semejante con el alma equilibrada y no alterada por la ebriedad²⁰.

Por un lado se insiste en la importancia de la contemplación de imágenes para llegar al resultado deseado, pero de la parte final de su argumentación se deduce también una interesante relación alma-cuerpo (y, en consecuencia, una clara convicción en los procesos psico-somáticos) y, de nuevo, la creencia en un papel decisivo de la mujer en el parecido.

Por su parte, Galeno²¹ incluye esta observación entre otras en las que se discuten ciertas teorías y denominaciones nuevas de los antiguos átomos (denominados por ciertos autores ὄγκοι, «partículas» o «moléculas»). Galeno no admite que sean emanaciones físicas, en forma molecular, del exterior las que configuran el feto, sino que se atribuye al propio proceso natural de la *visión*, a la que se dota de una capacidad activa (y material) en el proceso de transmisión de las imágenes [4].

¹⁸ Así parece desprenderse de las reflexiones de Curletto (2000) 538-40.

¹⁹ *Gynaeciorum libri IV*, 1, 39, 1.

²⁰ En el párrafo siguiente se observa que lo que perjudica al semen es el exceso de humedad, en un paralelo con la siembra en terreno muy húmedo o pantanoso. La comunicación de los pulmones (y de lo que se bebe) con la matriz está ya en el *Timeo* de Platón.

²¹ *De theriaca ad Pisonem* 14, 253-254.

«Incluso cierto relato antiguo me reveló que un individuo poderoso feo, que quería engendrar un hijo guapo, hizo pintar en una plancha de madera otro niño hermoso y, cuando estaba abrazado a su mujer, le dijo que mirara al modelo del cuadro. Ella, mirando intensamente y, por decirlo así, con toda su mente puesta no en el padre, sino en lo pintado, parió un niño de forma semejante; fue la vista la que le transmitió el modelo mediante su naturaleza, pero no mediante algunas partículas de lo pintado».

En este repaso de fuentes antiguas merece cierta atención el uso del motivo por parte del teórico de la literatura Dionisio de Halicarnaso²², quien se sirve del mismo para reforzar su argumentación de que la creación literaria, como la artística en general, no se produce *ex nihilo*, sino que es necesario que el autor tenga su espíritu impregnado de las hermosas obras de sus predecesores [5]:

Es necesario familiarizarse con las obras literarias de los antiguos, para que de ellas no sólo obtengamos la aportación la materia del argumento, sino también el afán de emulación de sus particularidades. En efecto, el alma del lector, debido a la continua observación, atrae hacia sí la semejanza de su impronta. Algo semejante se cuenta que le sucedió a la mujer de un campesino. Dicen que a un labrador, feo de aspecto, le entró miedo de ser padre de hijos que se le parecieran. Ese miedo le enseñó el modo de engendrar hermosos hijos y, tras mostrarle unas imágenes hermosas, acostumbó a su mujer a que las contemplara. Posteriormente, al unirse a ella, se vio favorecido con la belleza de las imágenes. Del mismo modo se engendra la semejanza con la imitación de las palabras, una vez que uno siente el afán de emulación de aquello que le parece que es lo mejor que hay en cada uno de los antiguos y, como si reuniera el caudal procedente de muchas fuentes, lo canaliza hasta su alma. Tengo la oportunidad de confirmar la fidelidad de ese argumento con un hecho. Hubo un pintor, Zeuxis, que gozó de gran admiración entre los de Crotona. Mientras estaba pintando a Helena desnuda, le encomendaron que contemplara desnudas a sus muchachas vírgenes. No porque todas fueran hermosas, sino que no era verosímil que fueran absolutamente feas. Y lo que en cada una merecía pintarse, lo subsumió en una sola imagen corporal y su arte, a partir de la reunión de numerosas partes, compuso una única figura perfecta [hermosa]. En consecuencia, también te es posible a ti, como si estuvieras en un espectáculo, pasar revista a las formas de los antiguos cuerpos para obtener la flor de lo mejor de su alma, y, con la contribución de tu erudición, configurar no una imagen que llegará a ser borrada por el tiempo, sino la inmortal belleza del arte.

A diferencia de los ejemplos anteriores, no se trata de un personaje poderoso, sino de un modesto labrador quien desea engendrar una hermosa prole. Para Dionisio, los modelos literarios no sólo nos proporcionan *materia*, sino que también nos sirven para

²² *De imitatione* 31, 1.

mejorar la *forma*. El paralelo de las artes plásticas, en concreto el de la actividad de Zeuxis en Crotona, nos acerca más a los casos anteriores y, sobre todo, nos introduce en toda una reflexión teórica sobre las artes en general e ilustra de manera perfecta la formulación *ut pictura poesis*. La conclusión de los argumentos, en tono parenético, demuestra que Dionisio está convencido de que la contemplación (o asimilación en la lectura) de hermosas *ideas*, en el sentido de «modelos» con los que uno se familiariza, da como resultado una creación que viene a ser la *síntesis* de esos modelos, con la finalidad de crear una obra de arte inmortal²³.

Como ha observado T. Whitmarsh²⁴, la propia hipótesis que preside la creencia aquí analizada contiene un evidente reconocimiento de que la naturaleza *puede imitar al arte*, ya que el original no es la princesa, sino el cuadro de Andrómeda. Por tanto, la utilización del motivo que hace Dionisio no es totalmente adecuada en lo que se refiere al ejemplo de Zeuxis, donde el artista *imita* los modelos humanos, pero sí en cuanto a que se reconoce la posibilidad de que las *imágenes* externas dejen *huellas* en el alma que ejercen su efecto en un momento determinado.

Como ya he advertido más arriba, no voy a detenerme en la pervivencia del motivo. Me limitaré ahora a recordar su presencia en autores romanos como Plinio, convencido de la influencia de muchos agentes, externos e internos, en el momento de la concepción (*multa fortuita pollere, visus, auditus, memoria haustaeque imagines sub ipso conceptu*)²⁵, o Calpurnio Flaco²⁶, quien dedica varias reflexiones (en tono moralizante) a propósito del parto de un «etíope» por una matrona que fue acusada de adulterio, exactamente lo contrario de lo que sucede en Heliodoro. En la larga lista de autores que podríamos incluir figuran asimismo textos gnósticos (*Evangelio de Felipe*)²⁷ y, a partir de un pasaje del Génesis (30, 37-39), a propósito de Jacob y las ovejas de Labán, con notables problemas en la historia de su traducción²⁸, diversas observaciones de San Jerónimo²⁹, San Agustín³⁰, San Juan Crisóstomo³¹ o Rábano Mauro³², sin olvidar los comentarios al pasaje bíblico de eruditos del renacimiento como Alfonso de Madrigal, *El Tostado*, o el médico de Felipe II Francisco Vallejo (Vallesius), así como contribuciones de diversos humanistas, especialmente médicos, de siglos posteriores³³. El elenco de textos detectados por Reeve o Cur-

²³ No me parece disparatado ver aquí cierto eco del *Filebo* platónico (38e 12), cuando se habla del alma como «libro», con el paralelo del *grammateus* y del pintor.

²⁴ Whitmarsh (1998) 111.

²⁵ *Nat* 7, 12, 52. *Cf.* 7, 12, 51 con un ejemplo de un niño de piel blanca con padre etíope.

²⁶ *Decl.* 2, 1.

²⁷ *Ev. Phil.* 78.

²⁸ *Cf.* Reeve (1989) 85 ss.

²⁹ *Hebr. Quaest. In lib. Gen., Corpus Christianorum*, ser. Lat. 72, Turnholt 1959.

³⁰ *Contra Iul.* 5, 14, 51; *de Trinit.* 8, 15; *retract.* 2, 88; *quaest. in Heptat.* 1, 93, etc.

³¹ *Hom. In gen.* 57, 2.

³² *Comm. In gen.* 3, 18 (PL 107, col. 605).

³³ *Cf.* Reeve 88-90, con referencias.

letto que incluyen este motivo o alguno similar, a propósito de prodigios y sorpresas en el parecido entre padres e hijos, es muy notable y llega hasta la época contemporánea. De eso elenco no sólo forman parte humanistas, filósofos y autores de tratados médicos de las más diversas épocas, sino también nombres como el de J. W. Goethe buen conocedor, a lo que parece, de las cuestiones embriogenéticas que habían interesado a sus predecesores y coetáneos y autor él mismo de diversos ensayos científicos, muy especialmente de unos voluminosos *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*³⁴.

En el siglo XIX la creencia en este prodigio embriogenético se mantuvo con fuerza. En el *Tratado de embriología sagrada* de Inocencio María Riesco Le Grand, publicado en Madrid en 1848 (opuesto a estas concepciones), que cito sólo a modo de ejemplo, podemos leer:

*Otros atribuyen las monstruosidades a la influencia que ejerce sobre el feto la imaginación de la madre, con lo cual se explica casi siempre las manchas de nacimiento, conocidas bajo el nombre de antojos, o semejanzas con los objetos que la madre pretendía haber deseado vivamente durante la gestación, o que habían herido fuertemente su imaginación*³⁵.

Pero no sólo la literatura filosófica y científica conservó el testimonio de esta creencia. En la propia Grecia moderna contamos con el ejemplo del novelista y erudito Emmanuil Roídis (1836-1904), quien incluyó una referencia al mismo en la novela histórica *La papi-Juana*, publicada en Atenas en 1866, como ha recordado recientemente E. Marcos³⁶.

³⁴ Cf. Curletto (2000) 557; con referencia a la edición de E. Beutler, Zürich 1949.

³⁵ Luego añade la siguiente refutación (tomada de Hervás): «*Aparecen, dice, algunos infantes con señales de varias figuras, que se deben llamar juegos de la naturaleza; mas la común opinión las ha creído verdaderas pinturas o imágenes de las cosas que en tiempo de la preñez, han deseado con ansia sus madres. Hipócrates asintiendo a esta opinión vulgar, dijo en el libro de la superfetación, que el antojo de la mujer embarazada podía señalar el feto; y si se le antojaba comer tierra y carbón, aparecerían después las señales de estas cosas en la cabeza del infante. Con la misma opinión Hipócrates, como refiere S. Jerónimo, en las cuestiones sobre el Génesis, defendió que una mujer pudo naturalmente concebir el feto semejante a un retrato que tenía a su vista cerca de la cama; y de este modo la libró de la infamia de adulterio de que le acusaban. Estos casos hacen ver que Hipócrates (el mayor naturalista que reconoció la antigüedad) atribuía la monstruosidad de los fetos humanos al influjo que la opinión común y vulgar daba a la fantasía. Mas todas las señales o figuras que aparecen en la piel de los fetos, son efectos indubitables, de causas naturales que obran con alteración accidental, y no de habilidad de pintar o figurar las cosas antojadas. Estas opiniones particulares, concebidas, y propagadas en semejantes coyunturas, han servido sucesivamente para fundar la creencia popular, de la influencia de la vista en el desarrollo del embrión. Las monstruosidades jamás tienen semejanza perfecta con el objeto que la mujer pretende que ha herido su imaginación; la semejanza no existe más que en los ojos preocupados de un vulgo ignorante. Siempre hablan las mujeres del parecido que hay entre la deformidad de su hijo, y del objeto que tuvieron presente en su imaginación, después de verificado el parto; jamás ninguna ha predicho semejantes monstruosidades, fundada en tales motivos. Otras por el contrario se ven que durante el embarazo, recelan semejantes monstruosidades, fundadas en que su imaginación ha estado ocupada durante el embarazo, de un objeto disforme o monstruoso, mas luego se ha verificado, que han dado a luz hijos sin monstruosidad alguna, antes por el contrario perfectamente formados. Por otra parte ¿cómo se explicarían estas monstruosidades irracionales?».*

³⁶ Marcos (2002).

Los efectos beneficiosos de la iconoclasia se hicieron notar en una mejora del aspecto físico de los atenienses, cuyas madres no podían contemplar más que las hermosas esculturas heredadas del Mundo Antiguo³⁷ [6]:

Esta mejora de la raza ática comenzó en los tiempos de la iconoclasia, cuando, eliminadas las imágenes bizantinas, en vez de tener incesantemente ante sus ojos escuálidas vírgenes y descarnados santos, alzaron de nuevo sus ojos hacia los relieves del Partenón y engendraron hijos semejantes a aquéllos.

Para convencer al lector, con el irónico humor que derrocha esta novela, Roídis aporta la prueba de lo acaecido con las esposas de los banqueros judíos de Prusia, que de tanto contar de la mañana a la noche táleros y florines, en los que estaba grabada la imagen del emperador Guillermo, tuvieron hijos con un gran parecido al monarca, «por lo que con razón fue llamado padre de sus súbditos»³⁸.

