



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

SECRETARÍA DE POSGRADO

**Sintaxis narrativa folklórica en *Historia Apollonii*  
*Regis Tyri*: estructura, personajes, tiempo y  
espacio**

**Malena Pilar Trejo**

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras

Directora: Dra. Lía Margarita Galán

Codirectores: Dr. Pablo Martínez Astorino

Dra. María Emilia Cairo

La Plata, noviembre de 2020

Agradecimientos .....	5
<b>A. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
1. Objetivo de la tesis .....	8
2. Antecedentes de la investigación .....	9
2.1 Tradición textual .....	9
2.2 El problema del origen .....	12
2.2.1 La lengua y el lugar .....	12
2.2.2 La fecha de redacción .....	21
2.2.3 Posturas conciliadoras .....	24
2.3 El sustrato folklórico .....	26
3. Bases teóricas .....	28
3.1 Narratología .....	28
3.2 El relato folklórico y la folklorística .....	33
3.2.1 Folklorística .....	33
3.2.2 Narrativas folklóricas en prosa .....	36
3.2.3 El relato folklórico en el mundo antiguo .....	39
4. Organización del estudio .....	42
<b>B. DESARROLLO .....</b>	<b>44</b>
SECCIÓN 1. LOS PERSONAJES Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA: EL CICLO DEL HÉROE .....	45
1. Introducción .....	46
1.1 Hipótesis .....	46
1.2 Bases teóricas .....	46
1.2.1 La categoría de personaje en la narratología .....	46
1.2.2 El modelo de Propp .....	58
1.3 Donde el cuento maravilloso y el monomito se encuentran .....	68
1.4 Recapitulación .....	70
2. Estructura narrativa: trama de aventuras .....	72
2.1 Críticas a la coherencia de la novela .....	72
2.2 Estudios previos sobre la estructura de la novela .....	73
2.3 Centralidad del personaje de Apolonio .....	79
2.4 Lecturas previas desde el folklore .....	82
2.5 Pertinencia del análisis folklórico .....	84
2.6 Recapitulación .....	86
3. El ciclo del héroe: las aventuras de Apolonio .....	87
3.1 Primer movimiento .....	89
3.1.1 La partida .....	89
3.1.1.1 La llamada de la aventura .....	89
3.1.1.2 Tarso: rechazo del llamado y ayuda sobrenatural .....	100
3.1.1.3 El cruce del primer umbral: la tormenta .....	106
3.1.1.4 El vientre de la ballena: Apolonio como náufrago llega a Pentápolis .....	109

3.1.2	La iniciación: el espacio de la aventura .....	111
3.1.2.1	El ciclo de pruebas .....	112
3.2	Segundo movimiento .....	123
3.2.1	Continuación de la iniciación.....	123
3.2.1.1	Las aventuras de la princesa de Pentápolis .....	127
3.2.1.2	Las aventuras de Tarsia .....	133
3.2.1.3	El regreso de Apolonio: la suprema ordalía y el último don.....	143
3.2.2	El regreso .....	152
3.3	Recapitulación.....	156
4.	Conclusiones parciales .....	158

## SECCIÓN 2. EL TIEMPO .....

1.	Introducción .....	163
1.1	Hipótesis.....	163
1.2	Bases teóricas .....	163
1.3	Recapitulación.....	173
2.	El orden de la narración .....	175
2.1	Definición.....	175
2.2	Analepsis .....	178
2.2.1	Analepsis repetitivas .....	178
2.2.2	Analepsis completivas.....	205
2.2.3	Observaciones de conjunto .....	212
2.3	Prolepsis y anticipaciones .....	213
2.3.1	Introducción .....	213
2.3.2	Algunas definiciones de anticipación.....	214
2.3.3	Prolepsis .....	219
2.3.4	Anticipaciones.....	223
2.3.5	Observaciones de conjunto .....	229
2.4	Recapitulación.....	232
3.	Velocidad Narrativa .....	233
3.1	Definición.....	233
3.2	Escenas y sumarios .....	234
3.3	Pausas descriptivas.....	235
3.4	Elipsis.....	241
3.5	Recapitulación.....	250
4.	Simultaneidad.....	252
4.1	Introducción .....	252
4.2	Análisis de casos .....	257
4.2.1	Simultaneidad de tipo I .....	257
4.2.1.1	Simultaneidad de tipo I.a.....	257
4.2.1.2	Simultaneidad de tipo I.b .....	257
4.2.2	Simultaneidad de tipo II .....	258
4.2.3	Simultaneidad de tipo III.....	263
4.3	Conclusiones parciales .....	264
5.	Estética del bajorrelieve .....	266
5.1	Introducción .....	266
5.2	Análisis de casos .....	267
5.2.1	Antioquía y el incesto del rey.....	268
5.2.2	Intrigas de Dionisias.....	270

5.2.3	Tarsia en Mitilene .....	271
5.2.4	Princesa de Cirene en Éfeso .....	272
5.3	Superposición del tiempo del relato y de la historia .....	272
5.4	Recapitulación.....	277
6.	Conclusiones parciales .....	278

## SECCIÓN 3. EL ESPACIO..... 280

1.	Introducción .....	281
1.1	Hipótesis.....	281
1.2	Bases teóricas .....	281
1.3	Definición de términos básicos .....	286
1.4	Recapitulación.....	288
2.	Locaciones y lugares .....	290
2.1	Introducción .....	290
2.2	Lugares abiertos y cerrados.....	292
2.3	Lugares públicos y privados.....	298
2.4	Recapitulación.....	304
3.	Marcos espaciales orgánicos e inorgánicos.....	305
3.1	Introducción .....	305
3.2	Definiciones de partida.....	308
3.3	Análisis del texto.....	312
3.3.1	Incesto de Antíoco.....	312
3.3.2	La adivinanza de Antíoco (la villanía y la huida del héroe).....	312
3.3.3	Apolonio en Tarso (la resistencia al llamado de la aventura) .....	314
3.3.4	La tormenta en el mar (el cruce del umbral) .....	315
3.3.5	Apolonio en Pentápolis: el vientre de la ballena y el ciclo de pruebas .....	315
3.3.6	La situación inicial $\alpha$ del segundo movimiento: el regreso de Antíoco .....	319
3.3.7	Las aventuras de la princesa.....	321
3.3.8	Las aventuras de Tarsia .....	321
3.3.9	El regreso de Apolonio.....	326
3.3.10	El reconocimiento con Tarsia.....	326
3.3.11	El castigo al rufián .....	328
3.3.12	El viaje a Éfeso: el rescate desde afuera .....	329
3.3.13	El reconocimiento con la princesa .....	329
3.3.14	El castigo de Estranguilión y Dionisia .....	330
3.3.15	El regreso a Pentápolis .....	331
3.4	Recapitulación.....	332
4.	El espacio performativo .....	334
4.1	Introducción .....	334
4.2	El estilo abstracto .....	335
4.3	El espacio performativo .....	340
4.4	Recapitulación.....	350
5.	Itinerario literario .....	351
5.1	Introducción .....	351
5.2	El viaje imposible.....	353
5.3	Topónimos significativos .....	358
5.3.1	Introducción .....	358

5.3.2	Análisis del texto.....	360
5.4	El itinerario del héroe.....	370
5.5	Recapitulación.....	375
6.	Conclusiones parciales .....	377

**C. CONCLUSIONES GENERALES.....379**

**D. BIBLIOGRAFÍA.....383**

## Agradecimientos

La realización de esta tesis doctoral ha demandado enormes esfuerzos y no hubiera sido posible llevarla a cabo sin la generosa cooperación de todas y cada una de las instituciones y personas que citaré a continuación.

En primer lugar, las becas doctorales UNLP tipo A (abril de 2015 a abril de 2016) y luego interna doctoral CONICET (desde abril de 2016) me han permitido gozar del privilegio de abocarme todos estos años exclusivamente a la labor de investigación y redacción de mi trabajo. Estas actividades se han realizado en el marco del IdIHCS, que nos dota a los investigadores de esta casa con los recursos y la contención institucional idóneas para realizar nuestros trabajos.

Agradezco a mi directora, la Dra. Lía Galán, y a mis codirectores, el Dr. Pablo Martínez Astorino y la Dra. María Emilia Cairo no sólo por la guía en este proyecto, sino por la infatigable tarea de enseñanza que han desempeñado conmigo, y que llevan a cabo con los numerosos becarios y adscriptos que año tras año deciden incorporarse a nuestro equipo de trabajo. A su vez, agradezco a mis compañeros y maestros del Centro de Estudios Latinos, quienes me han instruido y acompañado todos, sin excepción, a lo largo de estos años.

Menciones especiales merecen docentes e investigadores de prestigiosas casas que movidos por la generosidad y el amor por el estudio han contribuido de modo invaluable al desarrollo de mi investigación. En primer lugar, agradezco al Dr. Aníbal Biglieri, quien no sólo me ha aconsejado y ayudado en todo lo que ha estado a su alcance desde mis años como estudiante de grado, sino que me ha premiado con su amistad. Agradezco al Dr. Stephen Wheeler, por cuya invitación pude realizar mi primera estadía de investigación en el extranjero entre los meses de enero y marzo de 2018, estadía en la que pude recopilar bibliografía invaluable en los fondos de la biblioteca de Penn State sin la cual esta investigación difícilmente podría haber continuado. Al Dr. Juan Lorenzo Lorenzo, quien tuvo la gentileza de recibirme en la Universidad Complutense de Madrid entre los meses de enero y febrero de 2019, donde se interesó por mi trabajo ofreciéndome críticas, sugerencias y numerosa bibliografía. Allí tuve el privilegio de conocer al Dr. David Hernández de la Fuente, quien realizó observaciones y sugerencias fundamentales que

iluminaron el camino por el que debía avanzar mis investigaciones. Agradezco enormemente al Dr. Federico Santangelo, quien lee con dedicación mi trabajo y sigue mis pasos, y quien gentilmente me invitó a realizar una estadía de investigación en la School of History, Classics and Archaeology de la Newcastle University en el mes de marzo de 2019, donde tuve el privilegio de asistir a sus clases y de conversar largamente sobre el mundo de la Antigüedad Tardía. Por último, pero no por eso menos sinceramente, agradezco al Dr. Tomás Fernández por las charlas, las lecturas, las correcciones y en especial al intercambio constante de ideas.

Agradezco con profundo afecto a mis alumnos, tanto a los que me han acompañado en mis años como docente de secundaria como aquellos con los que tuve el enorme gusto de estudiar latín durante todos estos años. Cada uno de ellos me ha desafiado de un modo u otro, y con y para ellos he crecido personal e intelectualmente. Espero haber sido para ellos igualmente valiosa.

Y mi familia. A mis amigos. A todos ellos. Por el apoyo, por los desafíos, por secar mis lágrimas, por palmear mi espalda cuando ya no quedan fuerzas y por celebrar los frutos de todos los esfuerzos.

Malena Pilar Trejo  
noviembre de 2020

## **A.Introducción**



## 1. Objetivo de la tesis

La novela *Historia Apollonii Regis Tyri* (*Hist. Apoll.*) es todavía hoy un auténtico enigma: no sólo carecemos de información sobre el autor o su primer entorno de recepción, sino que tampoco sabemos si el texto que llega a nuestras manos fue concebido como tal, o si en cambio documenta el estadio más antiguo conservado en la evolución del relato. Se ha señalado que la novela es similar a las novelas griegas de aventuras en la misma medida en la que se ha insistido en su diferencia. Lo cierto es que *Hist. Apoll.* no se parece concretamente a nada que haya sido escrito con anterioridad, rasgo que ha llevado a afirmar que es la única novela de su tipo.

La presente investigación retoma las observaciones hechas hasta el momento sobre la relación de la novela con la narrativa folklórica. En particular, buscaremos demostrar que la sintaxis narrativa de la novela *Hist. Apoll.* es folklórica. No queremos decir con esto que la novela sea un relato folklórico puesto por escrito, pues la evidencia textual no es suficiente para sostener esta tesis, sino que la tradición clásica que se hace presente en la novela se dispone sobre una base notoriamente similar a la de los relatos folklóricos. Acotaremos nuestra lectura a cuatro elementos que consideramos troncales en el sistema de la narración: los personajes, el tiempo, el espacio y la estructura de la trama, que, como argumentaremos, se desprende del análisis estructural de los personajes. Luego, sostendremos que la particular disposición del tiempo en la narración y el diseño del espacio ponen en evidencia ciertos aspectos en general no advertidos del narrador que lo emparentan con los narradores de los relatos folklóricos. Para llevar adelante nuestra investigación, recurriremos a herramientas de la folklorística y de las narratologías estructural y cognitiva.

## 2. Antecedentes de la investigación

### 2.1 Tradición textual

La novela *Hist. Apoll.* presenta una compleja e incierta tradición textual. El relato se conserva en 114 manuscritos<sup>1</sup> (o testimonios) compuestos a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento. Durante este período, varias y numerosas modificaciones realizadas sobre el texto en el proceso de copia llevaron a que la obra se ramificara en numerosas redacciones e incluso versiones. Según Konstan, las obras que se conservan en tradiciones textuales de estas características son “textos vivos”, y deben ser editados y estudiados con cautela<sup>2</sup>.

Las recensiones de *Hist. Apoll.* se clasifican en cuatro redacciones<sup>3</sup>: RA, RB, RC y los *Mischtex*<sup>4</sup>. La recensión RA se reconstruye desde dos manuscritos: A (Laurentianus plut. LXVI) y P (Parisinus 4955). Se considera que el manuscrito A conserva la *lectio* más antigua y cercana al supuesto epítome (al que, en principio, llamamos R), y se colaciona junto P para colmar sus lagunas<sup>5</sup>. A su vez, para completar la recensión suele emplearse Va<sup>c</sup>, las correcciones realizadas sobre Va (cod. Vaticanus 1984) que provienen de un manuscrito perdido, posicionado a mitad de camino entre A y P. En este proceso, la *lectio* de A es prioritaria, porque tanto en P como en Va<sup>c</sup> se observa la influencia de RB.

A su vez, para la reconstrucción de RA suele consultarse también la recensión R<sub>α</sub>, ubicada por Klebs entre los *Mischtex*. En esta tarea se emplean los testimonios Φ (Budapestensis lat. 4, de finales del siglo X), F (Lipsiensis 431, de comienzos del siglo XII), L (Liber Floridus, del año 1120), G (Gottinganus 173, de comienzos del siglo XV) y Atr (Atrebatensis 163, de principios del siglo XIII), también identificado como Γ.