2. La concepción prodigiosa de Cariclea en el contexto del relato de Heliodoro

Aunque no era mi intención extenderme sobre el «efecto Andrómeda» quizá he obligado al lector a un peregrinaje más largo de lo debido por variados textos. Volvamos, pues, a la novela de Heliodoro. Al principio he dejado sentado que el motivo estudiado forma parte del núcleo central del argumento de la novela, pues es la justificación del alejamiento de la princesa de su país natal. Además de este aspecto, considero que su presencia no constituye un elemento aislado en el conjunto del relato. *Las Etiópicas* de Heliodoro, entre sus riquísimas características, presenta dos estrechamente unidas a la técnica narrativa empleada por su autor. Se trata de una obra en que tan importante es el componente *visual* (empleo el término en el sentido más amplio posible) como el del *relato interno*. Es una novela en la que abundan las referencias a la *contemplación* (mirar y ser mirado)³⁹ y en la que, constantemente, el narrador omnisciente cede su lugar a los propios personajes⁴⁰, que conducen al lector con sus relatos intercalados, normalmente incluidos en momentos en que, ante la presencia de un grupo, alguien *cuenta* lo que pasó o, en cualquier caso, tiene que explicitar los detalles en estilo directo para hacer comprensible la situación. Dejaré ahora de lado este segundo aspecto⁴¹ y justificaré única-

³⁷ La cita es de la p. 261 de la edición de Alcís Ángeles (Atenas 1993²), ya que me ha sido imposible consultar la edición de T. Vurnas (Atenas 1971), citada por Marcos.

³⁸ El editor incluye una referencia a los *Reisebilder* de H. Heine, vol. II.

³⁹ Me permito recordar la vigencia del tema (por razones de inspiración propia y no por imitación de Heliodoro) en la novela de Antonio Prieto *El ciego de Quíos* (Barcelona, Seix Barral, 1996): un hermoso *ensayo sobre la mirada*.

⁴⁰ Es la gran diferencia, por ejemplo, con Aquiles Tacio.

⁴¹ Mucho se ha escrito sobre las características de la técnica narrativa de Heliodoro, que bien lo merece. Véase, por ejemplo, entre la bibliografía reciente, Futre (1987), Bartsch (1989), Reardon (1991), Woronoff (1992), Crespo (1996), Hunter (1998), Morgan (1998, 1999), o Winkler (1999).

mente el aspecto visual, es decir, por qué *Etiópicas* es una novela en la que la *mirada* (activa y pasiva) tiene tanta importancia⁴². Asimismo quiero destacar otro elemento que, a pesar de las apariencias, está en estrecha relación con el anterior. Se trata de la importancia de la presencia del Sol, como divinidad y como astro, cuya descripción en algún momento se parangona con la del propio ojo humano, como si fuera el *sumo espectador* de la acción de la novela. Para ello voy a establecer una diferencia entre (a) las referencias al Sol; (b) el componente del espectáculo (la mirada colectiva) en el relato y (c) las referencias a la mirada o a los ojos en las descripciones de personas, situaciones individuales y procesos psíquicos y somáticos de los personajes. Finalmente trataré de dotar de coherencia a este triple conjunto de observaciones en un intento de explicación de su presencia.

2.1. El principal testigo, el Sol: la mirada suprema

Todo lector de las *Etiópicas* queda impresionado por el inicio de la novela. No sólo por el eficaz empleo del comienzo *medias in res*, sino por lo que alguna vez se ha calificado, en un justificado anacronismo, de cualidad «cinematográfica» de esta obertura⁴³. Heliodoro dirige nuestras miradas, asimiladas a las de los bandidos que llegan a la costa, como quien hoy en día maneja una cámara de cine. Esto es importante, pero me interesa destacar algunos aspectos más. No es casual que en la primera línea del relato el Sol haga su luminosa aparición en una novela que se cierra con una declaración de identidad de quien afirma pertenecer al linaje del Sol y lo lleva en su propio nombre⁴⁴. El Sol está al comienzo y al final, pero también en el núcleo de la composición. En un artículo ya clásico dedicado al relato de Calasiris y su función en esta novela, Winkler⁴⁵ observó la existencia de «indicios de un significado cósmico más profundo que subyace al romántico exilio y retorno de la princesa etíope»⁴⁶. En realidad tales indicios están todos en relación con la posición de la tierra respecto al sol y las diversas estaciones. Winkler destacaba: (a) el hecho de que la propia *concepción* de Cariclea, el prodigio del que hemos partido en este estudio, tenga lugar en un mediodía de verano⁴⁷ (a instancias de un ensueño de origen divino) y que su retorno se produzca en pleno solsticio de verano⁴⁸; (b) los vientos que se levantan durante el solsticio de verano (según Heliodoro) traen nubes que

⁴² Aspecto muy bien analizado por Woronoff (1992), especialmente pp. 33-37 (junto con la «teatralidad»), donde llama con razón a Heliodoro «un homme du regard» (p. 35).

⁴³ Holzberg (1995), 1.

⁴⁴ I 1, 1 y X 41, 4.

⁴⁵ Winkler (1999).

⁴⁶ «There are hints of a deeper cosmic meaning underlying the romantic exile and return of the Ethiopian princess» (1999, p. 343).

⁴⁷ IV 8, 4 μεσημβρινόν. . . ὕπνου θερινού.

⁴⁸ IX 9, 2 κατὰ τροπὰς τὰς θερινάς. Es el momento de la celebración de la fiesta denominada Νειλῶα, que Heliodoro hace coincidir con la toma de Siene que, junto con la de la victoria sobre los persas, motiva el ritual que se describe luego en el libro X. Oroóndates aprovechará el cansancio de los de Siene, producido por la fiesta, para escapar: cf. IX 10, 1-11, 2.

provocan, con sus lluvias, las crecidas anuales; (c) los cambios anuales en el caudal del Nilo se denominan, respectivamente «crecida» (αὔξησις) y «retorno» (ὑπονόσησις)⁴⁹; (d) alrededor de Siena el Nilo experimenta un curioso fenómeno de crecida nocturna y retorno a su «cuna» al amanecer⁵⁰; este «retorno» artificial del Nilo contribuye a fomentar el espíritu de gozo religioso que preside el festival en honor del río, Νειλῶα, festival del solsticio de verano que se imbrica aquí con el mito de Isis y Osiris, en una dimensión religiosa mística de corte muy griego.

Como se ve, esos 'tantalizing hints' que detecta Winkler y que apuntan (entre otras cosas) a una función profundamente significativa de las menciones solares, se integran en un conjunto aún mayor de referencias. La presencia del astro en el mismo inicio es algo más que una simple precisión temporal. Su luz permite la *contemplación* de una escena en la que destaca la belleza de Cariclea, ataviada con los atributos de Ártemis y cuya vestimenta dorada refleja precisamente los rayos solares (cf. I 1, 1 ἡλίου τὰς ἀκρωρείας καταυγάζοντος y I 2, 5 χρυσοῦφοῦς τῆς ἐσθῆτος πρὸς τὸν ἥλιον ἀνταυγάζουσης), efecto que el autor subraya, a pesar de que, en otro pasaje, comenta cómo la luz del Sol aminora la intensidad de la del fuego⁵¹. El aspecto *divino* de Cariclea⁵² tiene pleno sentido, no sólo por su anterior función de ζάκορος de Ártemis, sino también por pertenecer a un linaje que se hace remontar al mismo Sol, descrito por su madre en la cinta que sirve de misiva esclarecedora como γενεάρχης de la dinastía (IV 8, 2) y πρόγονος, junto con Dioniso, además de Perseo y Andrómeda (IV 8, 3)⁵³, cuya representación pictórica había provocado el prodigio de la piel de Cariclea⁵⁴. El carácter divino del Sol es innegable, pues, para el conjunto de la obra como se va viendo por los pasajes citados. Por el Sol hacen juramentos los etíopes, como el que Calasiris dice que Persina le había obligado a prestar⁵⁵, y por el mismo dios jura Teágenes, un griego, ante Ársace, una persa, que, si no accede a su petición, jamás él se someterá a su voluntad⁵⁶. Como tal dios le dirige su plegaria Cariclea cuando está a punto de morir en la pira falsamente acusada de la muerte de Cíbele, nodriza de Persina⁵⁷.

⁴⁹ IX 9, 2.

⁵⁰ IX 8, 2 y 4.

⁵¹ II 2, 1: ἡ γὰρ πυρὸς ὄψις ἀμαυροῦται δι' ἡμέρας ὑπὸ τῶν ἀκτίων τοῦ θεοῦ καταυγάζομένη.

⁵² Cf. Hilton (1998) 87-90. Por cierto que su interpretación del prodigio dentro de la consideración antigua del albinismo supone, en mi opinión, una racionalización excesiva del motivo.

⁵³ Vid. Billault (1981).

⁵⁴ Quiero atraer la atención sobre el hecho de que el mito del rescate de Andrómeda por Perseo tiene una función simbólica en determinados ritos de Isis, como parece desprenderse de la representación del mismo en algunos *Iseos*, como el de Pompeya. Para Wild (1981) 85, Andrómeda representaría a la «individual devotee»; cf. pp. 44-47 y 76.

⁵⁵ IV 13, 1 Ταῦτα ἐκεῖνη μὲν ἔλεγε καὶ ποιεῖν ἰκέτευεν, ἐπισκίπτουσά μοι πολλὰ τὸν ἥλιον, ὄρκον ὃν οὐδενὶ σοφῶν ὑπερβῆναι θεμιτόν.

⁵⁶ VII 26, 3 ἐπόμνυμί σοι θεῶν τὸν κάλλιστον ἥλιον καὶ θεοῦς τοὺς ἄλλους ὡς οὔτε ὑπέιξω τῷ σῶ βουλευμάτι...

⁵⁷ VIII 9, 11 τὰς χεῖρας εἰς οὐρανὸν καθ' ὃ μέρος τὴν ἀκτίνα ἔβαλλεν ὁ ἥλιος ἀνατείνασσα, Ἥλιε, ἀνεβόησε, καὶ Γῆ καὶ δαίμονες ἐπὶ γῆς τε καὶ ὑπὸ γῆν ἀνθρώπων ἀθεμίτων ἔφοροι τε καὶ τιμωροί...

Espectador supremo de las más decisivas situaciones de la novela, es mencionado con ocasión del ritual dedicado a Neoptólemo en el que se verán por primera vez Teágenes y Cariclea. En su relato, Calasiris, que elogia la esplendorosa belleza de ambos jóvenes, le dice a Cnemón que desconoce si él los ha podido contemplar alguna vez «como la Hélade y el Sol los contemplaron en aquel día»⁵⁸. En la otra ceremonia religiosa decisiva no faltará la mención del Sol, y no sólo en el cierre de la obra antes comentado. En efecto, al Sol, la Luna y Dioniso está consagrada la llanura de Méroe en la que tendrán lugar los ritos (mezcla de celebración de la victoria y acción de gracias) que ocupan el libro X de la novela, entre los que se encuentran las pruebas decisivas a superar por Teágenes y Cariclea⁵⁹. Vigilante constante, hasta un refrán pone como ejemplo de secreto bien guardado el que ni el Sol se entere⁶⁰, lo mismo que puede ocultar su mirada con las nubes ante un espectáculo indigno, tal como afirma Calasiris⁶¹. Podemos incluso preguntarnos si *todas* las menciones del sol tienen alguna connotación religiosa. En principio, la mención del mismo como referencia del momento del día sería banal en cualquier relato. Lo que sucede es que los testimonios precedentes abren la posibilidad de que la mención del Sol en estos otros casos no sea siempre tan poco significativa como lo sería en un contexto diferente. Así, igual que el sol abre la primera jornada del relato, ésta se cierra ἡλίου πρὸς δυσμὰς ἰόντος, momento en el que la comitiva de los bandidos llega al poblado con su botín y los prisioneros, lo que desencadena una de las escenas de «contemplación» colectiva que más abajo describiré⁶². La descripción del comienzo de la jornada siguiente implica una clara personificación del Sol (el canto de los gallos como posible «saludo») y, sobre todo, enmarca el momento en que Tíamis, que no ha podido dormir durante la noche, tiene un ὄναρ θεῖον en el que Isis le encomienda la custodia de Cariclea⁶³. Por otra parte, las abundantes referencias al Sol durante el viaje desde Delfos a la costa africana de los jóvenes y Calasiris hacen de él una especie de observador y protector del rumbo de quienes van del país de Apolo al del culto solar y de la luna⁶⁴. En el viaje de Menfis a Tebas (luego desviado a Siene), en que Teágenes y Cariclea son conducidos por Bagoas en presencia de Oroóndates, se detienen en un delicioso oasis debido al insuportable calor que el mediodía egipcio les produce⁶⁵. La parada

⁵⁸ III 4, 8 Οὐκ οἶδα, εἶπεν, εἰ τοιούτους εἶδες οἴους αὐτοὺς κατ' ἐκείνην τὴν ἡμέραν ἢ Ἑλλάς τε καὶ Ὁ Ἥλιος ἐθεάσατο (me parece preferible escribir el nombre del Sol con mayúsculas en este caso).

⁵⁹ En la carta de Hidaspes a Persina, éste le encomienda que convoque a los Gimnosofistas εἰς τὴν ἀφιηρωμένην τοῖς πατριόις ἡμῶν θεοῖς Ἥλίῳ τε καὶ Σελήνῃ καὶ Διονύσῳ.

⁶⁰ VII 21, 2 ὡς οὐδ' ὁ ἥλιος, τοῦτο δὴ τὸ τοῦ λόγου, γνῶσεται.

⁶¹ II, 25, 6. Περιγράφων οὖν τὴν οὕτως ἀπηνῆ θέαν, ἦν ἐκτραπίσσεισθαι καὶ τὸν ἥλιον εἰκάζω νέφος τῆς ἀκτίνος προκαλυψάμενον...

⁶² I 7, 1.

⁶³ I 18, 3 ss.

⁶⁴ Cf. V 1, 2; 18, 1; 22, 8 (aquí con los dos astros descritos a un tiempo: τῆς σεληναίας μετὰ τὴν πρὸς ἥλιον σύνοδον ἐπιλαμπούσης); y 27, 1.

⁶⁵ VIII 14, 2 ... τῆς τε ἡλιακῆς ἀκτίνος τὸν φλογμὸν οἶα δὲ θέρους ὥρα καὶ κατ' Αἴγυπτον οὐκέτ' ἀνεχόμενοι.

no resulta banal para el curso de los acontecimientos. Poco antes Teágenes a pronuncia-
do unas palabras ominosas: «¡Hurra por la malvada Ársace! Se cree que va a esconder sus
impíos crímenes, por hacerlos de noche y a oscuras. Pero sagaz es el ojo de la justicia para sacar
a la luz y poner en evidencia las fechorías más ocultas y secretas»⁶⁶. Pues bien, durante ese
alto se presenta un enviado de Menfis que les informa del suicidio de Ársace, cumplién-
dose así la justicia⁶⁷, noticia que produce un gozo general, muy en especial en Teágenes y
Cariclea. No obstante, también es evidente que el hecho de marcar los límites de una jor-
nada con la salida y la puesta del Sol (momento en que se suele partir o llegar de una lugar
en tantos relatos universales) se da en esta novela a veces sin más connotaciones⁶⁸.

2.2. La mirada colectiva

En la novela de Heliodoro destaca el componente *espectacular*, la situación de *contem-
plación* colectiva de personas y acciones de especial significación en el curso de la acción.
No me refiero necesariamente (aunque sí hay ejemplos) a espectáculos en sentido estricto,
sino a situaciones en las que un grupo de personas (οἱ παρόντες, οἱ περιστάντες, οἱ
θεαταί, τὸ πλῆθος, ἡ ὄμιλος, ὁ δῆμος) asiste a acciones protagonizadas por otras y
pasan así a desempeñar un papel equivalente al del *público* de un espectáculo propia-
mente dicho (y del propio lector de la novela en cierto modo). Como ha señalado
Bartsch⁶⁹, aunque la *ekphrasis* sobre espectáculos sea normal en la segunda sofística (y
concretamente las descripciones de grandes fiestas religiosas)⁷⁰ y forma parte de los
*progymnasmata*⁷¹, llama la atención el uso particular que Heliodoro hace de la misma, con
aplicación a situaciones que no son espectáculos *sensu stricto*, sino que son aconteci-
mientos presentados al lector como tales.

Los ejemplos son en parte coincidentes con los comentados en el apartado preceden-
te⁷². En el arranque del relato⁷³ tenemos ya unos primeros «espectadores», los propios

⁶⁶ VIII 13, 4. Ἐῦγε ἡ ἀλάστωρ Ἀρσάκη, ἀνεβόησε, ὅτι νυκτὶ καὶ ζόφῳ τὰς ἑαυτῆς ἀθεμίτους πράξεις ἐ-
πικρύπτειν οἶεται. Δεινὸς δὲ ὁ τῆς δίκης ὀφθαλμὸς ἐλέγχῳ καὶ τὰ ἀμύητα κρύφια καὶ ἀθέμιτα φωτίζειν.

⁶⁷ VIII 15, 1-5.

⁶⁸ Cf. II 21,6; VIII 15, 1; IX 14, 1. Incluso algunos de los pasajes que acabo de citar admitirían también esta simple lectura.

⁶⁹ Bartsch (1989) 109 ss. (cap. 4.: «Descriptions of Spectacles: The Reader as Audience, the Author as Play-
wright»).

⁷⁰ Bartsch reúne los testimonios al respecto de Nicolaos, Hermógenes y Teón.

⁷¹ A este propósito es interesante la formulación de la *ekphrasis* que aparece en Teón (ed. Spengel 1885, 2, p. 118): ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον «un discurso narrativo que pone claramente ante los ojos lo explicado» (citado por Bartsch [1989], p. 9, y desarrollado en el capítulo citado en n. 70).

⁷² La «teatralidad», por supuesto, podría hacerse extensible a otras muchas situaciones de la novela (por ejemplo, el sitio de Siene y sus peripecias en el libro IX), si bien prefiero detenerme ahora en los pasajes más espectaculares y con implicación de los protagonistas. Puede verse un elenco de las situaciones de «teatralidad» en Woronoff (1992) 33-37.

⁷³ I 1, 1-8.

bandidos, cuya mirada nos conduce del mar a la costa de modo que, a través de esa mirada, contempla el lector la escena que allí tiene lugar. Coincide esta descripción con el comienzo de un abundante uso a lo largo de la novela de la terminología teatral, destacado ya suficientemente por diversos autores⁷⁴. Heliodoro afirma que es la divinidad la que había deparado semejante *espectáculo* a los bandidos⁷⁵, que son definidos como θεωροί de la «escena» (σκηνή), que no acaban de entender⁷⁶. Inmediatamente después, la vista de estos improvisados espectadores se detiene en la belleza excepcional de Cariclea, que atrae su atención, pues parece una diosa: ἀμήχανόν τι κάλλος καὶ θεὸς εἶναι ἀναπέιθουσα⁷⁷.

Sin embargo, el espectáculo colectivo está estrechamente ligado por Heliodoro a *momentos decisivos de la novela*, ya que suele servir de marco a los (re)encuentros de Teágenes y Cariclea y ponen de relieve las cualidades de ambos protagonistas, que de esta forman muestran su naturaleza heroica e incluso divina (en el caso de Cariclea). Los tres momentos decisivos, con participación colectiva, a que me refiero son: la celebración en Delfos, que enmarca el primer encuentro de los jóvenes y la demostración de las aptitudes de Teágenes; los acontecimientos que tienen lugar en Menfis: la escena del duelo de los hermanos Tiamis y Petosiris, que se combina con el reencuentro de la pareja (y su «reconocimiento»), y la fallida ejecución de Cariclea (sin que se quemara en la pira); y, por último, la celebración final en Méroe, culminación (en todos los sentidos) de la acción de la novela.

2.2.1. El ritual en honor de Neoptólemo en Delfos y el certamen pítico

Heliodoro se detiene en los detalles más diversos de la celebración que propiciará el primer encuentro de Teágenes y Cariclea, a saber, la que protagonizan los Enianes de Tesalia en honor de Neoptólemo, muerto y enterrado en Delfos⁷⁸. Ante los ojos del lector-oyente (es parte del relato puesto en boca de Galasiris) se desarrolla la πομπή que abre el ritual, en cuya descripción Heliodoro combinará sutilmente las referencias a lo sonoro (música y canto) y a lo visual. Dicha procesión va encabezada por los más directamente implicados en el sacrificio (sacrificadores, víctimas animales y sacerdotes), seguidos de dos grupos de muchachas, uno de los cuales entona un himno a Tetis y su descendencia heroica, acompañado de una danza, cuyo ritmo y gracia hacía olvidarse de lo que el ojo captaba, para dejarse embargar por lo que penetraba por los oídos⁷⁹. En esta gradación descriptiva Heliodoro se esmera cuando describe por fin la presencia del

⁷⁴ Ya desde Walden (1894); véase la citada contribución de Woronoff (1992)

⁷⁵ I 1, 6...καὶ τοιοῦτον θέατρον λησταῖς Αἰγυπτίοις ἐπιδείξας

⁷⁶ I 1, 7...θεωροὺς ἑαυτοὺς τῶνδε καθίσαντες οὐδὲ συνιέναι τὴν σκηνὴν ἐδύναντο.

⁷⁷ I 2, 1.

⁷⁸ Vid. Fontenrose (1960), Pouilloux (1984), Rougemont (1992), Suárez de la Torre (1997).

⁷⁹ III 3, 1 καὶ οὕτω συμβαίων ὁ κρότος τοῦ βήματος πρὸς τὸ μέλος ἐρρυθμίζετο, ὡς τὸν ὀφθαλμὸν τῶν ὁρωμένων ὑπερφρονεῖν ὑπὸ τῆς ἀκοῆς ἀναπέιθεσθαι.

grupo de jóvenes a caballo capitaneado por Teágenes. A pesar de la belleza de la comitiva y de sus espléndidas galas, el porte y la hermosura de Teágenes, cuenta Calasiris, hacía que se centraran en él las miradas:

«... pero a éstos, Cnemón, a pesar de ser tal y como te he descrito, las miradas de la concurrencia no les prestaban mucho caso, sino que todo el mundo se quedaba extasiado contemplando a su jefe, que era precisamente Teágenes, el motivo de mis desvelos actuales. Tal fue el deslumbramiento que nos produjo el verle, que se podría haber pensado que era la luz de un rayo lo que había oscurecido todo lo que antes era perfectamente visible»⁸⁰.

Calasiris se detiene luego en la descripción del acompasado y orgulloso paso del caballo de Teágenes, para concluir esta parte con detalles sobre el atractivo que el joven despertaba en el conjunto de los asistentes («todos estaban atónitos ante lo que veían y todos acordaban para el joven el primer premio de fortaleza y galanura»⁸¹), pero sobre todo en la concurrencia femenina. De modo que «unánime era el veredicto que reinaba en todos: nunca aparecería entre los hombres nada que aventajase la belleza de Teágenes»⁸².

El capítulo siguiente (en este clímax descriptivo) se dedica a Cariclea, cuya aparición merece a Calasiris elogios aún mayores que los de Teágenes, pues expresa su convicción acerca de la superioridad de la belleza femenina⁸³. En la descripción de su vestimenta y adornos, Calasiris atrae la atención sobre diversas tonalidades de color, entre las que destaca la presencia del oro, en el ceñidor de serpientes (de oro bruñido) y en el arco. Entre la descripción de ambos objetos, Calasiris intercala la del cabello de la muchacha, ceñido con laurel, de cuyas tonalidades afirma: «la parte alta de la cabeza y de la frente estaba sujeta con retoños tiernos de laurel que formaban una diadema para su pelo rosado y rubio como el sol, y que impedían que el viento los afease o descompusiese»⁸⁴. Para completar los aspectos luminosos de la descripción, Calasiris menciona la antorcha, de la que afirma: «En la otra mano tenía una antorcha encendida; aun así, el resplandor que salía de sus ojos iluminaba más que el de la tea»⁸⁵. La ceremonia culmina con el sacrificio de las más

⁸⁰ III 3, 4. Ἀλλὰ τοῦτους, ὃ Κνήμιων, τοιοῦτους ὄντας οὕτως ὑπερεῖδε καὶ παρέδραμεν ἢ τῶν παρόντων ὄψις καὶ πρὸς τὸν ἵππαρχον - ἦν δὲ το μέλημα τὸ ἐμὸν Θεαγένης - ἅπας ἐπέστρεψεν, ὥστε ἔδοξας ἂν ὑπ' ἀστραπῆς τὸ φαινόμενον πρότερον ἅμα ἡμαυρῶσθαι, τοσοῦτον ἡμᾶς ὄφθεις κατέλαμψεν.

⁸¹ III 3, 8. Ἐξέπληγτε μὲν δὴ καὶ πάντας τὰ δρώμενα καὶ τὴν νικητήριον ἀνδρείας τε καὶ κάλλους ψήφον τῶ νεανίᾳ πάντες ἀπένεμον.

⁸² III 3, 8 κρίσις γὰρ αὕτη μία παρὰ πᾶσιν ἐκρατύνετο, μὴ ἂν φανῆναι τι κατ' ἀνθρώπους ὃ τὸ Θεαγένους ὑπερβάλλοι κάλλος.

⁸³ III 4, 1 τότε ὅτι καὶ Θεαγένην ἠττηθῆναι ποτε δυνατὸν ἔγνωμεν, ἀλλ' ἠττηθῆναι τοσοῦτον ὅσον ἀκραιφνὲς γυναικεῖον κάλλος τοῦ πρώτου παρ' ἀνδράσιν ἐπαγωγότερον.

⁸⁴ III 4, 5...τὴν δὲ ἀπὸ κορυφῆς καὶ ἀπὸ μετώπου δάφνης ἀπαλοὶ κλώνες ἔστεφον ῥοδοειδῆ τε καὶ ἡλιῶσαν διαδέοντες καὶ σοβεῖν ταῖς αὔραις ἔξω τοῦ πρέποντος οὐκ ἐφείντες.