---

<sup>1</sup> Para una lista completa de testigos y de manuscritos perdidos, ver Kortekaas (1984: 15-22, 419-424) y Schmeling (1988: VIII-XIII).

<sup>2</sup> Panayotakis (2007), Vannini (2018: xlvii), Robins (2019: 7). Ver asimismo la noción de *open text* de Konstan (1998b: 23). Schmeling sostiene acerca de este tema: “Even with all these manuscripts, however, (or because of them) we are unable to get back in time before the sixth century to a text of the original. The best we can do today is to group the manuscripts into nine ‘families’ and term one of those families our ‘text’” (Schmeling, 2004: 122).

<sup>3</sup> En esta tesis, seguimos a Kortekaas (1984: 161, n. 34) y a Schmeling (1988: vi), y consideramos que entre RA y RB existen diferencias significativas que superan la noción de variante y que imposibilitan la reconstrucción de un arquetipo común a ambas. Sin embargo, desde Klebs (1899) se utiliza el término “redacción” con el mismo sentido. Por ese motivo, utilizaremos los términos recensión y redacción de modo indistinto. Ver en Garbugino (2004) el uso de “versión” como alternativa a estos dos términos.

<sup>4</sup> Esta clasificación fue fijada por Klebs (1899: 18-178).

<sup>5</sup> Ver Kortekaas (1984: 71).

Schmeling<sup>6</sup> y Vannini<sup>7</sup> consideran también el texto de la edición de Welser<sup>8</sup> ( $\alpha^w$ ) y de Ge (Gandensis 92, del siglo XII)<sup>9</sup>.

La recensión B se reconstruye desde cinco manuscritos. El más antiguo de ellos es b (Vossianus latinus F 113), compuesto a mediados del siglo IX y conservado fragmentariamente. Le siguen las versiones completas de  $\beta$  (Oxonienis collegii Magdalenaevi 50) y  $\beta^{II}$  (Slonianus 2233), prácticamente idénticas. Para completar esta recensión se consideran finalmente los manuscritos M (Matritensis 9783) y  $\pi$  (Parisinus 6487), ambos del siglo XIII.

La clase de los *Mischtexte* reúne las recensiones que derivan de RA y RB. Como sostiene Klebs, al observar esta clase se tiene la impresión de que cada texto es representante de su propia recensión, lo que constituye un absoluto caos<sup>10</sup>. Aun así, sus integrantes pueden clasificarse según el grado de proximidad que guardan con RA o con RB<sup>11</sup>. Como señalamos antes, la recensión<sup>12</sup>  $R\alpha$  deriva claramente de RA (por lo cual se la consulta en su reconstrucción), y muy cerca de  $R\alpha$  se encuentra la versión perdida que edita Welser. De RB dependen la redacción Tegernseer (RT), la de Erfurt (RE), la de Stuttgart (RSt) y la de Bern (Rber). Schmeling añade en este punto otra redacción a la que identifica como  $R\beta$ .

La recensión RC, derivada de testigos<sup>13</sup> tempranos (y perdidos) de RA y de RB, ha quedado documentada en veintidós manuscritos<sup>14</sup>. Schmeling<sup>15</sup> la reconstruye principalmente desde V (codex Vindobonensis 226),  $\epsilon$  (codex Cantabrigiensis 318) y Va (codex Vaticanus lat. 1984), que son respectivamente el códice más antiguo en contener esta redacción, el más antiguo del grupo inglés y el más antiguo del grupo vaticano. Kortekaas<sup>16</sup>, en cambio, la reconstruye desde Va y desde los testigos  $\gamma$  (Slonianus 1619, del siglo XIII) y  $\delta$  (Bodleianus 247, del siglo XII). La recensión RC se emplea en la reconstrucción del arquetipo como prueba de contraste, ya que se supone que los

---

<sup>6</sup> Schmeling (1988: XXIX).

<sup>7</sup> Vannini (2018: LXXVIII).

<sup>8</sup> Welser (1595).

<sup>9</sup> Sólo en Schmeling.

<sup>10</sup> Klebs (1899: 50).

<sup>11</sup> Klebs (1899: 50-51).

<sup>12</sup> Cabe la posibilidad de hacer un uso indistinto de recensión y redacción, como sostiene Kortekaas (2004: 3).

<sup>13</sup> Llamamos “testigos” a los manuscritos conservados de acuerdo con la terminología de Reeve (2011: 349).

<sup>14</sup> Ver Kortekaas (1984: 20-22).

<sup>15</sup> Schmeling (1988: XVIII-XIX).

<sup>16</sup> Kortekaas (2004: 100).

manuscritos que la integran documentan la *lectio* de testigos perdidos más cercanos al arquetipo que los testigos supervivientes de RA y RB<sup>17</sup>.

La edición de la obra depende del criterio con el que cada editor reconstruye la conexión entre RA y RB, y de su relación con el antecedente en común<sup>18</sup>. La primera edición en utilizar este criterio fue la de Riese<sup>19</sup>, quien retoma la edición de P hecha por Ring<sup>20</sup> para editar el texto de A. En esta edición, determina que b y β leen una “*prima variandi forma*” de AP. Por ese motivo, edita RA como texto primario y añade el texto de RB a pie de página. Klebs discute a Riese y afirma que RA y RB siguen por separado un mismo antecedente común<sup>21</sup> al que llama R. Más tarde, Tsitsikli<sup>22</sup> afirma que RB es la versión más cercana al antecedente en común y que RA adapta RB desde una lectura directa del antecedente al que llama “original”<sup>23</sup>. Aun así, reconoce la relevancia de las dos recensiones y edita ambas en página enfrentada. Este criterio se mantiene en las tres ediciones siguientes: la de Kortekaas de 1984, la de Schmeling de 1988 y la reedición de Kortekaas de 2004. En sus dos ediciones, Kortekaas sostiene que RA es la forma más antigua, como había afirmado Riese, y que RB la corrige desde una lectura directa de un antecedente común en lengua griega. Por este motivo, vuelve a editar las dos recensiones a página enfrentada. Como puede observarse, Kortekaas combina la tesis de Riese (al afirmar que RB es la *prima variandi forma* de RA), la de Tsitsikli (al sostener que una recensión corrige a la otra desde una lectura directa del antecedente en común), y la de Klebs (según la cual el antecedente en común es un epítome cristianizado). Schmeling presenta una tesis similar<sup>24</sup>, pues en su *stemma*, RB corrige testigos perdidos de RA desde una lectura de R. A su vez, Schmeling añade la edición de RC porque, a su juicio, conserva *lectiones* próximas a R al margen de RA y RB. Garbugino, por su parte, sostiene que la tradición textual de la novela es la de un *texte vivant*, pero sigue la *constitutio textus* tradicional y edita RA seguida de RB. Esto se debe a que, para Garbugino, el valor de RB no radica en su contribución a la reconstrucción de un arquetipo, sino en que su consideración a la par de RA permite formar un cuadro más amplio y abarcativo de lo

---

<sup>17</sup> Klebs (1899: 125), Kortekaas (1984: 93), Vannini (2019: LXVI).

<sup>18</sup> Por ahora, no discutiremos si se trata de un arquetipo o de un epítome y lo llamaremos R, tomando la denominación dada por Klebs (1899: XII).

<sup>19</sup> Riese (1893).

<sup>20</sup> Ring (1887).

<sup>21</sup> Klebs (1899: 216).

<sup>22</sup> Tsitsikli (1981: I).

<sup>23</sup> Sobre la distinción entre original y arquetipo, ver Fernández (2018).

<sup>24</sup> Schmeling (1988: XXXI).

que habría sido el texto originario<sup>25</sup>. Vannini<sup>26</sup>, en cambio, sostiene que RB es un excelente testigo de testigos más puros pero perdidos de RA, tal como había señalado Schmeling. Por este motivo, reconstruye RA sobre la base de los testigos usuales y colaciona a RB como un testigo más de RA. Así, edita un solo texto que suprime las diferencias entre las dos recensiones, aunque su independencia había sido valorada anteriormente por Garbugino.

Algunas traducciones y comentarios ofrecen ediciones del texto que no resultan de colaciones originales, sino de la confrontación de ediciones estemáticas previas. En lengua española, Oroz<sup>27</sup> publica una versión del texto latino, cuya fuente no cita, y su correspondiente traducción al español a página enfrentada. En lengua inglesa, algunos traductores utilizan el mismo criterio que Oroz y acompañan sus traducciones con versiones del texto latino. En estos casos, toman una edición como referencia a la que le introducen cambios. Así, Konstan y Roberts<sup>28</sup> siguen en general el texto de Riese<sup>29</sup>, y agregan correcciones hechas en bibliografía crítica específica editada con posterioridad. Archibald<sup>30</sup> toma la primera edición de Kortekaas<sup>31</sup> e introduce algunas modificaciones tomadas de las ediciones de Riese y de Konstan y Roberts. Panayotakis<sup>32</sup>, que edita sólo RA, sigue en mayor medida la segunda edición de Kortekaas, pero divide los capítulos según el criterio de Konstan y Roberts.

## 2.2 El problema del origen

### 2.2.1 *La lengua y el lugar*

Hoy en día, carecemos de información certera sobre la fecha y el lugar de redacción del arquetipo de la novela. La crítica más temprana ha sostenido que la historia es griega y que tardíamente habría sido traducida al latín. A fines del siglo XIX toma peso la tesis opuesta, según la cual la novela habría sido inicialmente una creación latina. Finalmente, en las últimas décadas se ha impuesto una tesis intermedia: no es posible saber cuándo ni

---

<sup>25</sup> Garbugino (2010: 25).

<sup>26</sup> Vannini (2019: XLVI-XLVII).

<sup>27</sup> Oroz (1954).

<sup>28</sup> Konstan y Roberts (1985).

<sup>29</sup> Riese (1893).

<sup>30</sup> Archibald (1991).

<sup>31</sup> Kortekaas (1984).

<sup>32</sup> Panayotakis (2012: 12).

dónde se escribió el arquetipo, pero sí que el texto que tenemos disponible en las recensiones RA y RB es latino y que fue redactado a fines del siglo V d.C. Las dos primeras posturas se sostienen sobre los *realia*<sup>33</sup> de la historia, pues se considera que son huellas del entorno en que la novela fue redactada. La tercera tesis, en cambio, se enfoca en el estado de lengua y concluye que, sea cual sea la fecha de creación de la historia, la lengua en que la novela fue redactada es latina y que sus estructuras sintácticas y léxico son propios de la Antigüedad Tardía. Cada una de estas tesis determina el modo en que se edita y comenta la novela.

El problema del origen se plantea por primera vez en el marco de la *editio princeps* de Welser<sup>34</sup>. Allí, el editor afirma: *De auctore vix hoc solum afferimus, graece<sup>35</sup> scripsisse nam id multis se aperit indiciis, uno maxime, quod Latinus interpret aliqua prioris sermonis verba retinuit (...)*<sup>36</sup>. A juicio de Welser, el latín de la *Hist. Apoll.* traduce un texto griego porque se utilizan vocablos que parecen ser adaptaciones al latín de términos griegos. Por ejemplo, sostiene que el latín *tribunarium* traduce de manera literal el griego τριβων, “manto”, y que, de tratarse de un texto auténticamente latino, el autor habría preferido *sordida veste*<sup>37</sup>. Al mismo tiempo, sostiene que la Biblioteca

---

<sup>33</sup> Los *realia* pueden ser definidos, siguiendo a Barthes (1994) como “detalles inútiles”, elementos no funcionales del relato destinados a provocar el “efecto de realidad” (ver especialmente p. 186).

<sup>34</sup> Antes de finalizar esta sección, creemos pertinente realizar una aclaración sobre la *editio princeps* de la novela. Hasta el momento, no queda claro si la edición de Welser fue la primera en ver la imprenta, o si existió otra antes, tal como mantiene Kortekaas (1984: 134). Críticos del siglo XIX, como Mommsen (1857), Brunet (1858) y Riese (1871), afirman que esta es la edición impresa más antigua conservada, pero no la primera realizada, pues dicha primera versión habría sido publicada alrededor del año 1470. Según Smyth (1898: 217-218), formaría parte de la colección de la Hofbibliothek de Viena y carecería de portada, motivo por el cual no habría sido correctamente catalogada hasta que Singer la habría cotejado para su edición de 1895 sobre las diferentes versiones de la historia de Apolonio. Sin embargo, el impreso que coteja efectivamente Singer (1895: 189) es un ejemplar de la primera edición impresa de *Die hystory des Küniges Appollonii*, versión alemana del año 1461 de Heinrich Steinhöwel, realizada fundamentalmente sobre el texto del c.153 de *la Gesta Romanorum* y llevada a la imprenta en el año 1471 por Johan Zainer en su taller de Augsburgo. Cuando Kortekaas toma esta edición como la primera impresa, lo hace desde Hellinga (1973: 276) sugiriendo que quizás exista una confusión y que este impreso sea, como efectivamente es, parte de la tradición vernácula alemana. Resulta sospechoso que tanto Smyth como Kortekaas ignoren el hecho de que el único punto en el que Singer se refiere a este impreso es en el apartado dedicado a Steinhöwel. Riese cae en la misma confusión en su edición de 1871, cuando afirma que habría sido impresa por primera vez en 1471 (1871: viii), pero enmienda esta afirmación en su nueva edición del año 1893, afirmando categóricamente: *Latinum opus nemo ante Marcum Velserum edidit* (1893: xv). El examen de al menos dos capítulos previos a esta querrela habría permitido arrojar luz sobre el problema mucho antes: Douce (1807: 400) cita a Tyrwhitt, quien afirma que Welser ignoraba al imprimir *Hist. Apoll.* que el texto ya estaba impreso con las *Gest. Rom.*, y agrega a esta observación que Welser incluso ignoraba que el relato había sido impreso por separado en Augsburgo en 1471. En consecuencia, se deduce que la *editio princeps* habría sido efectivamente realizada por Welser en Augsburgo en el año 1595. Según Archibald (1991: 205), se habría utilizado para ello un manuscrito del monasterio de St. Ulrich y St. Afra, en Augsburgo, hoy perdido, que habría contenido una versión de la rama Ra.