⁸⁵ III 4, 6 τῆ θατέρᾳ δὲ λαμπάδιον ἡμέμενον καὶ οὕτως ἔχουσα πλέον ἀπὸ τῶν ὀθαλμῶν σέλας ἢ τῶν δᾶδων ἀπηύραγεν.

variadas víctimas sobre un altar cuya pira corresponde a Teágenes encender, con el fuego proporcionado precisamente por Cariclea, como sacerdotisa de Ártemis. Éste es el marco religioso que encuadra el encuentro de ambos jóvenes y que provocará su ardiente amor, enamoramiento descrito por Heliodoro en los términos que más abajo comentaré⁸⁶.

Al día siguiente del gran sacrificio por Neoptólemo tiene lugar, en la descripción de Heliodoro (siempre por boca de Calasiris), el certamen pítico. Sobre el carácter panhelénico de la concurrencia el propio narrador no deja ninguna duda: γίνεται γάρ τι τοιοῦτον· ἐθεώρει μὲν ἡ Ἑλλάς ἠθλοθέτων δὲ οἱ Ἀμφικτύονες⁸⁷.

Entre todas las pruebas sólo será descrita la carrera hoplítica. En ella, ante el orgulloso desafío de Órmeno de Arcadia, al que nadie responde, saltará a la arena Teágenes, del que Calasiris destaca el porte «digno de Aquiles». Su victoria, ante la admiración, pero también la inquietud por el resultado, de todos⁸⁸, será indiscutible y recibirá el premio de la propia Cariclea, lo que agudizará su mutua pasión⁸⁹.

2.2.2. Los sucesos de Menfis

El libro VII contiene dos nuevas situaciones en las que la contemplación y la mirada tienen un papel sustancial. Asimismo vuelve a servir de marco de un (re)encuentro entre Teágenes y Cariclea y a desencadenar una pasión amorosa, a la que esta vez sucumbe Ársace, la esposa del sátrapa Oroóndates, que queda prendada de Teágenes.

En primer lugar, la escena del duelo protagonizado por Tíamis y Petosiris, hijos ambos de Calasiris. El motivo del mismo son los derechos a ostentar el sacerdocio profético local, como legítima herencia de su padre Calasiris (que había renunciado a aquél y se había exiliado voluntariamente⁹⁰). Tíamis llega a Menfis para reclamar esos derechos, usurpados fraudulentamente por Petosiris, quien había convencido a Oroóndates de una (falsa) relación amorosa entre Tíamis y Ársace. Oroóndates expulsa a Tíamis y ésta es la razón por la que acaba dedicándose a la piratería, tal como se muestra desde el principio de la novela, aunque mantiene la dignidad personal propia de su condición.

⁸⁶ Cf. epígrafe C) *La mirada y los sentimientos*.

⁸⁷ IV 1, 1.

⁸⁸ Cf. IV 3, 4 οἱ μὲν δὴ θεαταὶ μετέωρος ἅπας ἐπὶ το μέλλον καὶ ἀγωνίας ἀνάμεστος. Cnemón, que escucha el relato, también da muestras de inquietud en el mismo párrafo (una prueba, entre otras muchas, de la excelente técnica narrativa de Heliodoro, que implica al lector a través de Cnemón y, a la vez, le crea una pequeña demora en el avance de la descripción).

⁸⁹ Que, por supuesto, estará siempre atemperada por la alta valoración de la σωφροσύνη que impregna el relato y que se compagina bien con los presupuestos neoplatónicos del mismo (cf. apartado final). En general, aunque la novela presenta la relación amorosa de una forma que la caracteriza frente a otros géneros, muy especialmente por el papel de la mujer (Konstan [1994]), no es menos cierto, como observa Egger (1994, 1999) que también encontramos ciertas diferencias con la realidad histórica circundante en lo referente a la forma de concebir el matrimonio y, sobre todo, el papel de la mujer (la novela tiende a ser más conservadora).

⁹⁰ Por huir de la seductora Rodopis.

Por tanto, la acción que se desarrolla en Menfis permite diversos reencuentros y revelaciones, pero también sirve de desencadenante de nuevos desarrollos de la acción. El duelo en cuestión es descrito por Heródoto con tonos y evocaciones homéricas (aplicados a una situación propia de la saga de Edipo), pero introduce (con pinceladas euripi-deas) el componente del *eros* que domina a Ársace, la cual, partiendo de una doble pasión (por Tíamis, ya antigua, y por Teágenes, despertada ahora) acabará por convertirse en una enloquecida enamorada de Teágenes (y, en consecuencia, buscará la destrucción de Cariclea al conocer su relación).

El duelo es la solución para resolver el conflicto, a la que se llega cuando aparecen ante la ciudad Tíamis y Teágenes con los habitantes de Besa para reclamar el sacerdocio que corresponde al primero. El pueblo se congrega en las murallas, pero la *espectadora* de honor de la confrontación que tendrá lugar ante los muros es la propia Ársace, para la que se levanta una σκηνή de púrpura y oro con un trono, acompañada de los notables⁹¹. El otro grupo está constituido por la multitud (πλήθος) procedente de Besa. La turbación de Ársace (aún dividida su pasión entre Tíamis y Teágenes) no escapa a los que la rodean⁹², pero es ella la que se dirige a todos y establece la decisión final del duelo, cuyo premio será la ἱερωσύνη⁹³. Heliodoro se detiene en explicar la reacción de los espectadores ante estas palabras, que agradan a los de Menfis, pero no a los de Besa⁹⁴. El preludeo del duelo y los detalles del mismo llenan los capítulos siguientes, en los que el lector asiste a una auténtica *teichoscopia* en la que vemos a Tíamis perseguir alrededor de la muralla a Petosiris, según un conocido modelo homérico, aunque (con la innovación constante a que Heliodoro nos somete) la escena adquirirá un nuevo rumbo descrito en términos teatrales (καινὸν ἐπεισόδιον ἐπετραγῶδει [sc.τύχη] τοῖς δρωμένοις, ὥσπερ εἰς ἀνταγώνισμα δράματος ἀρχὴν ἄλλου παρεισφέρουσα⁹⁵) en el momento en que los rivales estén a punto de concluir la tercera vuelta. Se trata de la llegada de Calasiris y Cariclea, lo que permitirá al sacerdote dilucidar pacíficamente la confrontación entre ambos hijos (como un Edipo al revés) sin tener que *contemplar* cómo se dan mutua muerte⁹⁶. A esta sorpresa se añade otra concebida y descrita en términos igualmente teatrales, aunque con la particularidad de que los *espectadores* son descritos de tal forma que, para quien escucha el relato, se convierten en una *imagen fija*, como la de un cuadro: «Los habitantes de la ciudad seguían asombrados, estaban mudos e inmóviles, estupefactos y sin comprender nada, y no hacían más que mirar ató-nitos como personajes de un cuadro; pero entonces apareció sobre el escenario un nuevo perso-

⁹¹ VII 3, 1-2.

⁹² VII 4, 1-2

⁹³ VII 4, 3-4.

⁹⁴ VII 5, 1-2.

⁹⁵ VII 6, 4.

⁹⁶ VII 7, 1-3.

naje: Cariclea»⁹⁷. De esta forma concluye la confrontación entre los hermanos y la escena se disuelve con una evolución que el autor vuelve a definir en términos teatrales: «Así terminó esta impía guerra entre hermanos. La querrela, que amenazaba decidirse con la sangre, tomó un desenlace feliz, en vez de trágico»⁹⁸ (donde «feliz» corresponde al griego κωμικόν).

En el libro VIII (pero dentro de acontecimientos que transcurren en Menfis) la siguiente escena en la que una multitud contempla un acontecimiento se da con ocasión de la ejecución de Cariclea, condenada en un juicio en que voluntariamente (para acabar con los sufrimientos) acepta todas las acusaciones de Ársace, quien la imputa haber envenenado a la nodriza Cíbele y haber conspirado contra ella misma. La ejecución se lleva a cabo de nuevo *extra muros*, y otra vez el público es numeroso: *Un numeroso gentío acompañaba a la comitiva fuera de la ciudad: unos eran espectadores presenciales del traslado; otros, en cuanto oyeron la noticia que corría de boca en boca por la ciudad, fueron a toda prisa para contemplar el espectáculo*⁹⁹. Una vez en la pira, Cariclea invoca al sol, la Tierra y los demonios como testigos del atropello de que es víctima y reclama el castigo de la «maldita, impía y adúltera» Ársace, lo que hace sospechar al pueblo, que reclama a voces (πάντων ἐκβοώντων)¹⁰⁰ un aplazamiento de la ejecución. Pero no será necesario, ya que el anillo *pantarbe* impedirá que el fuego la dañe lo más mínimo. En la descripción del prodigio destaca una de las imágenes empleadas por Heliodoro, para la que acumula diversos compuesto que subrayan lo luminoso y resplandeciente, junto con la radiante belleza de la joven: *el fuego se contentaba con iluminar y hacer resplandecer con sus fulgores la belleza de Cariclea, como si se tratara de una recién casada en un lecho nupcial hecho de fuego*¹⁰¹.

2.2.3. La gran fiesta de Méroe

El libro X se dedica a la celebración de la victoria sobre los persas y, en este marco, tendrá lugar el desenlace de la novela, con la definitiva y feliz unión de Teágenes y Cariclea. Las cartas que el rey Hidaspes envía a Persina anticipan lo que va a ser la celebración¹⁰². Antes del gran rito sacrificial que ocupará la mayor parte del relato, Heliodoro

⁹⁷ VII 7, 4 Καὶ ταῦτα ἔτι τῶν ἐκ τῆς πόλεως θαυμαζόντων καὶ λεγόντων μὲν οὐδὲν οὐδὲ πραττόντων, ὡσπερ δὲ ἀχανῶν ὑπ' ἀγνοίας καὶ τοῖς γεγραμμένοις παραπλησίω πρὸς μόνην τὴν θεάν ἐποτημένων, ἕτερον ἐγένετο παρεγκύκλημα τοῦ δράματος - ἡ Χαρίκλεια.

⁹⁸ VII 8, 1 Λέλυτο μὲν ἄθεσμος ἀδελφῶν πόλεμος καὶ ἀγὼν ὁ δι' αἵματος κριθήσεσθαι προσδοκώμενος εἰς κωμικὸν ἐκ τραγικοῦ τὸ τέλος κατέστρεφε.

⁹⁹ VIII 9, 10... πολλοῦ καὶ ἄλλου πλήθους ἐκ τῆς πόλεως ἐπακολουθήσαντος· οἱ μὲν γὰρ αὐτόπται γεγονόσαν ἀγομένης οἱ δὲ πρὸς τῆς ἀκοῆς τάχιστα κατὰ τὸ ἄστυ διαδραμοῦσης ἐπὶ τὴν θεάν ἠπεύχθησαν.

¹⁰⁰ VIII, 9, 13.

¹⁰¹ VIII 9, 13... καὶ περιουγάζεσθαι μόνον καὶ διοπτρεύεσθαι παρέχοντος ἐπιφαιδρυνομένην ἐκ τοῦ περιουγάζοντος τὸ κάλλος οἶον ἐν πυρίνῃ θαλάμῳ νυμφευομένην.

¹⁰² X 2, 1-2.

relata el ambiente festivo en que viven los habitantes de Méroe¹⁰³. Persina hace los preparativos en el terreno consagrado adecuado (ὄργάζ) y va a buscar a los Gimnosofistas, que residen en el templo de Pan; éstos le advierten de que habrá un incidente importante, pero con final feliz¹⁰⁴. Al rito central no podrán asistir más que los hombres (la única excepción es la reina, consagrada a Selene, igual que el rey lo está al Sol, y Cariclea, en calidad de víctima)¹⁰⁵. Aquellos que van a asistir a la celebración se apresuran a cruzar los ríos próximos y a llegar cuanto antes: los habitantes están dominados por un «impulso incontenible» (ἀκατάσχετος ὀρμή)¹⁰⁶. Primero reciben en loor de multitud a Hidaspes¹⁰⁷, hacen las plegarias a los dioses¹⁰⁸ y se aprestan para el sacrificio público, la δημοτελής θυσία.

Heliodoro da una detallada descripción de la forma en que se distribuyen los principales espectadores. Persina aguarda a Hidaspes en el pórtico del templo. Los Gimnosofistas ocupan una tienda, mientras que otra está reservada a las estatuas de los dioses locales (recordemos que son el Sol, la Luna y Dioniso) y de los héroes ancestrales de la dinastía real, de suerte que en esta ocasión Memnón, Perseo y (precisamente) Andrómeda contemplarán la ceremonia. Separada por la guardia real, la multitud se agolpa para presenciar los acontecimientos. El escenario se completa con tres altares a los dioses ya mencionados, para los que las ofrendas serán cuatro caballos blancos (para el Sol) y una yunta de bueyes (para la Luna).

A partir de aquí se desarrollará un auténtico «drama» ante la multitud allí congregada, cuyas intervenciones (como público afectado por la acción) serán constantes. Primero, reclamarán que se proceda al sacrificio humano tradicional¹⁰⁹. Al hacer su aparición Cariclea, ataviada con los ropajes ceremoniales délficos, la admiración (θάμβος) se apodera de ellos¹¹⁰. Sisimitres desea retirarse, para no presenciar el sacrificio humano, pero entonces Cariclea revela su origen, ante la incredulidad general. Sin embargo, las pruebas que aporta y la corroboración del propio Sisimitres conducen a la revelación de que Cariclea es hija de los reyes¹¹¹. El momento culminante es la comparación con el cuadro en que se representa a Andrómeda, el modelo (ἀρχέτυπος) de Cariclea. En ese instante estalla un aplauso general y todo son comentarios sobre lo que allí sucede¹¹². No obstante, aunque la reconoce como hija, Hidaspes no renuncia en principio a sacri-

¹⁰³ X 3, 2-3.

¹⁰⁴ X 4, 1 ss.

¹⁰⁵ X 4, 5.

¹⁰⁶ X 4, 6.

¹⁰⁷ X 6, 1.

¹⁰⁸ X 6, 2.

¹⁰⁹ X 7, 1.

¹¹⁰ X 9, 4.

¹¹¹ X 10 - X 14.

¹¹² X 15, 1.

ficarla, lo que provoca la tristeza general, expresada en clamores y llantos que harán que el rey se dirija a la multitud y explique sus razones. A pesar de ello, el pueblo prosigue sus llantos y súplicas, hasta que logran convencer al rey¹¹³.

Salvada Cariclea, no sucede en principio lo mismo con Teágenes, lo que provoca una reacción de aquélla incomprensible para Hidaspes¹¹⁴. La tensión del drama se aligera con el anuncio de la llegada del sobrino del rey, Meroebo, que ofrece como presente un luchador de dimensiones gigantescas (con el que nadie en principio se atreve a enfrentarse¹¹⁵), y de los embajadores de diversos países, situación aprovechada por Heliodoro para ensartar diversas *ekphraseis* sobre animales exóticos¹¹⁶. Uno de ellos, la jirafa, provocará el hecho que iniciará las pruebas a superar por Teágenes. Espantado por aquélla uno de los toros que se iban a sacrificar, será valientemente reducido por el héroe, ante la mirada de Cariclea y Persina, descritas como θεωροὶ τῶν δρωμένων y, sobre todo, ante una multitud muda de asombro¹¹⁷. Tras esta prueba, a solicitud del pueblo, Teágenes se enfrentará, asimismo con éxito, con el gigantesco atleta traído por Meroebo¹¹⁸. Por último, la escena final del drama será desencadenada por la llegada de Caricles con un mensaje del sátrapa Oroóndates, en el que se dice que aquél va en busca de su hija, arrebatada por Teágenes. Desveladas ya las verdaderas relaciones entre los protagonistas, se aclara igualmente que están prometidos y se puede proceder a la feliz boda final. Todo ello previa abolición del sacrificio humano¹¹⁹. El final de la acción no puede ser más espectacular, a la vez que, mediante diversos paralelos, se empareja toda ella insistentemente con la que tuvo lugar en Delfos¹²⁰:

Coronados, pues, los jóvenes con las mitras blancas y revestidos de las funciones de sacerdote, celebraron un jubiloso sacrificio a la luz de las antorchas; y, luego, al son de flautas y zampoñas, Teágenes montó con Hidaspes en un carro tirado por caballos, Sisimitres con Caricles en otro, y Cariclea junto a Persina en un tercero tirado por vacas blancas. Entre aclamaciones, aplausos y danzas, el cortejo fue escoltado hasta Méroe, ciudad en la que habían de celebrarse con mayor solemnidad las santas ceremonias de la boda.

2.3. La mirada y los sentimientos

Siguiendo una larga tradición de la literatura griega, la novela, cuyo componente sustancial es el amor, abunda en referencias a la belleza física y al proceso por el que se des-

¹¹³ X 15, 2-17, 3.

¹¹⁴ X 18-22.

¹¹⁵ Obsérvese el paralelo con el reto de Órmeno en Delfos.

¹¹⁶ X 23-27.

¹¹⁷ X 30, 5. Cf. la misma reacción en VII 7, 4.

¹¹⁸ X 31.

¹¹⁹ X 32-41.

¹²⁰ X 41, 3.

encadena la pasión erótica¹²¹. El motivo de partida de este trabajo muestra que no estamos ante un simple tópico sobre la atracción visual, sino ante una creencia bien arraigada en el poder que la contemplación ejerce en el individuo y en las consecuencias psicofísicas de la atracción por la mirada. En toda la novela griega, pero muy especialmente en Aquiles Tacio y en Heliodoro, está pesando el modelo de explicación, de base filosófica, de este proceso establecido por Platón, fundamentalmente en el *Banquete* y en el *Fedro*¹²², a partir de experiencias de la pasión amorosa que ya habían encontrado un vehículo de expresión muy refinado en la lírica arcaica. En el discurso de Sócrates del *Banquete*, cuando narra su experiencia *iniciática* con Diotima, y en diversos pasajes del *Fedro* Platón recurrirá a un vocabulario de base mística en el que el campo léxico de la visión es primordial. En el privilegiado *status* perdido del alma, ésta podía contemplar directamente el Ser o la Verdad, pero la contemplación de la belleza puede establecer un proceso de rememoración de esas realidades perdidas. Para Platón ἕμερος es un «flujo de pasión» (o, más exactamente, «emisión de flujo de partículas» que provocan la pasión) que se produce a través de la vista, que define como «la más penetrante de las percepciones que nos llegan a través del cuerpo» (250D)¹²³. A la vista debemos, pues, la posibilidad de iniciar ese proceso de rememoración y nuevo ascenso del alma al mundo superior.

Pues bien, el primer novelista citado, Aquiles Tacio, en un pasaje con evidentes ecos verbales del *Fedro*, llega a definir la mirada de los enamorados como una auténtica unión (erótica) a distancia (una μίξις ἐν ἀποστάσει), debido a que el «flujo» de la mirada se concibe en términos físicos¹²⁴. En cuanto a Heliodoro, aunque no llega a ser tan explícito acerca del proceso físico en sí, continúa la misma tradición de creencias sobre el componente visual del proceso erótico. Ocasiones no faltan en la novela. Heliodoro contrasta conscientemente¹²⁵ el amor puro y fiel de Teágenes y Cariclea con otras pasiones más propias de la Afrodita *Pandemos*, como la de Deméneta y Tisbe por Cnemón (y otras relaciones de Tisbe), la de Calasiris por Rodopis, la de Ársace por Tíamis primero y luego por Teágenes o incluso la del amigo anónimo de Nausicles por la desdeñosa Isíade, a lo que podemos añadir otras observaciones a propósito de personajes secundarios de la novela, como Traquino, Peloro o Aquémenes. Me detendré ahora sólo en lo referente a la pareja protagonista.

En el proceso de enamoramiento visual desempeña un papel esencial, como es lógico, la belleza física de sus protagonistas, que en la novela griega está siempre subrayada en

¹²¹ Los recientes análisis de Keul-Deutscher (1996, 1997), dedicados respectivamente a la belleza y el amor en la novela de Heliodoro, constituyen un completo y documentado análisis sobre ambos temas, por lo que remito a ellos para más detalle sobre puntos concretos. En el presente apartado me limitaré a señalar algunos aspectos necesarios para la argumentación general, siempre en relación con el tema de la *mirada*.

¹²² Remito a mis reflexiones en Suárez de la Torre (2002).

¹²³ ὄψις γὰρ ἡμῖν ὄξυτάτη τῶν διὰ τοῦ σώματος ἔρχεται αἰσθήσεων.

¹²⁴ De nuevo la teoría de las emanaciones.

¹²⁵ Son las 'Gegenfiguren' que analiza con precisión Keul-Deutscher (1997) 353-358.

términos a veces hiperbólicos¹²⁶. Los autores ensalzan constantemente el aspecto hermoso del héroe y de la heroína. En el caso de *Etiópicas* destaca la insistencia en el carácter divino de la belleza de Cariclea, desde su primera aparición (*Una muchacha estaba sentada sobre una roca; su belleza era extraordinaria y producía toda la impresión de una diosa; su aspecto revelaba un gran dolor por la presente desgracia, pero en su pecho aún alentaban el temple y la nobleza*¹²⁷). Es una belleza resplandeciente¹²⁸, invencible e irresistible¹²⁹, indescriptible¹³⁰, sobremanera admirable¹³¹ y capaz de sojuzgar al más brutal y rústico¹³². No menos elogiada aparece la hermosura de Teágenes (aunque sin ser calificada de «divina»), un ser «hermosísimo»¹³³, calificado en Delfos de «el más bello jinete»¹³⁴, dotado de una belleza acompañada de valentía¹³⁵ y de excepcional corpulencia¹³⁶. La belleza de uno y otro causa asombro y admiración, pero también provoca la pasión amorosa. Como toda heroína de novela griega, Cariclea la suscita en sus diversos captosres (Traquino, Peloro, Támiris), mientras que Teágenes trastornará por completo a la persa Ársace¹³⁷.

Siguiendo, pues, el modelo tradicional antes comentado, Heliodoro hará hincapié en la función de la *mirada* en el proceso de enamoramiento. Nuestro autor se detiene con notable morosidad no sólo en referirse en términos generales a la belleza de los protagonistas, sino que, en su primer encuentro, dedica notable extensión a la descripción del atuendo de cada uno y del efecto causado en los que los contemplaban¹³⁸. El momento decisivo es aquél en que Cariclea, como servidora de Ártemis, ha de pasar la antorcha a Teágenes, que encabeza la comitiva tesalia. Heliodoro recurre a términos indiscutiblemente platónicos para explicar lo sucedido: «...y Teágenes tomó el fuego. Y fue en el momento mismo de cogerlo, querido Cnemón, cuando nos dimos cuenta con total certeza de que el alma es algo divino y ha recibido de lo alto afinidades innatas. En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella mere-

¹²⁶ Para la belleza, cf. Keul-Deutscher (1996).

¹²⁷ I 2, 1 κόρη καθήστο ἐπὶ πέτρας, ἀμήχανόν τι κάλλος καὶ θεὸς εἶναι ἀναπείθουσα, τοῖς μὲν παροῦσι περιαλοῦσα φρονήματος δὲ εὐγενοῦς ἔτι πνέουσα. Cf. asimismo I 7, 2 (θεσπέσιόν τι χρῆμα); II 30, 6 (ἀμήχανόν τι καὶ δαιμόνιον κάλλος); VIII 2, 1 (τὸ κάλλος παντοίως ἐκθειάζων).

¹²⁸ I 21, 3 (τῷ κάλλει καταστράψασα); VIII 9, 13 ἐπιφαιδρυνομένην ἐκ τοῦ περιουγασματος τὸ κάλλος; X 9, 3 τῷ τε κάλλει τότε πλέον ἐκλάμποντι καταστράπτουσα

¹²⁹ VIII 15, 4 κόρην ἀπρόσμαχον... τὸ κάλλος; X 16, 10 καὶ τὴν ἄμαχον ταυτηνὶ τοῦ κάλλος ἀκμῆν...

¹³⁰ V 11, 1 τὸ... ἄφραστον κάλλος Χαρικλείας ἐγνώριζον; cf. V 10, 2.

¹³¹ VII 15, 3 τὴν μὲν δὴ Χαρικλείαν... τοῦ κάλλους ὑπερεθαύμαζε.

¹³² I 4, 3; V 7, 3 (aquí se refiere también a la de Teágenes).

¹³³ III 10, 1; VII 14, 1.

¹³⁴ III 3, 7.

¹³⁵ III 3, 8.

¹³⁶ En IV 5, 5; VI 13, 1; VIII 13, 3 y X 9, 1 aparecen asociados κάλλος καὶ μέγεθος.

¹³⁷ Lo que da pie a los acontecimientos de los libros VII y VIII.

¹³⁸ Cf. II 35 y III 4.