<sup>35</sup> En minúsculas en el original.

<sup>36</sup> Welser (1595: A2).

<sup>37</sup> Welser (1595: A2).

Constantinopolitana de Bizancio conserva un ejemplar de la recensión griega que habría sido traducida en el texto latino. Wagner<sup>38</sup> informa más tarde que el ejemplar al que se refería Welser era en realidad una vida de Apolonio de Tiana, pero sostiene que Welser estaba en lo cierto al suponer un original griego, y explica que él mismo halló una copia de este original en el catálogo de la Hofbibliothek de Viena. Este texto, sin embargo, tampoco contiene el original griego, pues se trata de una copia de la versión en griego moderno editada en Venecia en 1525<sup>39</sup>.

La idea del original griego explica por qué Hercher<sup>40</sup> incluyó el texto latino de la *Hist. Apoll.* en su recopilación de narrativas griegas de tema erótico, *Ἐρωτικῶν Λόγων Συγγραφαίς, Erotici Scriptores Graeci*. En este volumen, Hercher edita las cinco novelas griegas (hoy consideradas canónicas)<sup>41</sup>, las *Babilónicas* de Jámblico, *Los prodigios más allá de Thule* de Antonio Diógenes, a los bizantinos Eustaquio Makrembolites (*Hysmine e Hysminias*), Nicetas Eugenio (*Drosila y Caricles*) y las elegías del alejandrino Partenio de Nicea. Junto a estas obras, incluye la edición que hace Lapaume del manuscrito Parisinus Lat. 8502<sup>42</sup> bajo el título *Erotica de Apollonio Tyrio fabula*. El prólogo de Lapaume reproduce las observaciones de la *editio princeps* de Welser al afirmar que el vocabulario, los nombres propios y los *realia*<sup>43</sup> remiten a un original griego muy anterior al texto latino, y que, por ese motivo, la novela debe ser incluida entre las demás narrativas eróticas del volumen<sup>44</sup>.

Hasta este punto, las ediciones y comentarios reseñados pueden ser considerados parte de lo que Jakobson<sup>45</sup> llama la “*causerie* de la crítica literaria”, es decir, una etapa en la crítica literaria en la que la falta de terminología y metodología específicas se alterna con juicios de valor y observaciones superficiales que se imponen como marco crítico por la sola autoridad del editor<sup>46</sup>. Por ejemplo, en su *Der griechische Roman und seine Vorläufer* del año 1876, Rohde da por sentado que la novela es originalmente griega por

---

<sup>38</sup> Wagner (1870: I, 57).

<sup>39</sup> Mommsen (1857: xiv).

<sup>40</sup> Hercher (1856).

<sup>41</sup> Perry (1967) las llama “ideal Greek romances of love and adventure”; Karla (2009) legitima la preferencia académica por estas novelas al trazar una distinción entre novelas modélicas y periféricas, “on the fringe”. Volveremos sobre este tema en el curso del presente capítulo.

<sup>42</sup> Conservando la redacción λ, colacionada en la recensión Rst, parte a su vez de los *Mischtexpte* de Klebs.

<sup>43</sup> Lapaume (1856: 601).

<sup>44</sup> Lapaume (1856: 602).

<sup>45</sup> Jakobson (1965: 99). Citamos la traducción francesa del original ruso de 1921.

<sup>46</sup> No queremos en este punto subestimar el brillante trabajo filológico realizado por los primeros editores y comentaristas de *Hist. Apoll.*, sino señalar que algunos de sus argumentos más citados aún hoy como autoridades están contruidos sobre impresiones sobre el análisis filológico que confunden los niveles del análisis literario, lo que los lleva a lecturas incorrectas en ciertas áreas.

la forma del relato<sup>47</sup>, pero desliza la idea de que bien podría tratarse de una imitación latina de las novelas griegas<sup>48</sup>. Sin embargo, abandona rápidamente esta propuesta y explica que la academia en general y Riese en particular también la descartaron debido a los “profundos grecismos” de la lengua, afirmación que luego no justifica<sup>49</sup>.

Mommsen es el primero en poner en duda la tesis del original griego en un texto hoy periférico dentro de la tradición crítica de *Hist. Apoll.* En el año 1857, publica un comentario sobre la versión novelada del *Pericles* de Shakespeare, el *Pericles, Prince of Tyre* de Wilkins, del año 1698. Como la novela *Hist. Apoll.* es la forma más antigua conservada de la historia, Mommsen dedica una serie de páginas a su consideración, en las que sostiene que no es posible sostener la tesis del original griego sólo sobre la base del léxico helenizado<sup>50</sup>. Mommsen es también el primero en compulsar manuscritos para reconstruir un texto en el que se da cuenta de todas las variantes disponibles. Sin embargo, no es él quien publica esta primera *constitutio textus*, sino que entrega a Riese los materiales con los que, en el año 1871, se publica la primera edición crítica de la novela. Esta primera edición se basa en el manuscrito Laurentiano, a cuya redacción llama A y a la que considera la *fabulae forma primaria*. Riese suple las lagunas de A con manuscritos que más tarde son colacionados en otras recensiones: β y b de la recensión B, ε, δ, γ de la recensión C y RSt. Recién en la edición de 1893 diferencia AP (luego llamado RA por Klebs) de bβ (la base de RB), y completa A sólo con P, que había sido editado poco antes por Ring. De esta manera, se publican por primera vez las dos recensiones por separado y se instala la idea de que RA precede a RB<sup>51</sup>.

Riese también sostiene que la historia es griega y que fue posteriormente vertida al latín porque la historia es muy similar a la de las novelas griegas, y agrega que el proceso textual puede haber sido análogo al del romance de Alejandro, inicialmente redactado en griego y luego vertido al latín. Sin embargo, afirma que varios elementos, como la referencia a festividades paganas, las voces cristianas y las referencias a valores de cambio, sugieren que el origen también podría ser latino, concesión que quizás realiza bajo influencia de Mommsen<sup>52</sup>. Otros elementos cristianos, como las referencias a vidas

---

<sup>47</sup> “(...) welche in dieser Erzählung durchaus die Manieren des sophistischen Romans wiedererkannten.” Rohde (1876: 412).

<sup>48</sup> Rohde (1876: 413): “(...) eine Nachahmung griechischer Vorbilder der erotischen Romandichtung.”

<sup>49</sup> Rohde (1876: 413): “tiefen Spuren graecisirender Redeweise.”

<sup>50</sup> Mommsen (1857: xiii).

<sup>51</sup> Cf. Tsitsikli (1981) y Merkelbach (1995).

<sup>52</sup> Cf. Riese (1893: xi): *Porro multa insunt quae e graeco versa esse apparent: insunt etiam quae tantummodo latinae originis esse possunt; vocabula autem multa ultimis antiquitatis saeculis propria continent.*



de santos, podrían en cambio ser interpolaciones del traductor, un *homo christianus nec eruditus nimium nec facundus*<sup>53</sup>.

La figura del traductor no es nueva en esta historia. Ya antes Welser<sup>54</sup> le había atribuido a esta suerte de mediador la inclusión de los elementos cristianos, y Douce<sup>55</sup> incluso había situado esta figura en el siglo VI. Lapaume había recogido también esta idea<sup>56</sup>, agregando que el supuesto traductor cristiano habría actuado *tamquam auctori* al incorporar elementos cristianos a la base pagana. La edición de Riese rescata este argumento y lo convierte en la piedra de toque con la que ediciones y comentarios posteriores justifican la presencia de elementos cristianos en un texto que se piensa griego, pagano y muy anterior al latino del siglo V.

En el año 1876, Rohde vuelve sobre la figura del traductor latino cristiano y desarrolla la tesis de las dos redacciones que se mantiene hasta el presente: un primer redactor (griego pagano) habría escrito la primera versión de la novela, y un segundo redactor (latino y cristiano) la habría adaptado al latín. Esta propuesta es superadora de la idea de traducción vigente hasta el momento porque representa una primera puesta en valor del texto latino del siglo V que permite aislar problemáticas que le son propias. Para probar su tesis, Rohde destaca ciertos errores argumentales y debilidades de la trama, “Fehler und Schwächen”, que atribuye a torpezas del supuesto reelaborador latino, “Ungeschicklichkeit des Bearbeiters”<sup>57</sup>. Destaca en especial un corte abrupto entre el episodio de Antioquía y el resto de la novela, y afirma que esta desconexión prueba que en la novela se combinan dos relatos diferentes. A su entender, el cruce habría sido más sutil y orgánico en la primera redacción griega, pero la unión entre ambos relatos habría quedado en evidencia recién en la traducción latina. En consecuencia, considera que el texto del siglo V es el epítome de un original griego y que, como tal, presenta interpolaciones y defectos: léxico cristiano, préstamos de la hagiografía, intertextos tardíos, etc. El resultado de esta propuesta es que la crítica posterior adopta un criterio valorativo a la hora de estudiar la novela, según el cual la elaboración latina del siglo V es una versión corrupta de un modelo que, por ser griego, habría sido mejor<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Riese (1893: xvi). En ablativo en el original.

<sup>54</sup> Welser (1595: A2).

<sup>55</sup> Douce (1807: 138).

<sup>56</sup> Si bien Lapaume no nombra explícitamente a Douce, la crítica decimonónica en general lo toma como referencia obligada, por lo que asumimos que Lapaume también conoce su obra.

<sup>57</sup> Rohde (1876: 423).

<sup>58</sup> Rohde (1876: 416): “Auch hier also bemerkt man die Tätigkeit zweier verschiedener Hände; ist es da nicht wahrscheinlich, dass die Diskrepanz erst durch die Überarbeitung überhaupt entstand? Dass wir uns in dem griechischen Original auch die gesamte Erzählung weit rhetorischer gehalten denken dürfen, und

Esta valoración, fundada en el filohelenismo que caracteriza a la filología alemana del siglo XIX, es el fundamento de los *stemmata* de Kortekaas, quien sostiene que las incoherencias de la trama son secuelas de un proceso de epitomización. Ruiz Montero discute a Kortekaas y argumenta que la concatenación ligeramente motivada de episodios es un rasgo de la narración folklórica. Para la autora, la desarticulación que se observa en el texto latino habría estado ya presente en el arquetipo griego, pues éste habría sido compuesto sobre la base de relatos folklóricos<sup>59</sup>. Panayotakis<sup>60</sup>, por su parte, señala que los dos rasgos sobre los que se sostiene la tesis del epítome (la brevedad y las incoherencias en la trama) son elementos distintivos de la narrativa tardoantigua. Por ese motivo, argumenta que estos fenómenos deben ser considerados como rasgos de estilo en los textos de RA y RB, a menos que el hallazgo de una versión más antigua pruebe lo contrario.

Maurice Haupt había señalado, como Mommsen, que el texto de *Hist. Apoll.* es un típico exponente literario de la Antigüedad Tardía, y que las tempranas menciones en Venancio Fortunato llevaban a pensar que habría sido redactado en latín en la misma época<sup>61</sup>. Sus observaciones, sin embargo, no se difundieron hasta después de su muerte, cuando Wilamowitz compila sus escritos y los publica bajo el título de *Opuscula*<sup>62</sup>. La respuesta no se hace esperar. En 1881, Thielmann cita a Haupt y señala que, aunque éste no haya justificado su postura sobre el origen de la novela, igualmente comparte sus observaciones y se dedica a demostrar su tesis desde el análisis del estado de lengua<sup>63</sup>. Realiza una lectura comparada de la novela con otras narraciones del mismo período y concluye que los helenismos lingüísticos son propios del latín vulgar tardío<sup>64</sup>. Es éste el método que más tarde utiliza Panayotakis<sup>65</sup> para refutar a Kortekaas, y por este motivo se presenta como deudor tanto de Thielmann como de Klebs<sup>66</sup>. Es necesario destacar que el trabajo de Thielmann no puede ser tenido en cuenta porque toma como base textual la primera edición de Riese, en la que se confunden lecciones tempranas con otras tardías<sup>67</sup>.

---

aus jenen wenigen, durch den Lateiner fast verwischten Spuren einstigen rhetorischen Glanzes uns das Bild eines ganz regelrechten sophistischen Romans, der wohlbekanntes Art, in der Vorstellung rekonstruieren dürfen?"

<sup>59</sup> Ruiz Montero (1983: 332).

<sup>60</sup> Panayotakis (2012: 4). Cf. Kortekaas (1984, 2004), Tsitsikli (1981), Schmeling (1988).

<sup>61</sup> Cf. Haupt (1876: III, 17).

<sup>62</sup> Haupt (1876).

<sup>63</sup> Thielmann (1881: 3-4).

<sup>64</sup> Thielmann (1881: 27-43).

<sup>65</sup> Panayotakis (2012).

<sup>66</sup> "Thielmann (1881) and Klebs (1899) are outdated, though still useful" Panayotakis (2003: 144).

<sup>67</sup> Cf. Klebs (1899: 230).

Sin embargo, su trabajo fue el primero en superar la *causerie* decimonónica y en ensayar un estudio filológico del texto, pues Thielmann reúne un corpus de contraste alternativo al utilizado hasta el momento en el que deja afuera las novelas griegas y considera exclusivamente obras latinas tardías.

En *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus* del año 1899, Klebs examina la evidencia recopilada hasta el momento desde la tesis del original latino. Por empezar, clasifica los manuscritos conservados en las cuatro recensiones<sup>68</sup> ya comentadas (A, B, C y los *Mischtexte*) y sostiene que tanto el arquetipo como el epítome cristiano son latinos. El arquetipo, al que llama Hi, habría sido redactado en la península itálica a principios del siglo III; su epítome cristiano, R, dataría del siglo V y de él derivarían las redacciones A y B o, mejor dicho, RA y RB. Para fundamentar su tesis vuelve a examinar los *realia* de la novela y concluye que éstos conducen a una redacción temprana latina, no griega. A continuación, examina en detalle el estado de lengua<sup>69</sup> y destaca pasajes afectados por claros préstamos literarios<sup>70</sup>. Finalmente, destaca dos aspectos que hasta el momento no habían sido abordados por la crítica, las fórmulas epigráficas<sup>71</sup> y las menciones a precios y monedas, y argumenta que su presencia en el texto sólo se explica si el arquetipo de la novela es también latino<sup>72</sup>.