*cía pertenecer»*¹³⁹. A partir de ese momento, Cariclea se verá presa del *mal de amores*, que Heliodoro, a través de la explicación del astuto Calasiris¹⁴⁰, asimila al *mal de ojo*. Lo que favorece este paralelismo no es otra cosa, una vez más, que el fundamento teórico, desde el punto de vista de las creencias griegas, de ambos procesos. A este propósito siempre ha llamado la atención la coincidencia de contenido entre el pasaje en que Calasiris explica la causa de que se produzca el ojo (III 7-9) y otro de Plutarco con la misma temática, concretamente una de las *Quaestiones convivales* (*Mor.* 680C-683B). En este capítulo Plutarco aporta varios ejemplos que muestra cómo puede producirse la *baskanía*. La pasión amorosa es asimilable, porque este «padecimiento» empieza por los ojos, por la mirada, que enciende el fuego en nuestras almas. En ambos casos el fundamento «físico» es la teoría ya comentada de las *emanaciones* (ἀπορροαί), que hemos visto atestiguada ya desde Empédocles, sólo que en el padecimiento erótico lo específico es el efecto del *fuego* que prenden en nuestras almas. De modo casi idéntico, en Heliodoro Calasiris diagnostica como efecto de la *baskanía* el mal que padece Cariclea y apoya su explicación asimilando este influjo externo al del amor, ya que en ambos intervienen los ojos y las *emanaciones* (ἀπορροαί) que penetran a través de ellos: «Es muy sencilla la explicación para esto, porque de todos nuestros órganos y sentidos el de la vista es el más móvil y caliente y, por tanto, el más apto para recibir las emanaciones que afluyen. Gracias, pues, a su carácter, como de fuego, la vista es la que mejor atrae los enamoramientos, cuando pasan por delante de ella»¹⁴¹. En conjunto, sin embargo, ambos pasajes denotan algunas diferencias (sobre todo en lo referente específicamente al mal de ojo) que se han intentado explicar de tres modos distintos: dependencia de Plutarco por parte de Heliodoro¹⁴², modelo común para ambos¹⁴³ o (en el análisis más reciente¹⁴⁴) que estamos ante explicaciones diferentes del mal de ojo que, en el caso de Heliodoro (quien no trata de dar ninguna explicación coherente) puede calificarse claramente de 'pastiche' de lo que aparece en Plutarco. Es decir, Heliodoro no se tomaría en serio el razonamiento pretendidamente científico de Plutarco, pero es evidente que conoce sobradamente esta clase de explicación. Sea como fuere, seguimos en la misma línea de razonamiento que hace posible la prodigiosa concepción de Cariclea. Los ojos son el vehículo de los elementos externos y hacen llegar al alma lo bueno y lo malo, lo mismo que hacen que se reflejen en la mirada

¹³⁹ III 5, 4-5 (texto) ... τὸ πῦρ δὲ Θεαγένης ἐλάμβανεν· ὅτε, φίλε Κνήμων, καὶ ὅτι θεῖον ἡ ψυχὴ καὶ συγγενὲς ἀνοθεν τοῖς ἔργοις ἐπιστούμεθα· ὁμοῦ τε ἀλλήλους ἐώραν οἱ νέοι καὶ ἦρον ὡσπερ τῆς ψυχῆς ἐκ πρώτης ἐντεύξεως τὸ ὅμοιον ἐπιγνούσης καὶ πρὸς τὸ κατ' ἀξίαν οἰκεῖον προσδραμοῦσης.

¹⁴⁰ Vid. Winkler (1999).

¹⁴¹ III 7, 5 καὶ μάλα γε εἰκότως, τῶν γὰρ ἐν ἡμῖν πόρων τε καὶ αἰσθήσεων πολυκινητόν τε καὶ θερμότατον οὕσα ἡ ὄψις δεκτικώτερα πρὸς τὰς ἀπορροίας γίνεται, τῷ κατ' αὐτὴν ἐμπύρῳ πνεύματι τὰς μεταβάσεις ἐρώτων ἐπισπομένη.

¹⁴² Sandy (1982) 66.

¹⁴³ Capelle (1953), quien pensaba en Filarco (citado entre sus testimonios en el pasaje de Plutarco).

¹⁴⁴ Dickie (1991). Vid. asimismo Yatromanolakis (1988).

los sentimientos, las cualidades, las pasiones. De esta forma, la belleza es algo más que una factor de apreciación estética, para adquirir unas dimensiones filosófico-religiosas que impregnan el relato de Heliodoro¹⁴⁵.

3. Conclusiones

Los tres aspectos a los que acabo de pasar revista presentan una notable coherencia entre sí y su acumulación no es fruto de la casualidad. Estamos ante una característica nuclear de la novela de Heliodoro que hunde sus raíces en la ideología subyacente en esta extraordinaria obra. *Las Etiópicas* es una gran síntesis de las corrientes religiosas y filosóficas preponderantes entre los siglos II-IV d. C., sólo que su presencia está magistralmente imbricada con la experimentación en la técnica del relato. Sin embargo, incluso la forma adoptada por esta novela resulta incomprensible sin el trasfondo ideológico de la misma.

Aunque debemos evitar aplicar etiquetas rígidas (mucho menos una única etiqueta) a las concepciones que se detectan en esta particular novela, ya sean filosóficas o religiosas, es indudable como ya se ha venido señalando desde Rohde¹⁴⁶, la presencia de concepciones neoplatónicas en la misma. Aun a riesgo de contravenir la precaución que encabeza este párrafo, uno se siente inclinado a atribuir a Heliodoro la pertenencia a esta corriente o, en cualquier caso, su clara inclinación por la misma, aunque matizando con Sandy que no podríamos hablar con rigor, como hace Geffcken¹⁴⁷, de un caso de «propaganda neoplatónica» en sentido estricto¹⁴⁸. El fundamento platónico directo de algunas de las ideas expresadas por el autor es evidente, como lo es la coincidencia con la interpretación de las mismas que encontramos en Plotino, Porfirio, Yámblico o Sinesio (con diversos componentes neopitagóricos). En cierto modo Heliodoro parece insertarse en esa *aurea catena*¹⁴⁹ que, desde los presocráticos, con su definitivo punto de inflexión en Platón, conduce, a través de las diversas etapas del neoplatonismo antiguo y pasando por su huella en Bizancio, a la revitalización (con orientación cristiana) experi-

¹⁴⁵ Sobre la consideración de la belleza como algo divino y la perspectiva ética, de base neoplatónica, que presenta su valoración en esta novela, cf. Keul-Deutscher (1996). Destaco la siguiente afirmación: «Das auffälligste Charakteristikum von Heliodors Konzept der Schönheit, ihre befriedende Wirkung sowie ihre Betrachtung als ethisches und gleichsam religiöses Phänomen, ist bei keinem der Vorgänger festzustellen» (pp. 330-31; el subrayado es mío).

¹⁴⁶ Rohde (1855) 462 ss. (más exactamente hablaba de «neopitagorismo»). Cf. Keul-Deutscher (1996, 1997), con referencias concretas a Plotino, y, sobre todo, Sandy (1982) donde analiza los componentes «platónicos» (término usado por el autor en un sentido deliberadamente amplio, para abarcar neoplatonismo, neopitagorismo y estoicismo en época imperial), tanto en la figura de Calasiris como en otros aspectos del relato. El mismo autor (Sandy 2000) ha estudiado la apreciación de la novela en el neoplatonismo bizantino (a propósito de la valoración de Miguel Pselo y su referencia a «Filipo el filósofo»). Hay también algunas observaciones interesantes en Fusillo (1999) 80-81.

¹⁴⁷ Geffcken (1978) 84-85.

¹⁴⁸ Sandy (1989).

¹⁴⁹ Empleo la expresión en un sentido algo más laxo que el de la descripción de la tradición místico-filosófica y teosófica que pretendía enlazar Orfeo, Museo, Aglaófamo, Pitágoras, Filolao, Platón etc.

mentada en el Humanismo renacentista. Al leer algunos pasajes del *Commentarium in Convivium Platonis (De Amore)* de Marsilio Ficino¹⁵⁰ (reelaboración de un largo aluvión de reflexión platónica y platonizante) nos parece asistir a una nueva versión de ciertas concepciones presentes en Heliodoro, ya sea en el papel atribuido al Sol¹⁵¹ o en la descripción del proceso de *fascinación* que afecta a los enamorados¹⁵². Sin embargo, en Heliodoro esta perspectiva filosófico-religiosa se entrelaza con un complejo haz de creencias, que resume a la perfección el maestro Nilsson cuando enumera los rasgos de este 'spätantikes Gemeingut'¹⁵³: «Oráculos y sueños como palanca de la acción, de vez en cuando también una visión; la justicia concebida como castigo divino; la astrología; los sabios gimnosofistas de Etiopía y su desaprobación no sólo del sacrificio humano, sino también animal; la aprobación sólo de la oración y de la ofrenda incruenta; la abolición del sacrificio humano entre los etíopes; la exagerada valoración de la castidad, que encontramos por toda la obra y que culmina en la prueba de la castidad en el rito final; la distinción entre magia inferior y sabiduría de los sacerdotes; la mala suerte; anillos mágicos; fantasmas de muertos; necromancia (...); apariciones de dioses que no tienen brillo en las pupilas, no caminan, sino que están suspendidos en el aire; las concepciones del alma; los dones proféticos del alma».

En esa compleja red de creencias no debe extrañar el papel desempeñado por la tardía religión *solar*, menos aún viniendo de un originario de Emesa, en Siria¹⁵⁴. Incluso sin esta referencia geográfica, es obligado poner en relación el papel desempeñado por el culto solar en las corrientes del sincretismo tardío con el papel del mismo en el texto de Heliodoro. Papiros mágicos, inscripciones, el *Corpus Hermeticum*, la tradición representada por los *Oráculos Caldeos*, testimonios mitraicos, los neoplatónicos, el emperador Juliano, etc. nos proporcionan abundantes testimonios de una extendida teología solar de variado registro (y con diversos sincretismos)¹⁵⁵, según las épocas y los lugares y con variantes de enorme importancia por su extensión, como el culto de los seguidores de *Theos Hypsistos* (que tampoco es exactamente un credo «solar», sino una corriente monoteísta innovadora). La importancia del culto solar lleva aparejada asimilaciones al mismo de los de otras divinidades en principio distintas, como sucede con el dios (lunar en principio) Men¹⁵⁶. En el caso de Heliodoro, la asimilación que se efectúa con Apolo (subrayada por

¹⁵⁰ Cito por la reciente edición (acompañada de un excelente comentario) de Laurens (2002).

¹⁵¹ II 2 [10-11]. *Sol profecto corpora uisibilia et oculos uidentes procreat, oculis, ut uideant, lucidum infundit spiritum, corpora, ut uideantur, coloribus pingit. Neque tamen proprius oculis radius, proprii corporibus colores ad uisionem perficiendam sufficiunt, nisi lumen ipsum unum supra multa, a quo multa et propria et lumina oculis et corporibus distributa sunt, adueniat, illustret, excitet atque roboret.*

¹⁵² Cf. VII 10 [117] *Quo autem pacto fascinentur amantes, satis supra dixisse uidemur, si modo illud addamus mortales tunc summo opere fascinari quando frequentissimo intuitu aciem uisus ad aciem dirigentes, lumina iungunt luminibus et longum, miseri, combibunt amorem. Huius profecto morbi, ut Museo placet causa omnis et origo est oculus.*

¹⁵³ GGR II 566.

¹⁵⁴ Cf. Altheim (1942).

¹⁵⁵ Cf. Fauth (1995).

¹⁵⁶ Cf. De Hoz (2002).

los extraordinarios paralelos de los acontecimientos de Delfos y Méroe, entre otras cosas) está perfectamente legitimada por la propia tradición griega desde el siglo V a. C., aunque aquí se le ha tratado de dar una dimensión que pone de relieve la cercanía de la espiritualidad religiosa del orbe civilizado a través del paralelo entre el núcleo de la sabiduría religiosa griega (Delfos) y una legendaria tierra de los confines del mundo que tiene más de territorio utópico que de espacio real¹⁵⁷. Se da la coincidencia de que en la tradición profética cristiana siria más tardía, determinados textos apocalípticos desarrollan leyendas en las que una princesa etíope (Cuset¹⁵⁸) se casa con Alejandro Magno¹⁵⁹ y, a la muerte de éste, con Bizante, el epónimo de Bizancio. En esta síntesis de reivindicación de un heLENISMO universal, donde hasta las diferencias de color son asimiladas¹⁶⁰, merece la pena pensar no sólo en el modo en que las realidades egipcias se presentan en Heliodoro (como es el caso de la orientación *mistérica* del festival del Sol¹⁶¹), sino también en el vínculo que se establece a través de la figura clave de Homero¹⁶², presentado como egipcio y también *fruto de una concepción prodigiosa*. En la versión de Calasiris Homero es un egipcio de Tebas, hijo de Hermes, de quien hereda como *marca de nacimiento* un muslo (de ahí su nombre en paretimología) cubierto de espeso vello, estigma denunciatorio de su ilegitimidad que le convertirá en un poeta errante¹⁶³ (un interesante paralelo con la propia Cariclea).

A pesar de todo, no pienso que debamos interpretar *Las Etiópicas* en clave religiosa, en el sentido de que cada situación, expresión, aventura estén cargadas de un valor simbólico, como un código que puede ser interpretado sólo por quien es seguidor de una religión *mistérica* (que en este caso sería la de los seguidores del culto solar)¹⁶⁴. Heliodoro no nos ha dado más código que el de la cultura de su época, en su sentido más amplio, y sobre todo nos permite apreciar la estrecha relación que en toda la historia de la civilización griega ha existido entre la historia de los géneros literarios, el pensamiento filosófico y, por supuesto, las tendencias de cada época, entre las que incluyo las creencias religiosas. En la mirada y la contemplación descansa buena parte de esas corrientes

¹⁵⁷ Lonis (1992).