En el XX, la tesis del original latino es defendida fundamentalmente por Schmeling<sup>73</sup> y Garbugino, y la del origen griego, por Kortekaas. En el *stemma* de la edición 2004<sup>74</sup>, Kortekaas diseña un arquetipo griego del siglo III al que llama HA(gr). De aquí deriva un epítome cristianizado del siglo V o VI, también griego, al que llama R(Gr). La traducción al latín recién se habría realizado en la redacción de RA, que habría sido corregida en RB desde una lectura de R.

La tesis del original griego recibió aportes desde la historia y desde el comentario de textos, especialmente en lo que respecta a tres problemas relacionados por el texto: en primer lugar, dos fragmentos de papiro que parecerían documentar el arquetipo griego; en segundo lugar, una moneda de Caracalla que habría inspirado la descripción de la estatua de Apolonio en Tarso; finalmente, ciertos ecos literarios que remitirían a un medio cultural griego.

---

<sup>68</sup> Klebs habla de redacciones.

<sup>69</sup> Klebs (1899: 228- 280).

<sup>70</sup> Klebs (1899: 280- 293).

<sup>71</sup> Klebs (1899: 196-205).

<sup>72</sup> Klebs (1899: 191- 196).

<sup>73</sup> Ver especialmente Schmeling (2004: 121).

<sup>74</sup> Kortekaas (2004: 14).

Según Mazza<sup>75</sup>, los dos fragmentos de papiro conservan el arquetipo griego de la novela porque en ambos se menciona a un personaje llamado Apolonio. En el primero de los fragmentos<sup>76</sup> se desarrolla una escena erótica protagonizada por un Apolonio, y en el segundo<sup>77</sup> se describe un banquete oriental en el que una reina brinda por un Apolonio y por un Dionisio con la intención de seducirlos, tal como hace Arsace con Teágenes en *Aethiopica*<sup>78</sup>. Mazza reconoce que las escenas, en rigor, no son idénticas a las de la *Hist. Apoll.* y que, por eso, no se puede hablar de una traducción, pero sugiere que los fragmentos corresponden a la novela griega que sirvió de modelo al reelaborador cristiano<sup>79</sup>.

La tesis de Mazza fue en general rechazada. Holzberg señala que no sólo no hay coincidencias en el léxico, sino que *Hist. Apoll.* carece del erotismo que se observa en los fragmentos. Holzberg, sin embargo, no descarta que éste haya sido el modelo del texto griego (o latino) usado, a su vez, como modelo por el epitomizador latino cristiano, pero aclara que una afirmación de estas características pertenece exclusivamente al ámbito de la especulación<sup>80</sup>. Garbugino destaca la misma discrepancia entre la carga erótica de la escena del banquete que documenta uno de los fragmentos y la castidad que caracteriza a las parejas de la novela latina<sup>81</sup>.

La estatua de Apolonio en Tarso ha llamado la atención por su similitud con una efigie de Caracalla que se conserva en una moneda acuñada en Tarso alrededor del año 215. En esta moneda, que conmemora al emperador por haber donado trigo a la ciudad durante la hambruna de ese año, Caracalla aparece conduciendo dos triptólemos con un gesto similar al que tiene Apolonio en la estatua que se le construye en Tarso. Según Ziegler<sup>82</sup>, el texto griego del arquetipo habría realizado una écfrasis de esta moneda, pero el epitomizador cristiano habría reemplazado los triptólemos por la *biga* en el proceso de cristianización. En otra oportunidad, afirma que la fórmula *pater patriae* usada en 50, RA/RB 8 es una traducción directa del griego *pater patridos*, abreviado como Π.Π en la misma moneda<sup>83</sup>. Zelazowski discute esta tesis y afirma que la estatua de Apolonio corresponde a un tipo escultórico romano, el *honos bigae*, con el que se honraba a

---

<sup>75</sup> Mazza (1985: 610-615).

<sup>76</sup> Fragmento P. Mil. Vogliano 260, editado por Conca (1977: 6.3-6).

<sup>77</sup> Fragmento PSI II 151, editado por B. Lavagnini (1922: 32-33).

<sup>78</sup> *Aeth.* 7.19.1.

<sup>79</sup> Mazza (1985: 615).

<sup>80</sup> Holzberg (1990: 19).

<sup>81</sup> Garbugino (2014: 139).

<sup>82</sup> Ziegler (1984).

<sup>83</sup> Ziegler (1977: 34).

aristócratas locales que hubieran beneficiado a la ciudad<sup>84</sup>. La efigie de Apolonio, así, respondería a tradiciones extendidas en el Mediterráneo y no tendría punto de conexión con los sucesos históricos de la ciudad de Tarso.

En relación con los ecos literarios, los defensores de la tesis griega han argumentado que los que remiten a fuentes griegas pertenecen al arquetipo, y que los que conducen a fuentes latinas, al epítome. Quizás las lecturas que más repercusiones han tenido han sido la de Holzberg<sup>85</sup>, quien rastrea en la novela ecos de la *Odisea*, y las de las españolas Ruiz Montero<sup>86</sup> y Fernández-Savater Martín<sup>87</sup>, quienes, desde las funciones de Propp y desde el análisis de temas y motivos respectivamente, han buscado correlatos de la novela con las novelas canónicas griegas.

La tesis del original latino se sostiene sobre otra clase de evidencia. Schmeling<sup>88</sup> sostiene que la novela es latina desde su mismo origen, pues encuentra ecos de la tradición latina difícilmente explicables desde un epítome, pues son demasiado troncales en la disposición misma de la caracterización y de la trama<sup>89</sup>. Sigue así de cerca a Perry<sup>90</sup>, quien sostiene que los elementos tomados como *realia* griegos pueden provenir de fuentes no necesariamente griegas, mientras que los elementos latinos no pueden ser explicados sino suponiendo una primera redacción latina. En los últimos años, Panayotakis argumenta que la obra que conservamos, la *Hist. Apoll.*, es un estadio en el proceso evolutivo de la historia del rey Apolonio, y que, como destaca Zimmerman, nociones mutuamente excluyentes como “original”, “traducción”, “paganos”, “cristianos”, “griegos” o “latinos” invisibilizan el proceso del que la obra es parte<sup>91</sup>. De modo similar, Robins<sup>92</sup> propone hablar de estadios evolutivos de la novela, y sostiene que no es posible establecer criterios de datación sobre la base de elementos paganos o cristianos en la trama, pues considera que el paganismo coexistió con el cristianismo durante toda la Antigüedad Tardía<sup>93</sup>.

---

<sup>84</sup> Zelazowski (1997). Ver especialmente Zelazowski (2001). El argumento es aceptado por Garbugino (2004: 60-62).

<sup>85</sup> Holzberg (1990).

<sup>86</sup> Ruiz Montero (1983).

<sup>87</sup> Fernández-Savater Martín (2005).

<sup>88</sup> Schmeling (1988: XXXI). Es necesario citar la edición de Tsitsikli (1981) dentro del grupo que sigue la tesis latina. Sin embargo, el *stemma* que desarrolla deriva RA de RB sin justificación alguna. Si bien Merkelbach (1995: 13) ofrece algunos argumentos que respaldan esta lectura, el estudio crítico de Tsitsikli no los ofrece, lo cual debilita su capacidad explicativa. Su edición, sin embargo, es tomada en cuenta en las ediciones y comentarios posteriores: Kortekaas (1984), Schmeling (1988), Kortekaas (2004) y Panayotakis (2012).

<sup>89</sup> Schmeling (2004: 121).

<sup>90</sup> Perry (1967: 320-321).

<sup>91</sup> Zimmerman (2002: 126, n. 11).

<sup>92</sup> Robins (2000).

<sup>93</sup> Ver aquí Cameron (2011).

Finalmente, Mastrocinque<sup>94</sup> encuentra una explicación sobre el origen del arquetipo que combina las dos posturas. En principio, retoma la tesis de Kortekaas, según la cual la novela fue redactada en Tarso en tiempos de Caracalla, y rastrea en varios episodios de la novela alusiones más o menos crípticas a la imagen y la historia del emperador. Sobre la base de estas observaciones, considera que, si bien la novela no intenta narrar una historia en clave de Caracalla, sí espera que un lector familiarizado con la historia de la ciudad reconozca estas alusiones. Por otro lado, señala que el latín de RA y de RB presenta particularidades que podrían explicarse desde la influencia de una lengua semítica, en particular desde el fenicio. A su vez, considera que las alusiones a la *Odisea* que ya había identificado Holzberg<sup>95</sup> y que los *realia* griegos demostrarían, en efecto, que la novela se habría redactado en un entorno cultural griego. De todo esto, concluye que el autor de la novela habría sido un individuo fenicio, ciudadano de Tiro, que se vio obligado a adoptar la lengua griega y otras prácticas culturales helénicas bajo el gobierno de Caracalla. Según Mastrocinque, este autor anónimo habría elegido escribir en latín para presentarse lingüísticamente como romano en un gesto de rebeldía contra una convivencia impuesta.

### 2.2.2 La fecha de redacción

En las páginas anteriores reseñamos los argumentos que se han dado para demostrar que la novela tuvo una primera redacción griega o latina. En ambos casos se señalan dos grandes hitos en la historia del texto: el de su primera redacción y el de su epitomización. En general, la crítica considera que la primera redacción se llevó a cabo en el siglo III y que la epitomización tuvo lugar en el V. Sólo así se explicaría cómo en una misma obra coexisten *realia* y temáticas del siglo III con ecos literarios y lingüísticos más tardíos, como voces cristianas y, fundamentalmente, las adivinanzas de Sinfosio. La imagen del palimpsesto es útil para ilustrar esta tesis<sup>96</sup>: a través del texto tardío (conservado en RA y RB) se vislumbran trazas del arquetipo griego (o latino).

Datar las recensiones RA y de RB es más sencillo que especular acerca del origen del arquetipo. Se considera que el *terminus post quem* está determinado por las adivinanzas de Sinfosio que el autor anónimo cita casi textualmente en los capítulos 42 y

---

<sup>94</sup> Mastrocinque (2019).

<sup>95</sup> Holzberg (1989, 1990).

<sup>96</sup> Rohde (1876: 413).

43, supuestamente recopiladas a fines del siglo IV o principios del V. El *terminus ante quem*, por otro lado, depende de una pequeña mención que Venancio Fortunato hace a la historia de Apolonio en un poema compuesto entre los años 566 y 568. Sin embargo, es necesario destacar que Venancio no cita el texto, sino que sólo hace referencia a la historia de Apolonio. Por ello, no es posible determinar si el texto que él conocía era una forma de RA o RB, u otra redacción previa. En consecuencia, esta mención debe ser considerada como *terminus ante quem* sólo de manera orientativa.

En los últimos años, Panayotakis ha iluminado el problema de la datación gracias al análisis del estado de lengua de RA. El autor observa que, a pesar de las variaciones introducidas en la tradición manuscrita, RA presenta<sup>97</sup> una marcada continuidad estilística que posibilita hablar de un “autor de RA”<sup>98</sup>. En particular, argumenta en su comentario del año 2012 que este “autor” habría escrito la *Hist. Apoll.* a fines del siglo V, pues el estado de lengua utilizado, la marcada influencia del latín cristiano y la familiaridad del autor con la *Vulgata* son elementos característicos de la producción literaria de este período<sup>99</sup>.

Para datar al arquetipo se utilizan fundamentalmente los *realia*, entre los que se destacan los valores de cambio y las referencias a monedas. Desde la tesis del origen latino, Klebs argumenta que las denominaciones de uso y los valores de cambio se ajustan a los utilizados a fines del siglo III y principios del IV<sup>100</sup>, idea que fue en general aceptada. Duncan-Jones<sup>101</sup> agrega que el valor de la libra de oro en la escena del burdel (40 *aurei* la libra) coincide con el precio que tenía en tiempos de Alejandro Severo (222-235), cuando una libra de oro equivalía a 54 *aurei*<sup>102</sup>. Incluso argumenta que la mención de los sestercios puede ser tomada como *terminus ante quem*, ya que éstos caen en desuso a fines del siglo III.

Sin embargo, Duncan-Jones encuentra que otros precios y menciones de dinero parecerían, en principio, socavar esta datación. Destaca que, en la escena de la venta del trigo en Tarso, el precio de la operación corresponde al que tenía en tiempos del principado<sup>103</sup>. En la misma dirección, encuentra que otros valores en la novela parecen

---

<sup>97</sup> Panayotakis (2012: vii).

<sup>98</sup> Panayotakis (2012: 1).

<sup>99</sup> Panayotakis (2012: 1).

<sup>100</sup> Klebs (1899: 191-196).

<sup>101</sup> Duncan-Jones (1974: 251-256).

<sup>102</sup> Duncan-Jones (1974: 252).

<sup>103</sup> Duncan-Jones (1974: 254).

ser arbitrarios<sup>104</sup>, e incluso señala como dato insólito que todas las transacciones se realizan en oro. La consideración de todos estos elementos lo hacen suponer que la novela se habría redactado en el siglo III porque la referencia irregular al valor del oro en la historia es típica de un período en el que se deprecia el precio de la plata, tal como ocurrió durante el proceso inflacionario que caracterizó al siglo III<sup>105</sup>.

El problema de los valores de cambio fue abordado también por otros investigadores. Lana<sup>106</sup> ubica el *terminus ante quem* a finales del siglo III, en un momento previo a la reforma de Constantino que reemplazó el denario por el *solidus*. Por el costo que tiene en la novela la libra de oro, ubica concretamente la redacción en tiempos de Diocleciano, luego del año 260<sup>107</sup>. Nocera lo Giudice estudia el valor del trigo en la escena de la venta en Tarso y concluye que el precio del grano obliga a colocar la fecha de redacción en la segunda mitad del siglo II<sup>108</sup>. Finalmente, Callu considera que “el monopolio del oro” que se observa en la novela tiene una significación literaria, producto de la “actualización” que un elaborador tardío habría hecho sobre cifras y proporciones del siglo III<sup>109</sup>. Garbugino discrepa de esta última propuesta y considera que no es suficiente especular sobre el “monopolio del oro” para datar la obra, pues es también posible que estas menciones sean un elemento arcaizante incluido adrede por un elaborador tardío<sup>110</sup>.

Las observaciones sobre los valores y los tipos de cambio son rechazadas enfáticamente por Kortekaas, no porque considere otra datación, sino porque de aceptar este criterio estaría validando la tesis del arquetipo latino. Por eso, Kortekaas destaca que, si bien los sestercios fueron reemplazados por los *solidi* a finales del siglo III, la denominación se siguió usando durante la Antigüedad Tardía. A esto le suma el hecho de que RA utiliza *sestertia auri* a pesar de que, en realidad, los *sestertia* eran monedas de plata<sup>111</sup>. Según su lectura, estas menciones habrían sido inclusiones tardías de los redactores latinos de RA.

Junto a los valores de cambio, Klebs también consideró las notaciones epigráficas para datar la primera redacción en el siglo III. Klebs había afirmado que la fórmula *D(is)*

---

<sup>104</sup> Duncan-Jones (1974: 254).

<sup>105</sup> Duncan-Jones (1974: 254).

<sup>106</sup> Lana (1975: 103-115).

<sup>107</sup> Lana (1975: 115).

<sup>108</sup> Nocera lo Giudice (1979: 275).

<sup>109</sup> Callu (1980: 197, 189).

<sup>110</sup> Garbugino (2004: 53).

<sup>111</sup> Kortekaas (2004: 24).



*M(anibus)*<sup>112</sup> obligaba a ubicar esta fecha en una época preconstantiniana, pues un autor tardío habría utilizado fórmulas cristianas como *hic iacet*. Garbugino, sin embargo, objeta que la novela abunda en elementos paganos que no necesariamente son indicios del entorno en que se redactó la obra. Considera que éstos podrían haber sido incluidos por un reelaborador cristiano tardío para recrear una atmósfera pagana, como también sostiene Panayotakis<sup>113</sup>, o testimonios de la pervivencia de ciertas prácticas paganas en la Antigüedad Tardía, como efectivamente se observa en la epigrafía funeraria<sup>114</sup>. Para Kortekaas, por su parte, el hecho de que la novela documente la forma completa de la fórmula (*Dii Manes* y *Diis Manibus* en RB) en lugar de las iniciales *DM*, pone en duda la autenticidad de la inscripción<sup>115</sup>.

### 2.2.3 Posturas conciliadoras

La polarización de las posturas críticas acerca del origen de la novela (original griego o latino, redactado en el siglo III o a finales del V) se diluye hoy en un proceso de conciliación. En términos generales, se acepta que la novela latina tiene que haber estado basada en un modelo previo, ya sea griego o latino, pero al mismo tiempo han cobrado progresivamente valor los textos conservados en RA y RB, pues ambas redacciones presentan suficientes particularidades como para ser consideradas en sí mismas y no como meros palimpsestos.

Desde la perspectiva de la crítica textual, Merkelbach<sup>116</sup> señala que entre un original griego y su versión latina existe una dependencia literaria<sup>117</sup> (sea ésta una traducción, o una adaptación). La que existe entre recensiones, en cambio, es de naturaleza estemática. Ambos fenómenos, sostiene, son de diferente naturaleza y no deberían presentarse en un mismo diagrama.

Desde el análisis filológico, se ha señalado que las inclusiones tardías alejan todavía más a la novela latina del siglo V de su supuesto original. En primer lugar, Enk encuentra que en la novela coinciden patrones métricos de la Antigüedad y otros tardíos. En particular, encuentra que la tormenta que sorprende a Apolonio en el mar está narrada en centones con hexámetros tomados especialmente de Virgilio, mientras que el canto con

---

<sup>112</sup> Acerca de las particularidades de esta inscripción, ver Tantimonaco (2012).

<sup>113</sup> Panayotakis (2002: 6).

<sup>114</sup> Panayotakis (2004: 58-59).

<sup>115</sup> Kortekaas (2004: 23).

<sup>116</sup> Merkelbach (1995: 10-11).

<sup>117</sup> En cursivas en el original.

el que Tarsia cuenta su historia sobre el final de la novela está compuesto en hexámetro rítmico, metro que se encuentra recién en Comodiano, a fines del siglo V. Por este motivo, concluye que la novela fue compuesta en dos partes: una, alrededor del siglo III y otra, mucho más tarde. A su juicio, la segunda mitad de la novela ha sido reconstruida en un profundo trabajo de reelaboración a fines del siglo V o principios del VI<sup>118</sup>, lo que explicaría la mayor presencia de color cristiano y la cita de las adivinanzas de Sinfosio.

Holzberg ubica la *Hist. Apoll.* entre las *fringe novels*, es decir, novelas que se encuentran en “el margen” del género, pues tiene poco en común con las novelas canónicas a las que considera “centrales”<sup>119</sup>. Según Holzberg, la *Hist. Apoll.* muy probablemente esté basada en una novela griega<sup>120</sup>, pero su forma latina presenta particularidades que dificultan la reconstrucción de un original griego “idealista” o latino “cómico”, similar a las novelas centrales. Aún más, Holzberg no descarta que la *Hist. Apoll.* que conservamos sea a su vez la adaptación de una adaptación griega o latina, cristiana o pagana, del supuesto original griego o latino<sup>121</sup>.

Garbugino, en una línea similar, sostiene que el modelo griego seguramente haya existido, pero que éste habría sido profundamente reelaborado por el redactor latino de acuerdo con la concepción de traducción vigente en el mundo antiguo<sup>122</sup>. A su vez, afirma que la tradición textual de *Hist. Apoll.*, como la de la *Res gestae Alexandri* y la de las historias de Troya de Dares y Dictis, son indicio de un proceso de “democratización” de la cultura, fenómeno propio de la Antigüedad Tardía que prepara el terreno para la novela medieval<sup>123</sup>.

Konstan sostiene que estas narraciones, *Hist. Apoll.*, *Res gestae Alexandri*, y las composiciones de Dares y Dictis, son ejemplos de *open texts*. Estos “textos abiertos” se definen como un tipo particular de entidad artística, distinta de las obras que típicamente constituyen el canon literario moderno, que admiten un gradiente de variación o de

---

<sup>118</sup> Enk (1948: 236-237).

<sup>119</sup> Éstas son las cinco novelas eróticas griegas –Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calirroe*; Jenofonte de Éfeso, *Efesíaca*; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*; Longo, *Dafnis y Cloe* y Heliodoro, *Las Etiópicas*–, las dos latinas –*Satyrica* de Petronio, *Metamorphoses* de Apuleyo–, el *Onos* de Ps. Luciano y el fragmento de una pieza narrativa conocida como el *Iolaus*. Ver al respecto Müller (1981: 387-92), Reardon (1991: 3-7) y Morgan (1994: 1). Respecto de la inclusión de las novelas latinas, Wehrli (1965), Perry (1967) y Holzberg (1995, traducción de la versión alemana del año 1986), quienes las incluyen en sus tratados sobre novela antigua como representantes del género.

<sup>120</sup> Busca demostrar esta tesis desde la comparación de la novela con *Odisea* (1989; 1990).

<sup>121</sup> Holzberg (1990: 19; 1995: 18).

<sup>122</sup> Garbugino (2004: 189).

<sup>123</sup> Garbugino (2004: 9).

indeterminación incompatible con la idea de control autorial<sup>124</sup>. Con este concepto, Konstan busca poner en valor las versiones tradicionalmente subestimadas de supuestos originales a los que se imagina más elegantes, coherentes y extensos.

Panayotakis, Vannini y Robins adoptan esta misma perspectiva. Panayotakis considera que no es necesario suponer un original más coherente y desarrollado, pues la *brevitas* que se le atribuye al epítome es en sí un rasgo de estilo en la literatura tardoantigua<sup>125</sup>. Vannini explica que una práctica frecuente en la Antigüedad Tardía era la apropiación de materiales previos en un proceso en el que las fuentes literarias se adaptan a las exigencias culturales vigentes<sup>126</sup>. Por esto, considera que la *Hist. Apoll.* es un auténtico *texte vivant*, un texto que se retoca, reelabora y actualiza de acuerdo con los gustos y condiciones culturales de cada público<sup>127</sup>. Robins, finalmente, sostiene que diferentes generaciones de escritores cristianos se habrían comprometido de modo diferente con la novela, lo que habría dado lugar al crisol de actitudes cristianas frente a las problemáticas morales que plantea la historia<sup>128</sup>.

Esta forma de concebir la tradición crítica flexibiliza la rigidez del planteo estemático consolidado en el siglo XIX y permite observar cómo las diferentes redacciones, versiones y reescrituras de *Hist. Apoll.* forman parte de un extenso relato: el de cómo Europa leyó la historia del rey Apolonio desde algún tiempo incierto en el Mediterráneo imperial hasta el Renacimiento.

### 2.3 El sustrato folklórico

En diversas oportunidades, la crítica ha llamado la atención sobre el parecido que guarda la novela con los relatos folklóricos. En el marco de la querrela del origen, Smyth<sup>129</sup> señala que la historia de Apolonio es llamativamente similar a las sagas islandesas<sup>130</sup>. Por este motivo, se refiere a la historia de Apolonio como “Saga de Apolonio”. Observa que, como en estas historias, los acontecimientos están débilmente conectados entre sí y se tiene la impresión de que varios relatos forman parte de uno

---

<sup>124</sup> Konstan (1998b: 23).

<sup>125</sup> Panayotakis (2012: 4).

<sup>126</sup> Vannini (2018: XXV-XXVI).

<sup>127</sup> Vannini (2018: XLVII).

<sup>128</sup> Robins (2000: 556).

<sup>129</sup> Smyth (1898: 223).

<sup>130</sup> Historias en la que se narra la gesta de una familia, de sus logros y sus aventuras maravillosas, a lo largo de generaciones.

mayor que los unifica. En la misma dirección (pero sin citarlo), Goepf<sup>131</sup> realiza dos observaciones fundamentales para el desarrollo de nuestra investigación. En primer lugar, destaca el parecido que guarda la novela con la saga de Constanza<sup>132</sup>. En segundo lugar, argumenta que la novela no es una invención literaria, sino una versión sofisticada y algo confusa de una o varias historias tradicionales<sup>133</sup>, idea que retoma García Gual<sup>134</sup> en su estudio sobre la novela antigua. De modo similar, Enk<sup>135</sup> argumenta que la novela se parece a un cuento de hadas y que un autor (o reelaborador) latino habría intentado escribir una historia a la manera de las narraciones orales.

Deyermond<sup>136</sup>, Anderson<sup>137</sup> y Konstan<sup>138</sup> rastrean en la novela tipos y motivos del *Index* de Aarne y Thompson. Anderson en particular busca en la *Hist. Apoll.* indicios de otros relatos, tanto clásicos como modernos, recopilados como folklóricos en los siglos XVIII y XIX<sup>139</sup>. Desde una perspectiva de corte estructural, Alvar<sup>140</sup>, Ruiz Montero<sup>141</sup> y Mazza<sup>142</sup> aplican la morfología de Propp para demostrar que la novela tiene raíces folklóricas<sup>143</sup>. Volveremos sobre cada una de estas lecturas en los capítulos que siguen.

---

<sup>131</sup> Goepf (1938: 168).

<sup>132</sup> Nombre con el que Suchier (1884) titula a un conjunto de relatos acerca de una joven que escapa de un padre incestuoso, atraviesa varias pruebas en un reino extranjero y, finalmente, se casa y tiene un hijo con el príncipe del lugar. Como señala Gough (1902: 1), el nombre de Constanza proviene de la versión más conocida de la historia, las *Crónicas Francesas* de Trivet. Ver sinopsis de la saga de Constanza en Lozano Renieblas (2003: 49-50).

<sup>133</sup> Goepf (1938: 163).

<sup>134</sup> García Gual (1972: 340).

<sup>135</sup> Enk (1948: 231).

<sup>136</sup> Deyermond (1968).

<sup>137</sup> Anderson (2000: 147-148).

<sup>138</sup> Konstan (2013).

<sup>139</sup> Anderson (2007: 239-245).

<sup>140</sup> Alvar (1976: I, 212-236).

<sup>141</sup> Ruiz Montero (1984).

<sup>142</sup> Mazza (1985: 604- 609).

<sup>143</sup> Cada una de estas lecturas será comentada en el capítulo 1.2 de la sección primera, dedicada a los personajes, pues nuestra lectura discute las conclusiones obtenidas en ellas.

### 3. Bases teóricas

#### 3.1 Narratología

En sentido amplio, el término “narratología” designa una manera posible de estudiar narrativas de acuerdo con su estructura formal, o, en otras palabras, con su matriz discursiva<sup>144</sup>. Hablamos de narrativas en plural porque, si bien el primer interés estuvo colocado en textos literarios narrativos, la narratología contemporánea ha expandido sus límites y considera que todo relato de sucesos y todas las acciones y actitudes de sus agentes forma parte de la narrativa<sup>145</sup>. En el período clásico de la narratología, en el que Todorov acuña el término<sup>146</sup> y los estructuralistas definen sus herramientas teóricas, la disciplina se presenta como un conjunto de afirmaciones generales acerca de los géneros narrativos, de los sistemas de narración y de las estructuras de la trama<sup>147</sup>. Sin embargo, hoy es necesario articular una definición amplia que presente a la narratología como disciplina y que subsuma los conceptos de teoría<sup>148</sup> y de método<sup>149</sup>, tal como señala Meister<sup>150</sup> siguiendo a Fludernik y Margolin<sup>151</sup>. De este modo, quedaría de manifiesto la doble naturaleza de la narratología como acercamiento académico a la narrativa en términos teóricos y como herramienta metodológica.

Realizar una cronología de la disciplina no es fácil, pues la narratología es una de las maneras posibles de estudiar la narrativa. Teniendo esto en mente, adoptamos el modelo de las tres etapas dado en general por los comentaristas, pero contemplamos al

---

<sup>144</sup> Prince (1995: 110); Nünning (2003: 227–28); Meister (2009: 229); Newman (2010: 990).