¹⁵⁸ *Cusheth*, ya que Cush es Etiopía.

¹⁵⁹ Hago referencia a *Apocalipsis siria del Pseudo-Metodio*. Vid. Alexander (1985) 1-51, Suárez de la Torre (2002²) 415-17.

¹⁶⁰ Cf. Dilke (1980): «His [sc. Heliodorus'] ending is one in which blacks and whites live happily together» (p. 271). Sobre la valoración positiva del mestizaje en esta novela vid. Létoublon (1993) 126 ss.

¹⁶¹ Vid. Cauderlier (1992).

¹⁶² Es de rigor indicar el papel como modelo de la *Odisea* (aunque el autor juega también con la ruptura frente al modelo constantemente).

¹⁶³ II 14. Una marca similar se da en Pitágoras (muslo de oro) y, sobre todo, en la leyenda medieval de la reina de Saba. En una versión que circula en los siglos XII-XIII ella (con el nombre de Bilquis) se enamora del rey Salomón, el cual descubre que tiene una pierna llena de pelos de asno, por lo que la ayuda a librarse de este maleficio y a conseguir un ungüento mágico depilatorio.

¹⁶⁴ Para esta tendencia vid. Kerényi (1927) o Merkelbach (1962).

aparentemente variadas¹⁶⁵. Es como si el nuevo género literario (aunque ya con solera en época de Heliodoro) quisiera superar a los géneros basados en el espectáculo, de los que en realidad bebe¹⁶⁶. En cierto modo, esto encierra cierto homenaje platónico (el diálogo como superación, entre otros, de la poesía y de los géneros teatrales, idea que subyace al *Banquete*)¹⁶⁷ y quizá es un indicio de que no estamos ante un simple género de lectura individual, sino también para ser disfrutado en un grupo (de *élite*)¹⁶⁸ que escucha al Calasiris de cada ocasión. En efecto, la «esponja» genérica de la novela tiene algo del espíritu del diálogo platónico. Leída por aquellos que están en concordancia espiritual (filosófica, sobre todo), tendrá un impacto inmediato y será apreciada en una medida mayor que cuando no se produzca esta circunstancia. Sin embargo, admite una lectura suficientemente profunda y placentera fuera de este entorno. Por otra parte, es una alternativa al espectáculo, con un perfecto conocimiento de los recursos del mismo, muy acorde con el gusto de la época, ya que asimila formas peculiares del relato (sin olvidar el discurso retórico) y en ellas experimenta la adaptación de *todas* las variedades de espectáculo o de relato-con espectáculo: ésta (y no una relación genética) me parece que es la explicación del parentesco con las *aretalogías*¹⁶⁹. Un género de lectura individual, pero también de simposio, en el que los participantes se identifican con una cultura de la que están orgullosos. Autores y lectores de novela, en cuyo mundo no existe Roma (quizá éste sea el gran «escapismo» utópico de ciertas novelas), se transmiten con este código, sobre todo, sus señas de identidad cultural, no sólo frente al poder político dominante, sino también probablemente frente al cristianismo¹⁷⁰. La novela de Heliodoro nos ofrece un ejemplo extraordinario de exaltación del helenismo¹⁷¹ en una época que exige renovadas fuerzas para mantener la identidad cultural. Su capacidad de satisfacer las tendencias espirituales (filosóficas, religiosas) predominantes en la Antigüedad griega tardía es el gran valor de esta novela. El papel de la mirada y de la contemplación, con las dimensiones que aquí hemos detectado, es uno de sus componentes sustanciales.

¹⁶⁵ Cf. las palabras con las que concluye su inteligente análisis Goodhill (2001): «In the Second Sophistic, the construction of the subject in the regime of the visual is a central dynamic in the construction of cultural identity» (p. 194).

¹⁶⁶ La existencia de mosaicos en diversos lugares con lo que podrían ser escenas tomadas de novela, puede dar una pista de un posible influjo en sentido inverso: de la novela a la representación dramática. No obstante, no está del todo clara la relación entre la novela y las representaciones de esos mosaicos, a los que dedica un documentado análisis Quet (1992).

¹⁶⁷ Cf., por ejemplo, Reale (1997 o 2001, *passim*) o Suárez de la Torre (2002) para esta valoración del *Banquete*.

¹⁶⁸ Me adhiero a la consideración más reciente del público de la novela (en general) como perteneciente a un ámbito culto, educado, con capacidad de apreciar las cualidades literarias, en todos los sentidos, de este género. Cf., sobre todo, Bowie (1992, 1994) y Stephens (1994).

¹⁶⁹ Cf. Beck (1996); Merkelbach (1994) 290 llega a afirmar que «se podría casi decir que el último libro de *Etiópicas* es una larga y elaborada aretalogía acerca de los milagrosos hechos del dios sol».

¹⁷⁰ Cf. Bremmer (1999).

¹⁷¹ Entiéndase el término simplemente como equivalente de «lo griego», sin más connotaciones anacrónicas.

APÉNDICE: TEXTOS GRIEGOS CITADOS

[1] Hld. IV 8, 3-5.

Ἡμῖν πρόγονοι θεῶν μὲν Ἥλιός τε καὶ Διόνυσος ἠρώων δὲ Περσεύς τε καὶ Ἀνδρομέδα καὶ Μέμνων ἐπὶ τούτοις. Οἱ δὴ τὰς βασιλείους αὐτὰς κατὰ καιροὺς ἰδρυσάμενοι ταῖς ἀπὸ τούτων γραφαῖς ἐκόσμησαν· τὰς μὲν δὴ τῶν ἄλλων εἰκόνας τε καὶ πράξεις ἀνδρῶσι τε καὶ περιδρόμοις ἐνέγραφον, τοὺς δὲ θαλάμους τοῖς Ἀνδρομέδας τε καὶ Περσεῶς ἔρωσιν ἐποίκιλλον. Ἐνταῦθά ποτε ἡμᾶς, δεκάτου παρήκοντος ἔτους ἔξ ὧν με γαμετὴν Ὑδάσπης ἐγνώρισεν οὕτωτε παίδων ἡμῖν γεγονότων, ἡρεμεῖν τὸ μεσημβρινὸν συνέβαινε ὑπνοῦ θερινοῦ κατακλίναντος, καὶ μοι προσωμίλει τότε ὁ πατὴρ ὁ σός, ὄναρ αὐτῷ τοῦτο κελεύειν ἐπομνύμενος, ἡσθόμην δὲ παραχρῆμα κυοφορήσασα τὴν καταβολήν. Ὁ μὲν δὴ μέχρι τοῦ τόκου χρόνος ἑορτὴ πάνδημος ἦν καὶ χαριστήριον θυσίαι τοῖς θεοῖς ὡς τοῦ βασιλέως διάδοχον τοῦ γένους ἐλπίζοντος· ἐπειδὴ δὲ σε λευκὴν ἀπέτεκον, ἀπρόσφυλον Αἰθιοπῶν χροιάν ἀπαυγάζουσαν, ἐγὼ μὲν τὴν αἰτίαν ἐγνώριζον ὅτι μοι παρὰ τὴν ὁμιλίαν τὴν πρὸς τὸν ἄνδρα προσβλέψαι τὴν Ἀνδρομέδαν ἢ γραφὴν παρασχούσα καὶ πανταχόθεν ἐπιδειξάσα γυμνήν, ἄρτι γὰρ αὐτὴν ἀπὸ τῶν πετρῶν ὁ Περσεύς κατῆγεν, ὁμοιοειδὲς ἐκείνῃ τὸ σπαρὲν οὐκ εὐτυχῶς ἐμόρφωσεν.

[2] Hld. X 14, 7 – X 15, 1

Ἄλλὰ σὺ μὲν ἂν βούλει γίνωσκε περὶ ἡμῶν οὐδένα ὑπόλογον τούτου ποιουμένων· οὐ γὰρ πρὸς τὴν ἐτέρων ἀρέσκειαν βιοῦμεν, αὐτὸ δὲ τὸ καλὸν κάγαθὸν ζηλοῦντες ἑαυτοὺς πείθειν ἀγαπῶμεν. Τῆς γε μὴν κατὰ τὴν χροιάν ἀπορίας φράζει μὲν σοι καὶ ἡ ταινία τὴν λύσιν, ὁμολογούσης ἐν αὐτῇ ταυτησί Περσίνης ἐσπακέσαι τινὰ εἰδῶλα καὶ φαντασίας ὁμοιοτήτων ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν Ἀνδρομήδαν πρὸς σε ὁμιλίας ὀρωμένην. Εἰ δ' οὖν καὶ ἄλλως πιστώσαι βούλει, πρόκειται τὸ ἀρχέτυπον· ἐπισκόπει τὴν Ἀνδρομέδαν ἀπαράλλακτον ἐν τῇ γραφῇ καὶ ἐν τῇ κόρῃ δεικνυμένην. Ἐκόμιζον ἀράμενοι τὴν εἰκόνα προσταχθέντες οἱ ὑπηρεταὶ καὶ πλησίον τῆς Χαρικλείας ἀντεγείραντες τοσοῦτον ἐκίνησαν παρὰ πάντων κρότον καὶ θόρυβον, ἄλλων πρὸς ἄλλους, ὅσοι καὶ κατὰ μικρὸν συνέισαν τὰ λεγόμενα καὶ πραττόμενα, διαδηλούντων καὶ πρὸς τὸ ἀπηκριβωμένον τῆς ὁμοιότητος σὺν περιχαρείᾳ ἐκπλαγέντων, ὥστε καὶ τὸν Ὑδάσπην οὐκέτι μὲν ἀπιστεῖν ἔχειν, ἐφεστάναι δὲ πολὺν χρόνον ὑφ' ἡδονῆς ἅμα καὶ θαύματος ἐχόμενον.

[3] Sor., *Gynaeciorum libri IV*, 1, 39, 1.

τί δεῖ λέγειν, ὅτι καὶ τὸ ποιὸν τῆς ψυχῆς κατάστημα φέρει τινὰς περὶ τοὺς τύπους τῶν συλλαμβανομένων μεταβολάς; οὕτως ἐν τῷ συνουσιάζειν πιθήκους ἰδοῦ-

σαί τινες πιθηκομόρφους ἐκύησαν· ὁ δὲ τῶν Κυπρίων τύραννος κακόμορφος ὢν εἰς ἀγάλματα περικαλλῆ κατὰ τοὺς πλησιασμοὺς τὴν γυναῖκα βλέπειν ἀναγκάζων [ὁ] πατὴρ εὐμόρφων ἐγένετο παίδων· οἱ δ' ἵπποτρόφοι κατὰ τὰς ὀχείας ἔμπροσθεν τῶν θηλειῶν εὐγενεῖς ἰσταῖσιν ἵππους. ἵνα οὖν μήτε ἄμορφον ἀποτελεσθῆ τὸ γεννώμενον ἀλλοκότους φαντασίας ἐν τῷ μεθύειν τῆς ψυχῆς ὑπομενουσῆς, νηφέτωσαν αἱ γυναῖκες ἐν τοῖς πλησιασμοῖς, εἴθ' ὅτι καὶ πρὸς τὰς μητέρας ὁμοιότης τις οὐ κατὰ σῶμα μόνον, ἀλλὰ καὶ κατὰ ψυχὴν ἀναφέρεται τῶν γεννωμένων. καλὸν οὖν εὐσταθοῦση τῇ ψυχῇ καὶ μὴ παρακόπῳ διὰ μέθην ὅμοιον ἀποτελεσθῆναι τὸ γεννώμενον.

[4] Gal. *De theriaca ad Pisonem* 14, 253-254.

ἐμοὶ δὲ καὶ λόγος τις ἀρχαῖος ἐμήνησεν ὅτι τῶν ἀμόρφων τις δυνατὸς εὐμορφον θέλων γεννησάτω παῖδα, ἐποίησε γράψαι ἐν πλατεῖ ξύλῳ εὐειδὲς ἄλλο παιδίον, καὶ ἔλεγε τῇ γυναικὶ συμπλεκόμενος ἐκεῖνῳ τῷ τύπῳ τῆς γραφῆς ἐμβλέπειν. ἡ δὲ ἀτενὲς βλέπουσα καὶ ὡς ἔστιν εἰπεῖν ὄλον τὸν νοῦν ἔχουσα οὐχὶ τῷ γεννήσαντι, ἀλλὰ τῷ γεγραμμένῳ ὁμοίως ἀπέτεκε τὸ παιδίον, τῆς ὄψεως, οἶμαι, διαπεμπούσης τῇ φύσει, ἀλλ' οὐκ ὄγκοις τισὶ τοῦ γεγραμμένου, τοὺς τύπους.

[5] Dion. Hal., *De imitatione* 31, 1.