<sup>145</sup> Newman (2010: 990). En líneas generales, la narratología previa al giro del posestructuralismo de los años ochenta tiene un enfoque marcadamente literario. Es posible sin embargo señalar algunos hitos. Por empezar, los indiscutibles precursores de la narratología, Platón y Aristóteles, buscan diferenciar los géneros literarios sobre la base del binomio *mimesis* y *diégesis*. Entre los precursores de la narratología estructural, es necesario destacar los aportes de Aarne y de Propp, quienes sentaron las bases del análisis estructural del relato. En el formalismo, cuyo objetivo era probar la autonomía del arte como forma, la literatura se abordó en términos estrictamente formales, separándola de su contexto histórico. El estructuralismo clásico desarrolló una semántica del texto narrativo al estudiar cómo se construye su significado desde su misma estructura, lo que llevó a que se desarrollaran diferentes modelos teóricos destinados a explicar este funcionamiento. Pueden destacarse en este punto los trabajos de Greimas (1987), Barthes (1977) o Todorov (1969). En todos estos casos, el objeto de estudio es el texto narrativo; recién a partir de autores como Chatman (1978), quien expande la metodología estructuralista al estudio de narrativas visuales, o de Bal (1997), quien inaugura los estudios en la transmedialidad, puede decirse que la narratología aborda un objeto de amplio espectro. Cabe destacar que los autores citados en esta cita serán tratados en detalle en el cuerpo de la tesis.

<sup>146</sup> En el año 1969, en *Grammaire du Decameron*.

<sup>147</sup> Ryan y von Alphen (1993: 110).

<sup>148</sup> Así definida por Prince (2003: 1).

<sup>149</sup> Así definida por Kindt & Müller (2003: 211).

<sup>150</sup> Meister (2009: 330).

<sup>151</sup> Fludernik y Margolin (2004: 149).

mismo tiempo las críticas de Cornils y Schernus<sup>152</sup> acerca de su parcialidad. A su juicio, este recorte está tendenciosamente centrado en el estructuralismo francés, pues las teorizaciones previas y posteriores se definen a partir de él, considerándose precursoras o herederas de estas ideas. Al mismo tiempo, argumentan que la producción de los años en los que dominó el estructuralismo, entre mediados de los años sesenta y fines de los ochenta, invisibiliza otros modelos, como el de la *Erzähltheorie*<sup>153</sup>. Teniendo en mente que la metodología aplicada en esta tesis es estructuralista, seguiremos el modelo de las tres etapas, a pesar de sus defectos, como modelo explicativo de una historia más amplia de la disciplina.

En un período previo al estructuralismo, mal o bien llamado precursor, deben destacarse ciertos planteos que continúan vigentes en la actualidad. Como señala De Jong<sup>154</sup>, en la Antigüedad pueden citarse como hitos la distinción entre texto del narrador y texto del personaje hecha por Platón en *República* 3.392-393, la noción de trama desarrollada por Aristóteles en *Poética* 7 y la distinción entre *mimesis* y *diégesis* en *Poética* 24. En la modernidad, son indispensables las reflexiones de Henry James<sup>155</sup> sobre el narrador y el punto de vista en su prefacio a *The Art of the Novel*, y la distinción entre novela y *novella* hecha por Spielhagen<sup>156</sup>. Sin embargo, a la hora de buscar precursores del estructuralismo, es necesario considerar la producción formalista y, en particular, la de Vladimir Propp.

En la modernidad, la reflexión sistemática sobre la narración en términos amplios se desarrolla especialmente en el marco de los estudios de la folklorística porque para la crítica decimonónica la narrativa se reducía a la literatura escrita y, en particular, a la novela<sup>157</sup>. En este marco, la Escuela Finlandesa realiza un primer acercamiento empírico a la narrativa oral popular con el trabajo de Antti Aarne, quien en el año 1910 publica la primera edición del *Index* de tipos y motivos narrativos<sup>158</sup> para clasificar según un criterio único la enorme colección que ya se tenía en ese momento de relatos folklóricos. Este propósito fue retomado por Propp, quien discute la efectividad del método y propone otro

---

<sup>152</sup> Cornils y Schernus (2003).

<sup>153</sup> Cornils y Schernus (2003: 140); Paukstadt (1980: 2), Darby (2001: 829).

<sup>154</sup> De Jong (2014).

<sup>155</sup> James (1965). La primera edición, del año 1934, edita los prefacios de James que se habían compilado en el año 1909 para sus obras completas.

<sup>156</sup> Spielhagen (1967), reimpresión de la primera edición de 1876.

<sup>157</sup> Meister (2009: 334)

<sup>158</sup> El *Index*, enriquecido por Thompson en 1928 y 1961, y por Uther en el 2004, asigna un identificador universal a los cuentos orales que se continúan recopilando para clasificarlos según sus tipos y motivos.

en su lugar: identificar en los relatos<sup>159</sup> acciones comunes y recurrentes, a las que llama funciones<sup>160</sup>, y clasificarlos según el patrón con el que se presenten dichas funciones.

En los mismos años, los formalistas rusos buscaban demostrar que el arte era independiente de otras dimensiones de lo social. En cuanto a la literatura, proponen estudiarla de modo formal, construyéndola como el objeto de conocimiento específico de una determinada disciplina científica. Para esto desarrollan una crítica despojada de especulaciones estéticas *ad hoc*, capaz de diferenciar el texto narrativo de sus coyunturas socioculturales gracias a la observación de “hechos literarios” y de lo que llaman “principios generales de la construcción literaria”<sup>161</sup>. Fundan así un modelo de análisis centrado en la forma del relato, es decir, en los procedimientos técnicos que hacen que un cierto conjunto de elementos dé lugar a una estructura narrativa. Para esto, recuperan la noción de motivo que había desarrollado el neopositivismo de los estudios folklóricos (cuyo mayor exponente es el *Index* de Aarne) junto con la tradición terminológica y conceptual de las poéticas clásicas<sup>162</sup>.

El estructuralismo irrumpe en el campo como heredero de todas estas corrientes. Como señala Meister, el enfoque que desarrolló el estructuralismo sobre la narrativa responde a tres tradiciones: la formalista y la morfología de Propp, la lingüística estructural de tradición saussureana junto con la antropología estructural de Lévi-Strauss, y la gramática transformacional de Chomsky<sup>163</sup>. El estructuralismo incorporó el formalismo porque compartían el mismo objetivo: elucidar las leyes estructurales del relato al margen de sus contingencias históricas. Como el formalismo, el estructuralismo incluyó el pensamiento binario de Saussure y la premisa de que el lenguaje es un sistema sincrónico de significado, sistema en el que sus elementos compositivos se distinguen de modo discreto<sup>164</sup>.

El pensamiento estructuralista puede resumirse *grosso modo* en una serie de conceptos troncales. Por un lado, Todorov retoma la distinción hecha por Shklovski entre *fabula* y *sujet* y la rebautiza como *histoire* y *discours*, más tarde llamada por Genette *histoire* y *récit*<sup>165</sup>. Por otro lado, Greimas y Bremond recuperan la noción de función de Propp para desarrollar la tesis de los actantes y analizar cómo se configura el personaje

---

<sup>159</sup> Propp acota el campo de aplicación a los cuentos populares rusos.

<sup>160</sup> Volveremos en detalle sobre la tesis de Propp en la sección primera de esta tesis.

<sup>161</sup> Steinby (2016: 582)

<sup>162</sup> Garrido Dominguez (1996: 15).

<sup>163</sup> Meister (2009: 337).

<sup>164</sup> Newman (2010: 991).

<sup>165</sup> Newman (2010: 991).

narrativo<sup>166</sup>. Barthes, por su parte, en la “Introducción al análisis estructural de los relatos”, sostiene que la narración es análoga a la oración (como unidad de análisis de la lingüística), en tanto ambas son descomponibles en funciones elementales que forman redes de jerarquías informativas<sup>167</sup>. Continuando la analogía lingüística, Todorov<sup>168</sup> sostiene que los acontecimientos del relato son equivalentes a los verbos, los personajes a los sustantivos y sus atributos a los adjetivos, y que todos éstos se relacionan por medio de operadores modales.

El nivel de abstracción al que llegaron los estructuralistas no tuvo precedentes en las reflexiones teóricas anteriores, pero aun así su relevancia práctica resultó poco convincente en el mundo de la filología<sup>169</sup>. Con el fin de cubrir esta debilidad, Genette publica *Discourse du récit* en 1972. Aquí no buscó desarrollar una teoría narrativa completamente autocontenida, sino cubrir tres dominios funcionales de la narrativa literaria: la estructura temporal y las dinámicas de la representación, los modos de narración y su lógica comunicativa subyacente, y las limitaciones epistemológicas y normativas en la recopilación y transmisión de información durante el proceso narrativo<sup>170</sup>. Más tarde, autores cercanos al postestructuralismo, como Bal y Prince, discuten las nociones presentadas por Genette fundamentalmente en esta obra.

Debido a la poco convincente capacidad explicativa del núcleo duro del estructuralismo, la narratología cayó en desuso por cierto tiempo, hasta que fue recuperada por otras corrientes teóricas no necesariamente relacionadas con la lingüística o la filología, como los estudios culturales o la psicología cognitiva<sup>171</sup>. En este contexto, marcado por el eclecticismo, pueden destacarse una serie de hitos. En primer lugar, Chatman<sup>172</sup> amplía el campo de aplicación de las reflexiones narratológicas al pasar de la narrativa literaria a la de las artes visuales. Bal retoma los cuestionamientos de Genette sobre el punto de vista narrativo y mejora la terminología teórica para el estudio de la focalización, con lo que supera ciertas limitaciones explicativas que se le señalan a Genette<sup>173</sup>. Culler vuelve sobre la distinción entre *histoire* y *récit* y sostiene que, contrariamente a lo que afirma el estructuralismo, es el discurso el que genera la

---

<sup>166</sup> Volveremos sobre las tesis de Greimas y de Bremond en la sección primera, capítulo 1, de nuestra tesis.

<sup>167</sup> Volveremos sobre Barthes en la sección segunda de nuestra tesis.

<sup>168</sup> Todorov (1966).

<sup>169</sup> Meister (2009: 338).

<sup>170</sup> Meister (2009: 338).

<sup>171</sup> Fludernik (2009: 12), Ryan y van Alphen (1993: 112).

<sup>172</sup> Chatman (1978).

<sup>173</sup> Fludernik (2009: 37).



historia<sup>174</sup>. Respecto de las reflexiones sobre el verosímil y lo que Barthes había llamado efecto de realidad<sup>175</sup>, Pavel<sup>176</sup> y Doležel<sup>177</sup> incorporan la lógica modal al paradigma narratológico y desarrollan la teoría de los mundos posibles.

Lo que marca, en consecuencia, esta etapa posestructuralista es un cambio de prioridades. Se abandona el interés por desarrollar un modelo sistemático, cuya coherencia interna sea ajena a los condicionamientos externos, y se comienzan a desarrollar modelos narratológicos pragmáticamente orientados<sup>178</sup> que contemplen el funcionamiento cognitivo en las diferentes narrativas, tanto literarias (en el sentido de escritas) como orales<sup>179</sup>.

La cantidad de intereses involucrados en esta etapa de la narratología (todavía hoy vigente) hace necesario hablar de varias narratologías en coexistencia<sup>180</sup>. Según Nünning<sup>181</sup>, estas narratologías pueden agruparse en ocho categorías, tres de las cuales, como sostiene Meister<sup>182</sup>, han terminado por constituirse como los paradigmas metodológicos dominantes en la actualidad: 1) la narratología contextualizante de Chatman, que relaciona las particularidades de una cierta narrativa con su contexto de emisión y circulación, 2) la narratología cognitiva de Herman, que se centra en cómo interviene lo emocional y lo psicológico en el procesamiento de las narrativas literarias y cotidianas (con lo cual se concentran en estudiar competencias antropológicas y su efecto, en última instancia, en el desarrollo de inteligencias artificiales) y, finalmente, 3) los acercamientos transgenéricos e intermediales de Ryan y Wolf, que aplican conceptos narratológicos en el estudio de géneros y soportes no tradicionales, es decir, no textualmente basados.

En general, la filología se ha resistido a incorporar esta clase de herramientas metodológicas en el análisis de textos antiguos debido a que ya se habían adaptado herramientas de la retórica, de la filología clásica y del comentario de textos para el mismo fin. El análisis literario del texto clásico ya contaba, en suma, con una metodología y terminología propias, por largo tiempo afianzadas<sup>183</sup>. Sin embargo, desde los trabajos

---

<sup>174</sup> Culler (1981).

<sup>175</sup> Barthes (1994).

<sup>176</sup> Pavel (1986).

<sup>177</sup> Doležel (1989).

<sup>178</sup> Meister (2009: 339).

<sup>179</sup> Fludernik (1996).

<sup>180</sup> Herman (1999).

<sup>181</sup> Nünning (2003).

<sup>182</sup> Meister (2009: 340).

<sup>183</sup> Rengakos (2009: 4).

de Winkler<sup>184</sup> sobre Apuleyo, de Fusillo<sup>185</sup> sobre Apolonio de Rodas y de De Jong sobre Homero, la filología se ha abierto a estos nuevos paradigmas. En consecuencia, hoy coexisten en el análisis de los géneros narrativos (en sentido amplio) de la Antigüedad herramientas de las nuevas narratologías con otras provenientes del estructuralismo clásico y del postestructuralismo<sup>186</sup>.

Como señala De Jong<sup>187</sup>, la narratología le ha aportado a la filología la posibilidad de realizar enfoques novedosos. Por citar algunos ejemplos: ha permitido reflexionar en algunos casos (como en las obras de Hesíodo y Ovidio) acerca de la tensión entre narrador y autor histórico; ha permitido distinguir el texto del narrador y el texto del personaje, lo que dio lugar a estudios estilísticos acerca del vocabulario de ambas figuras; aportó los conceptos de focalización y de punto de vista, lo que contribuyó a distinguir las ideologías participantes en un texto; como último ejemplo, puede citarse la categoría de tiempo y su empleo para identificar rasgos genéricos. Citando nuevamente a De Jong, puede afirmarse, en suma, que la narratología ha enriquecido el repertorio de herramientas críticas y metodológicas de la filología clásica.

## 3.2 El relato folklórico y la folklorística

### 3.2.1 Folklorística

El término “folklore” engloba conocimientos y prácticas tradicionales<sup>188</sup>, lo que abarca formas expresivas, procesos y comportamientos transmitidos informalmente<sup>189</sup> que, debido a su repetición en el tiempo, se vuelven comunes a todos los miembros de una comunidad<sup>190</sup>.

---

<sup>184</sup> Winkler (1985).

<sup>185</sup> Fusillo (1985).

<sup>186</sup> De Jong (2014: 9).

<sup>187</sup> De Jong (2014: 10).

<sup>188</sup> Bronner (2017: 1). Como argumenta Bauman (1992: 30), el criterio de tradicionalidad sigue siendo hoy la piedra de toque en todos los acercamientos teóricos al objeto.

<sup>189</sup> Desde un principio, se asoció a los productos culturales considerados folklóricos como aquellos que no forman parte de la cultura de élite, asociada en principio al monopolio de la escritura, como señala Mazo (1996). Sin embargo, esta identificación entre oralidad y tradicionalidad ha sido puesta en crisis con la expansión de los medios digitales de comunicación, que imponen la escritura y demás formas de comunicación gráfica como modos privilegiados de comunicación informal. Ver al respecto Dundes (1965: 28), Thompson (1946: 4) y Bronner (2017: 18-25).

<sup>190</sup> Georges y Jones (1995: 1). Para una reflexión exhaustiva sobre los problemas del concepto, ver Prat Ferrer (2006).

El término “folklore” ha evolucionado desde su formación. Si bien aparece inicialmente registrado en manuscritos anglosajones para hacer referencia a productos culturales de la comunidad en oposición a los de la élite letrada (*folklār* en oposición a *bōklār*)<sup>191</sup>, recién se impone como término técnico en 1846, cuando el editor británico William John Thoms propone reemplazar los términos *Volkskunde* y “antigüedades populares” (usados hasta el momento por los coleccionistas de esta clase de productos culturales) por *folklore*. Como argumenta Thoms<sup>192</sup>, este término es lo suficientemente amplio como para incluir bajo un mismo rótulo productos distintos entre sí pero que comparten la condición de ser tradicionales. La distinción entre folklore como clase de composición y como disciplina que estudia estas composiciones fue introducida poco más tarde por Reinhold Kôhler en la entrada de “folk-lore” del *Brockhaus’ Conversations-Lexikon*. Aquí Kôhler distingue el *Folklore* como tipo de composición y *Folkloristik*<sup>193</sup>, la disciplina que lo estudia.

Si bien el interés por el folklore comienza a finales del siglo XVIII en el marco del Romanticismo alemán, el campo se desarrolla recién en el XIX, cuando se llevan a cabo las grandes colecciones de material folklórico y en particular de cuentos. La recopilación de los hermanos Grimm del año 1812, inspirados por las ideas de Herder<sup>194</sup>, son referencia obligada de este período en el mundo alemán, y la de Afanas’ev, en el ruso<sup>195</sup>.

Los trabajos de los hermanos Grimm sentaron las bases de las discusiones que atraviesan la disciplina. En particular, destaca la tesis de la herencia indoeuropea y de la devolución (o degeneración) de los géneros, en el sentido de que los relatos folklóricos europeos derivan (o degeneran) de antiguos mitos, y de que éstos provienen de un origen común indoeuropeo. Las ideas de los Grimm fueron enfrentadas por Benfey<sup>196</sup>, quien, a diferencia de éstos, propone la tesis pan-indianista, según la cual los relatos folklóricos siempre fueron relatos, sin pasar por la etapa del mito. A su juicio, los relatos de animales derivan de fábulas esópicas, mientras que los cuentos maravillosos y otras narrativas orales provienen de la India. Ambas corrientes se habrían diseminado tanto por la

---

<sup>191</sup> Mazo (1996).

<sup>192</sup> Publica el término y su justificación en una carta firmada con el pseudónimo de Ambrose Merton en *The Athenaeum* del 22 de agosto de 1846. Ver al respecto Emrich (1946).

<sup>193</sup> Kôhler (1887: 335-336).

<sup>194</sup> Las reflexiones de Herder para el desarrollo de la folklorística fueron fundamentales. En primer lugar, creó el concepto de *Volk*. En segundo lugar, desarrolló una teoría del conocimiento que considera al lenguaje en su contexto social. Finalmente, impuso el concepto de género como base sobre la que discutir la literatura y las artes en general (Shuman y Hasan-Rokem 2012: 57).

<sup>195</sup> Para un relato pormenorizado de la historia del coleccionismo, ver Propp (2012: 42-67). Sobre las limitaciones de Grimm y Afanas’ev, ver Propp (2012: 55).

<sup>196</sup> Benfey (1859).

tradición oral como por la intervención de la expansión musulmana que habría puesto por escrito relatos en uno y otro extremo del territorio. Una tercera vertiente está representada por la escuela antropológica de Lang, la cual afirma que los relatos, como el ser humano, evolucionan por etapas en locaciones distantes entre sí al mismo tiempo, sin la necesidad de que medie contacto entre ellos.

La reflexión de Kôhler acerca de la terminología de la disciplina se enmarca en el proceso de formalización que ésta atravesó a finales del siglo XIX. En estos años se llevaron a cabo los primeros encuentros académicos sobre folklorística y se fundaron las primeras revistas especializadas<sup>197</sup> alrededor de todo el mundo. Entre estas actividades, cabe destacar la desarrollada por la escuela finlandesa, pionera en el campo y heredera de los estudios de Elias Lönnrot sobre el *Kalevala*. En el año 1898 se funda en la Universidad de Helsinki la primera cátedra de folklore, cuyo primer catedrático, Kaarle Krohn, funda la *folkminnes-Forskare*, o en inglés, *Federation of Folklore Fellows*, junto con el danés Axel Olrik y el alemán Johannes Bolte. Olrik formula entre los años 1908 y 1909 las “leyes épicas de la narrativa folklórica”, con lo que definió una base empírica sobre la cual clasificar las diferentes narrativas folklóricas. En los años sucesivos, su propuesta resulta tener gran influencia no sólo en el desarrollo del concepto de género para el formalismo, sino también durante la segunda mitad del siglo XX en el marco de la poética de la *performance* o escuela actancial.

Esta primera era de la folklorística, marcada por la reflexión acerca del origen del relato y del coleccionismo, se condensa, a modo de síntesis, en los cinco tomos de Bolte y Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*<sup>198</sup>. A continuación, la folklorística comienza una nueva etapa: la organización del corpus. En este contexto, Antti Aarne clasifica los relatos por tipos y motivos en *Verzeichnis Der Marchentypen*<sup>199</sup>, mejor conocido como *Motif Index*, ampliado y corregido en las siguientes décadas por Thompson<sup>200</sup> y Uther<sup>201</sup>. El *Index* de Aarne fue criticado por Vladimir Propp, quien en respuesta desarrolla un método de clasificación basado en un análisis de las tramas y los personajes de tipo estructural, al tiempo que se interesa por los usos ideológicos del folklore. Sus estudios representan años más tarde el puntapié inicial del estructuralismo francés.

---

<sup>197</sup> Ver Bronner (2017: 6).

<sup>198</sup> Bolte y Polívka (1913-1932).

<sup>199</sup> Aarne (1910).

<sup>200</sup> Thompson (1928, 1961).

<sup>201</sup> Uther (2004).

La corriente occidental, inaugurada en cierta forma por Herder, inspiró los trabajos de Franz Boas y, fundamentalmente, de Dell Hymes sobre competencia comunicativa, etnopoética y sociolingüística<sup>202</sup>. En los años sesenta, la etnolingüística da lugar al neofuncionalismo, en cuyo marco autores como Bauman<sup>203</sup> cuestionan la tesis de la universalidad del género proveniente de la corriente etnográfica, fundadora de la disciplina, y abandonan el interés por la reconstrucción histórica para, en cambio, abocarse a la comprensión de sus procesos. En otras palabras, fundan la poética de la *performance*, cuyo objetivo es buscar el significado en el acto comunicativo<sup>204</sup>, pues el objeto de estudio deja de ser el texto y pasa a ser el contexto y el proceso del acto de narrar.

Actualmente, la folklorística ha superado la visión historicista que marcó sus comienzos al criticar la idea de tipologías universales<sup>205</sup>. Los estudios actuales abordan el folklore como un objeto complejo con diferentes niveles de análisis, entre los que la forma literaria y el plano performativo son sólo dos ejemplos. Por ejemplo, los aportes de Alan Dundes cuestionan la afirmación de que el folklore está desapareciendo frente a la expansión de los medios de comunicación masiva, pues amplía el concepto de género e incluye nuevos productos culturales típicos de los medios urbanos<sup>206</sup>.

### 3.2.2 *Narrativas folklóricas en prosa*

Dentro del universo que representa el folklore nos interesamos particularmente por la narrativa. El inmenso panorama del relato folklórico puede ser inicialmente delimitado en cuentos, mitos y leyendas. Los cuentos son narrativas leídas como ficciones; los mitos son relatos que, según la comunidad, narran hechos sucedidos en tiempos remotos; las leyendas, finalmente, son consideradas relatos de hechos realmente sucedidos, maravillosos y explicativos como los mitos, pero que toman lugar en tiempos mucho más próximos al momento en que se narran<sup>207</sup>. En general, se prefiere utilizar el rótulo de “narrativas folklóricas” propuesto por Bascom en lugar del más confuso “relato

---

<sup>202</sup> Hymes (1972, 1974).

<sup>203</sup> Bauman (1984, 1992).

<sup>204</sup> Prat Ferrer (2007: 1).

<sup>205</sup> Shuman y Hasan-Rokem (2012: 68).

<sup>206</sup> Dundes (2005). La bibliografía sobre el folklore y sus géneros es abundante y en permanente crecimiento, así como también es extensa y compleja la historia del folklorismo. Una obra introductoria que resume magistralmente aportes tanto clásicos como recientes es Prat Ferrer (2008).

<sup>207</sup> Bascom (1965: 4).

folklórico”, pues éste engloba productos con otras problemáticas, como los proverbios, las adivinanzas, las baladas y los poemas, entre otros<sup>208</sup>.

Esta primera clasificación continúa siendo operativa como primer acercamiento al objeto, a pesar de que no responde a todas las dificultades que éste presenta. En primer lugar, ya la escuela finlandesa había observado que un mismo relato puede ser catalogado en géneros diferentes, pues la valoración que de él hace la comunidad fluctúa con el tiempo<sup>209</sup>. La misma observación se desprende de la querrela que mantienen Lévy-Strauss y Propp. En el marco de la discusión sobre la prevalencia de la forma o del contenido a la hora de definir el género del relato, observan que el mito y relato maravilloso están estrechamente relacionados. Mientras Lévi-Strauss sostiene que el relato maravilloso antecede al mito, para Propp el relato es un mito privado de su función social<sup>210</sup>. En el marco de la escuela finlandesa, Axel Olrik identifica un número de constantes presentes en un conjunto amplio de narrativas folklóricas: cuentos (o *Märchen*), mitos, leyendas y también canciones y sagas de héroes. Olrik llama a estas constantes “leyes épicas de la narrativa folklórica” y sostiene que estas leyes permiten delimitar un grupo amplio de relatos al que llama *sagn*<sup>211</sup>. Como cada una de estas leyes deriva de observaciones empíricas sobre el material recopilado, es posible afirmar, como sostiene Dundes<sup>212</sup>, que el enfoque de Olrik proviene de un acercamiento formal o superorgánico al folklore. Sus leyes son observaciones inductivas acerca de regularidades en un conjunto dado de relatos, equivalentes a leyes científicas o experimentales propiamente dichas: observables, verificables y manipulables<sup>213</sup>. Un enfoque de esta naturaleza se contrapone con el estructural de Bascom, producto de la delimitación apriorística de las categorías que intervienen en la clasificación, más ligadas a las presuposiciones del investigador que a la evidencia disponible<sup>214</sup>. En otras palabras, creencia y actitud hacia el relato son constructos inestables de relativa objetividad, como se desprende de la polémica que mantienen Propp y Lévi-Strauss; lugar y personajes principales, por otra parte, son

---

<sup>208</sup> Bascom (1965: 3).

<sup>209</sup> Prat. Ferrer (2013: 39).

<sup>210</sup> Lévi-Strauss (1960), Propp (1966). Citamos ambos trabajos desde la edición conjunta del año 1984.

<sup>211</sup> Olrik (1965: 131).

<sup>212</sup> Dundes (1965: 130).

<sup>213</sup> Ben-Amos (1982: ix).

<sup>214</sup> Adaptamos en este punto las críticas que Propp (1984: 76) hace a la tesis de Lévi-Strauss: “My model corresponds to what was modeled and is based on a study of data, whereas the model Lévi-Strauss proposes does not correspond to reality and is based on logical operations not imposed by the data. An abstraction drawn from data serves to explain them; an abstraction drawn from abstractions is an end in itself; it is divorced from data, may find itself at odds with the facts of the real world, and hence is incapable of explaining it.”

elementos variables, accidentes del relato que son ajenos a las constantes representadas por las funciones en el plano de la trama.

Antes de finalizar, consideramos necesario precisar los significados de los términos utilizados para hacer referencia a las narrativas folklóricas<sup>215</sup>. Olrik utiliza el término danés *sagn*, que se traduce por “narrativa oral”<sup>216</sup>. Sin embargo, el término ha sido traducido por el alemán *Sage*, que significa “leyenda”<sup>217</sup>. La leyenda, tal como la entiende Lüthi<sup>218</sup>, es un relato marcado por lo ominoso y lo sobrenatural en el que la comunidad cree como verdadero, situado en un tiempo y un espacio definido y, por ese motivo, asociado a figuras históricas o mitológicas. Como señala Edsman<sup>219</sup>, la leyenda se encuentra a medio camino entre el mito y el cuento maravilloso o *Märchen*. Se diferencia del mito porque éste presenta acontecimientos divinos de significación básica para la existencia humana, y del cuento maravilloso porque éste se sitúa en un mundo ficcional. En un trabajo posterior de Olrik queda de manifiesto que el *sagn* incluye a la leyenda. En efecto, para el investigador danés, las tres categorías más importantes del *sagn* son el *lay* (narrativa breve en versos octosilábicos de origen medieval), la saga y la narrativa corta, entre las que destaca el cuento maravilloso y a la leyenda<sup>220</sup>. Respecto de la saga, señala que se trata de una narrativa de considerable extensión y de trama compleja que adopta, a su vez, dos formas: la saga heroica, que es tomada como un relato histórico por la comunidad, y el cuento, que en cambio es tenido como ficcional<sup>221</sup>. La leyenda, por otra parte, consta generalmente de una sola trama y de un solo episodio. Sostiene que sus dos formas son la leyenda etiológica y la anécdota, entendiendo por ésta un tipo de relato que muestra a una figura conocida por la comunidad en una situación que lo caracteriza. De esta tríada inicial deriva las demás clases: los mitos<sup>222</sup> y las narrativas heroicas<sup>223</sup>. Por todo esto, en nuestro trabajo mantenemos la distinción tradicional, pero mantenemos presente la fluidez de los géneros y la amplitud que identifica en ellos la escuela danesa.