Ἵνα δὲ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγχάνειν συγγράμμασιν, ἵνα ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην, ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγιγνώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχοῦς παρατηρήσεως τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτῆρος ἐφέλκεται. ὁποῖόν τι καὶ γυναῖκα ἀγροῖκου παθεῖν ὁ μῦθος λέγει· ἀνδρὶ, φασί, γεωργῷ τὴν ὄψιν αἰσχυρῷ παρέστη δέος, μὴ τέκνων ὁμοίων γένηται πατῆρ· ὁ φόβος δὲ αὐτὸν οὗτος εὐπαιδίας ἐδίδαξε τέχνην. καὶ εἰκόνας παραδείξας εὐπρεπεῖς εἰς αὐτὰς βλέπειν εἴθισε τὴν γυναῖκα· καὶ μετὰ ταῦτα συγγενομένου αὐτῇ τὸ κάλλος εὐτύχησε τῶν εἰκόνων. οὕτω καὶ λόγων μιμήσεσιν ὁμοιότης τίκεται, ἐπὶ ζῆλῳ τὴν τὸ παρ' ἐκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθάπερ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τῇ συγκομίσει ρεῦμα τοῦτ' εἰς τὴν ψυχὴν μεταχετεύσει. καὶ μοι παρίσταται πιστώσασθαι τὸν λόγον τοῦτον ἔργῳ· Ζεῦξίς ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ Κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῷ τὴν Ἑλένην γράφοντι γυμνὴν γυμνὰς ἰδεῖν τὰς παρ' αὐτοῖς ἐπέτρεψαν παρθένους· οὐκ ἐπειδὴ περ ἦσαν ἅπασαι καλά, ἀλλ' οὐκ εἰκὸς ἦν ὡς παντάσῃς ἦσαν αἰσχυραὶ· ὁ δ' ἦν ἄξιον παρ' ἐκάστῃ γραφῆς, ἐς μίαν ἠθροίσθη σῶματος εἰκόνα, καὶ πολλῶν μερῶν συλλογῆς ἐν τῇ συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον [καλὸν] εἶδος. τοιγαροῦν πάρεστι καὶ σοὶ καθάπερ ἐν θεάτρῳ παλαιῶν σωμάτων ἰδέας ἐξιστορεῖν καὶ τῆς ἐκεῖνων ψυχῆς ἀπανθίζεσθαι τὸ κρεῖττον, καὶ τὸ τῆς πολυμαθείας ἔρανον συλλέγοντι οὐκ ἐξίτηλον χρόνῳ γενησομένην εἰκόνα τυποῦν ἀλλ' ἀθάνατον τέχνης κάλλος.

[6] E. Roidis, *La papisa Juana*, μέρος Γ' (p. 201 de la edición de Ángeles).

Ἡ βελτίωσις αὕτη τῆς ἀττικῆς φυλῆς ἤρξατο ἀπὸ τῶν χρόνων τῆς Εἰκονομαχίας, ὅτε, ἐξορισθέντων τῶν βυζαντινῶν εἰκονισμάτων, αἱ γυναῖκες ἀντὶ τὰ ἔχουσιν ἀκαταπαύστως πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἰσχνὰς Παναγίας καὶ λιποσάρκους ἀγίους, ἀνύψουν καὶ πάλιν τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Παρθενῶνος καὶ ἐγέννων τὰ τέκνα τῶν ὅμοια τούτοις.

OBRAS CITADAS

- ALEXANDER, P. J., (1967), *The Oracle of Baalbek. The Tiburtine Sibyl in Greek Dress*, Washington (Dumbarton Oaks Papers X).
- ALTHEIM, F., (1942), *Helios und Heliodor von Emesa*, Amsterdam/Leipzig
- BARTSCH, SH., (1989), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton.
- BASLEZ, M.-F. - HOFFMANN, PH. - TRÉDÉ, M. (eds.), (1992), *Le monde du roman grec*, Paris.
- BEATON, R. (ed.), (1988), *The Greek Novel, A.D. 1-1985*, London.
- BECK, R., (1996), «Mystery Religions, Aretalogy and the Ancient Novel», en Schmeling, 131-150.
- BILLAULT, A., (1981), «Le mythe de Persée et les *Éthiopiennes* d'Heliodore. Légendes, représentations et fiction littéraire», *REG* 94, 63-75.
- BOWIE, E., (1992), «Les lecteurs du roman grec», en BASLEZ, M.-F. - HOFFMANN, PH. - TRÉDÉ, M., 55-61.
- , (1994), «The Readership of Greek Novels in the Ancient World», en TATUM, 435-459.
- BREMMER, J., (1999), «Achilles Tatius and Heliodorus in Christian East Syria», en H. L. J. VANSTIPHOUT (ed.), *All Those Nations. Cultural Encounters within and with the Near East. Studies Presented to Han Drijvers*, Groningen, Styx, 21-29.
- CAPELLE, W., (1953), «Zwei Quellen des Heliodor», *RhM* 96, 175-180.
- CAUDERLIER, P., (1992), «Réalités Égyptiennes chez Héliodore», en BASLEZ, M.-F. - HOFFMANN, PH. - TRÉDÉ, M., 221-225.
- CRESPO, E., (1996), «Introducción a la lectura de *las Etiópicas* de Heliodoro», *Nova Tellus* 14, 129-152.
- CRISTÓBAL, V., (1989), «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *CFC* 23, 51-96.
- CURLETTO, S., (2000), «L'immaginazione e il concepimento. Fortuna di una teoria embriogenetica e di un mito letterario», *Maia* 52, 533-563.
- DICKIE, M. W., (1991), «Heliodorus and Plutarch on the Evil Eye», *CPh* 86, 17-29.
- DILKE, O. A. W., (1980), «Heliodorus and the Colour Problem», *PP* 35, 264-271.
- EGGER, B., (1994), «Women and Marriage in the Greek Novels: The Boundaries of Romance», en TATUM, 260-280.
- , (1999), «The Role of Women in the Greek Novel: Woman as Heroine and Reader», en SWAIN, 108-136 (= «Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin», *GCN* 1 (1988) 33-66).
- FAUTH, W., (1995), *Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*, Leiden/New York/Köln, Brill.

- FONTENROSE, J., (1960), «The Cult and Myth of Pyrros at Delphi», *UCPCA* 4, 3, 191-266.
- FUSILLO, M., (1999), «The Conflict of Emotions: A *Topos* in the Greek Erotic Novel», en SWAIN, 60-82.
- FUTRE, M. Pinheiro, (1987), *Estructuras técnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Lisboa.
- «Time and Narrative Technique in Heliodorus' *Aethiopica*», *ANRW* II 34.4, 3148-73.
- GARCÍA GUAL, C., (1987), «Quien te ha visto y quien te ve. A propósito de Perseo y Andrómeda», *Sur Exprés*, 5, 15 nov. - 15 dic., 157-159.
- GEFFCKEN, J., (1978), *The Last Days of Graeco-Roman Paganism* (trad. ingl. de S. MacCormack), Amsterdam.
- GOLDHILL, S., (2001), «The Erotic Eye: Visual Stimulation and Cultural Conflict», en S. GOLDHILL (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, 154-194.
- HÄGG, T., (1983), *The Novel in Antiquity*, Oxford.
- HARDIE, PH., (1998), «A Reading of Heliodorus, *Aithiopica* 3.4.1 - 3.5.2», en HUNTER, 19-39.
- HILTON, J., (1998), «An Ethiopian Paradox: Heliodorus, *Aithiopika* 4.8», en HUNTER, 79-92.
- HOLZBERG, N., (1995), *The Ancient Novel. An Introduction*, London, Routledge [trad. de la ed. alemana, München 1986].
- HOZ, M.^a P. DE, (2002), «Men, un dios lunar con corona de rayos», *MHNH* 2, 189-202.
- HUNTER, R. (ed.), (1998), *Studies in Heliodorus*, Cambridge, Philological Society, Suppl. Vol. n.º 21.
- , (1998), «The *Aithiopica* of Heliodorus: Beyond Interpretation?», en HUNTER (1998) 40-59.
- KERÉNYI, K., (1962²), *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtliche Beleuchtung*, Darmstadt (1.^a ed. Tübingen 1927).
- KEUL-DEUTSCHER, M., (1996), «Helidorstudien I. Die Schönheit in den 'Aithiopika'», *RhM* 139, 319-333.
- , (1997), «Helidorstudien II. Die Liebe in den 'Aithiopika'», *RhM* 140, 341-362.
- KONSTAN, D., (1994), *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton.
- LAURENS, P., (2002), *Marsile Ficin. Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in Convivium Platonis De Amore*, Paris, Les belles Lettres.
- LÉTOUBLON, F., (1993), *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, Brill.
- LONIS, R., (1992), «Les Éthiopiens sous le regard d'Héliodore», en BASLEZ, M.-F.-HOFFMANN, PH.-TRÉDÉ, M., 232-242.
- MARCOS HIERRO, E., (2002), «Imágenes de la mujer poderosa en *La papisa Juana* de Enmanuel Roídis», *Erytheia* 23, 307-330.
- MERKELBACH, R., (1962), *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin.
- , (1994), «Novel and Aretalogy», en TATUM (1994) 283-295.
- MORGAN, J. R., (1996), «Heliodorus», en SCHMELING (1996) 417-456.
- , (1998), «Narrative Doublets in Heliodorus' *Aithiopika*», en HUNTER (1998) 60-78.
- , (1999), «The Story of Knemon in Heliodorus' *Aithiopika*», en SWAIN (1999) 259-285 (= *JHS* 109, 1989, 99-113).
- PERRY, B. E., (1930), *The Ancient Romances: A literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley (Sather Class. Lectures 37).
- POUILLOUX, J., (1984), «Delphes dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore. La réalité dans la fiction», *JS* (1984) 259-286 (resumido en *REG* 97, XXIX ss.).
- QUET, M. H., (1992), «Romans Grecs, mosaïques romaines», en BASLEZ, M.-F.-HOFFMANN, PH.-TRÉDÉ, M. (1992) 125-160.

- REALE, G., (1997), *Eros dèmonè mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano.
 —, (2001), *Platone. Simposio*, a cura di G. Reale, Milano, Fondazione Lorenzo Valla /Arnoldo Mondadori Editore.
- REARDON, B. P., (1971), *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.*, Paris.
 —, (1991), *The Form of Greek Romance*, Princeton.
- REEVE, M. D., (1989), «Conceptions», *PCPhS* 215, 81-112.
- ROHDE, E., (1960⁴), *Der griechischer Roman und seine Vorläufer*, Hildesheim (1.^a ed. 1876).
- ROUCEMONT, G., (1992), «Delphes chez Héliodore», en BASLEZ, M.-F. - HOFFMANN, PH. - TRÉDÉ, M. (1992) 93-100.
- SANDY, G., (1982), *Heliodorus*, Boston.
 —, (1982), «Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus' Aethiopia», *TAPA* 112, 141-167.
 —, (2000), «A Neo-Platonic Interpretation of Heliodorus», en A. BILLAULT (ed.), *OPŌRA. La belle saison de l'hellénisme. Études de littérature antiques offertes au Recteur Jacques Bompain*, Paris, 169-178.
- SCHMELING, G. (ed.), (1996), *The Novel in the Ancient World*, Leiden/New York/Köln, Brill.
- SELDEN, D. L., (1998), «Aithiopia and Ethiopianism», en HUNTER (1998) 182-218.
- STEPHENS, S. A., (1994), «Who Read the Ancient Novels?», en TATUM (1994) 405-418.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., (1997), «Neoptolemos at Delphi», *Kernos* 10, 1997, 153-176.
 —, (2002), «En torno al Banquete de Platón», *Humanitas* 54, 63-100.
 —, (2002²), *Oráculos Sibílinos* (introducción traducción y notas) en A. Díez Macho-A. Piñero, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, vol. III, 331-612.
- SWAIN, S. (ed.), (1999), *Oxford Readings in The Greek Novel*, Oxford.
- SWAIN, S., (1999), «A Century and More of the Greek Novel», en SWAIN (1999) 3-35.
- TATUM, J. (ed.), (1994), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- TATUM, J., (1994), «The Search for the Ancient Novel», en TATUM (1994) 1-19.
- WALDEN, J., (1894), «Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopia», *HSCP* 5, 1-43.
- WHITMARSH, T., (1998), «The Birth of a Prodigy: Heliodorus and the Genealogy of Hellenism», en HUNTER (1998) 93-124.
- WILD, R. A., (1981), *Water in the Cultic Worship of Isis and Sarapis*, Leiden.
- WINKLER, J. J., (1999), «The Mendacity of Calasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus' Aithiopia», en Swain (1999), 286-350 (=YCS 27, 1982, 93-158).
- WORONOFF, M., (1992), «L'art de la composition dans les Éthiopiennes d'Héliodore», en BASLEZ, M.-F. - HOFFMANN, PH. - TRÉDÉ, M. (1992) 33-42.
- YATROMANOLAKIS, Y.M., (1988), «Baskanos Eros: Love and the Evil-Eye in Heliodorus' Aethiopia», en BEATON (1988) 194-204.