---

<sup>215</sup> Ver Scullion (1984: 324).

<sup>216</sup> Holbek (1992: xxiv).

<sup>217</sup> La leyenda en español no debe ser confundida con el término alemán *Legende*, pues refiere a historias de santos narradas con el objetivo de instruir. Ver al respecto Scullion (1984: 324).

<sup>218</sup> Lüthi (1965: 11).

<sup>219</sup> Edsman (1961: col. 300).

<sup>220</sup> Olrik (1992: §5).

<sup>221</sup> Olrik (1992: §5).

<sup>222</sup> Olrik (1992: §6).

<sup>223</sup> Olrik (1992: §7).

### 3.2.3 El relato folklórico en el mundo antiguo

Es posible afirmar a partir del examen de las piezas literarias conservadas que el relato oral popular tenía una amplia circulación en el mundo antiguo<sup>224</sup>. La pregunta que todavía debe ser respondida es si estos relatos (conservados enteramente o testimoniados en el marco de otros relatos) eran auténticos relatos folklóricos, elaboraciones literarias de relatos folklóricos, o creaciones originales de la cultura letrada y escrita que luego se tradicionalizaron<sup>225</sup>. Coincidimos con Prat Ferrer en suponer que, si bien siempre se establece en la cultura una tensión entre tradición e innovación, la narrativa oral antecede cronológicamente a la escrita, lo que conlleva la posibilidad de que la escrita se nutra de la oral<sup>226</sup>.

La práctica de contar historias en el mundo antiguo está atestiguada en varias narraciones del canon clásico. Quizás el mejor ejemplo sea *Odisea* 8.490-531, en el que un aedo canta en el banquete de Alcínoo la historia de la caída de Troya. Pueden proponerse ejemplos también en el mundo latino. Por empezar, en *Eneida* 1.740 se narra cómo el aedo Iopas ingresa al banquete de Dido y comienza a cantar un poema didáctico. Más tarde, en *Metamorphoses* de Apuleyo, la anciana que cuida a Cárite en la cueva de los ladrones cuenta el relato de Cupido y Psique, de comprobada raigambre folklórica<sup>227</sup>, y lo presenta como una *anilis fabula*, una historia como las que cuentan las ancianas<sup>228</sup>. Con la misma expresión, Quintiliano<sup>229</sup> se refiere a esta clase de relatos orales, narrados por las ancianas a los niños para su entretenimiento e instrucción. En la *cena Trimalchionis* de *Satyrica* dos personajes compiten entre sí narrando leyendas urbanas: Nicerote cuenta la historia de un hombre lobo y Trimalción le responde con la del niño secuestrado por brujas. Otra leyenda urbana abre el libro primero de las *Metamorphoses*: Lucio, en su camino a Tesalia, conoce a Aristómenes, quien le cuenta cómo su amigo Sócrates fue embrujado y asesinado por la bruja Méroe<sup>230</sup>.

---

<sup>224</sup> Thompson (1946: 272).

<sup>225</sup> Thompson (1946: 273), Prat Ferrer (2013: 43).

<sup>226</sup> Prat Ferrer (2013: 43).

<sup>227</sup> Swahn (1955) y especialmente, Wright (1971). Según Halliday (1927: 87) y Thompson (1946: 282), este pasaje es el único ejemplo en toda la literatura latina clásica en el que se pone de manifiesto con tanta claridad la tradición folklórica subyacente a la cultura letrada.

<sup>228</sup> *Met.*, 4.27.8.

<sup>229</sup> *Inst. or.*, 1.8.19

<sup>230</sup> *Met.* 1.5-19. Los ejemplos que damos son meramente ilustrativos. Para una lista más extensa de pasajes en los que se representan instancias de narración oral, ver Bolte y Polívka (1930: IV, 108-126).



El estudio del relato folklórico en el mundo antiguo comienza con los hermanos Grimm. En el prólogo que hace al *Pentamerón* de Basile<sup>231</sup>, Jacob comenta el relato de Cupido y Psique de Apuleyo y afirma que las *aniles fabulae* tienen que haber abundado en el mundo clásico. Más tarde, su hermano Wilhelm estudia extensamente el sustrato folklórico del relato de Odiseo y Polifemo en *Die Sage von Polyphem*<sup>232</sup>. A este estudio siguieron otros cuyo objetivo era encontrar indicios de los cuentos modernos en los antiguos, pues se consideraba que de esta manera se probaba la devolución y la migración internacional, tesis troncal de la primera folklorística. Sin embargo, como señala Hanses<sup>233</sup>, estos primeros acercamientos no prestaron atención a la diferencia de género entre los relatos y confundieron en un solo constructo mitos, leyendas y auténticos *Märchen* con fragmentos de cuentos y motivos. El *Index* de Aarne sentó una base conceptual común para el trabajo comparatístico, lo que provocó un intenso trabajo de recopilación y clasificación de relatos. Quizás el mayor exponente de esta etapa internacionalista<sup>234</sup> sea el comentario a la colección hecho por Halliday<sup>235</sup>, en el que diferencia creencias y prácticas supersticiosas de fábulas y cuentos folklóricos, y éstos a su vez de mitos, leyendas y cuentos. En cuanto al mito, se tiene especial interés en investigar si la historia que los articula es inicialmente mitológica, o si proviene de una leyenda o cuento.

La tercera etapa de la investigación coincide con el giro comunicativo que cambió el objeto de estudio de la disciplina y que llevó a la separación entre folklorística y filología<sup>236</sup>. En general se han comparado relatos antiguos y modernos para demostrar que los relatos clásicos tienen orígenes folklóricos o que han evolucionado en los relatos que se recopilan en la modernidad. De esta corriente son representativos los trabajos de Anderson y de Hansen. En *Fairytales in the Ancient World*, Anderson establece correlatos entre ciertos relatos del mundo antiguo y ciertos tipos y motivos folklóricos recopilados en la modernidad. Anderson vuelve sobre la tesis devolucionista e internacionalista de los hermanos Grimm para demostrar que algunos cuentos folklóricos modernos remontan su origen al mundo clásico y, en consecuencia, termina por relativizar las diferencias entre mito, leyenda y cuento<sup>237</sup>. Para sostener estos correlatos, recurre a la clasificación de

---

<sup>231</sup> Grimm (1846).

<sup>232</sup> Grimm (1857).

<sup>233</sup> Hanses (2002:10).

<sup>234</sup> También llamada histórico-geográfica.

<sup>235</sup> Halliday (1927: 74).

<sup>236</sup> Hansen (2002: 11-12).

<sup>237</sup> Anderson (2000: 16).

Aarne-Thompson (a pesar de las advertencias que él mismo hace sobre el uso del índice a la hora de considerar fragmentos descontextualizados)<sup>238</sup>. Su estudio, sin embargo, carece de un marco metodológico explícito<sup>239</sup>. Éste recién se incluye en *Greek and Roman folklore: a Handbook*, donde discute el problema de la transmisión de los relatos<sup>240</sup>.

Hansen<sup>241</sup> presenta en *Ariadne's Thread* alrededor de cien ensayos sobre temas y motivos del repertorio internacional moderno que también se encuentran en narraciones de la Antigüedad Clásica. Para desarrollar su lectura, vuelve sobre las ideas de los hermanos Grimm acerca de la devolución genérica, pero, como Anderson, prefiere hablar en términos de variación para entender cómo se relacionan los relatos folklóricos del mundo clásico con sus análogos en el presente. Por un lado, sostiene que muchos relatos que hoy se consideran folklóricos eran leyendas en la Antigüedad. Argumenta que, si bien estos relatos hoy presentan una temporalidad y una geografía indefinidas (motivo por el que son leídos como ficciones), en el mundo clásico estaban claramente localizados temporal y geográficamente y que, por eso, la comunidad los leía como narraciones históricas<sup>242</sup>. Respecto de la fluidez de los géneros en el mundo clásico, sostiene que muchas historias debieron haber coexistido en diferentes locaciones, como cuento en unas y como leyenda en otras, aunque destaca que los relatos son anteriores a las leyendas cronológicamente<sup>243</sup>.

Tanto Hansen como Anderson realizan un trabajo comparatístico entre narraciones folklóricas modernas y clásicas tomando como base los tipos y motivos de Aarne y Thompson. Anderson en particular aplica este método al estudio de la novela en *Folktale as a Source for Graeco-Roman Fiction*<sup>244</sup>. Aunque no lo cita, su objetivo es similar al que Ruiz-Montero se había propuesto veinte años antes<sup>245</sup> al tomar la morfología de Propp como marco metodológico.

---

<sup>238</sup> Anderson (2000: 13).

<sup>239</sup> Ver críticas por ejemplo en Nimis (2002).

<sup>240</sup> En el año 2020, Anderson ha publicado una antología de relatos clásicos que pueden considerarse antecedentes tipológicos de relatos modernos, como Cenicienta, Blanca Nieves y otros. La hipótesis subyacente a la colección es la misma que atraviesa sus trabajos previos, así como también su corpus, tanto de textos clásicos como de contraste.

<sup>241</sup> Hansen (2002).

<sup>242</sup> Hansen (2002: 8-9).

<sup>243</sup> Hansen (2002: 16).

<sup>244</sup> Anderson (2007).

<sup>245</sup> Ruiz-Montero (1983).

#### 4. Organización del estudio

Nuestra tesis sostiene que la sintaxis de la novela se ajusta a patrones folklóricos. Estudiaremos en concreto los personajes, el modo en que sus acciones se acomodan temporalmente en el relato y cómo se construye narrativamente el espacio por el que circulan. Por derivación, extraeremos conclusiones sobre el narrador y señalaremos cómo sus rasgos condicionan el diseño de los demás elementos.

En la primera sección, sostendremos que los personajes de la novela corresponden en gran medida a las *dramatis personae* identificadas por Propp en el cuento maravilloso ruso, y que sus acciones tipificadas o funciones trazan un arco narrativo que se asemeja notoriamente al monomito de Campbell. Para esto, en el primer capítulo reseñaremos las teorías actanciales sobre el personaje que consideramos más relevantes y luego explicaremos cómo se relacionan con los modelos de Propp y de Campbell. En el segundo capítulo, presentaremos los problemas de estructura narrativa identificados en la novela y explicaremos por qué resulta fructífero volver a estudiar la estructura de la novela desde la morfología de Propp en combinación con el monomito de Campbell. En el tercer capítulo, analizaremos cómo se organizan los personajes en las diferentes esferas de acción (según la morfología de Propp) y cómo sus funciones (acciones tipificadas) nutren la trama del monomito.

En la segunda sección estudiaremos cómo el relato ordena cronológicamente los sucesos que componen la trama. Para esto, presentaremos en el primer capítulo el modelo triádico de Genette e introduciremos las categorías de narrador y de narratario, las cuales serán a partir de este punto fundamentales para revisar la configuración narrativa del tiempo y del espacio. En los capítulos segundo y tercero abordaremos los problemas del orden (analepsis, prolepsis y anticipaciones) y de la velocidad (escenas, sumarios, pausas y elipsis) desde la tesis de Genette. En los capítulos cuarto y quinto nos dedicaremos a dos problemas tratados previamente por la folklorística: la narración de series paralelas y la narrativa paratáctica. Buscaremos finalmente demostrar que *Hist. Apoll.*, a diferencia de las novelas clásicas, se ajusta al principio del hilo narrativo único que Olrik encuentra como constante en la narrativa folklórica.

A su vez, argumentaremos que la disposición paratáctica de los acontecimientos determina el modo en que la acción se desenvuelve en el espacio. Por ese motivo, reservaremos el desarrollo de este problema para la tercera y última sección. Aquí, demostraremos que el espacio en la novela es indefinido, como en los cuentos

maravillosos, y que responde a los desplazamientos del héroe en el monomito. Para esto, comenzaremos nuevamente por presentar un marco teórico específico en el capítulo 1 de la sección. En el capítulo segundo clasificaremos los espacios de la novela según dicho marco teórico y estudiaremos cómo estos espacios configuran cierta información relevante para el desarrollo de la trama. En el capítulo tercero, desarrollaremos el concepto de marco espacial orgánico o inorgánico para explicar cómo la articulación de los espacios depende de la focalización del narrador. Para este fin, volveremos sobre la división en episodios que realizamos en la primera sección a la luz del ciclo del héroe. En el capítulo cuarto retomaremos el problema de la falta de desarrollo plástico de los espacios y explicaremos que esto obedece al hecho de que el narrador diseñado en la novela es similar al que emplean los narradores orales. En el último capítulo, finalmente, discutiremos el anclaje realista de la novela y argumentaremos que, al suspender la identificación entre topónimos y locaciones, queda en evidencia que no sólo no es posible reconstruir un viaje real desde el relato, sino que el espacio en que se desarrolla la acción es flexible e indefinido como en las narrativas folklóricas. Finalmente, reconstruiremos un nuevo mapa para exponer que el recorrido de los personajes responde a otras necesidades más relacionadas con las etapas del ciclo del héroe que con un retrato del Mediterráneo.

Estudiamos el texto latino desde la edición de Kortekaas del año 2004 (G. Kortekaas, *The story of Apollonius King of Tyre. A Study of its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Leiden-Boston 2004). A nuestro juicio, es más pertinente utilizar esta edición para la clase de lectura que presentamos por dos motivos. En primer lugar, porque edita las recensiones RA y RB por separado, a diferencia de la última edición de Vannini del año 2018, que reconstruye un único texto a partir de las dos recensiones. Para el tipo de análisis que realizamos, en el que son relevantes los tres planos que conforman el relato (historia, relato y narración), es fundamental mantener las dos recensiones por separado. En segundo lugar, consideramos sumamente útil el hecho de que la edición del 2004 de Kortekaas incluye los criterios utilizados por Schmeling para fijar el texto en su edición de 1988, así como también las correcciones que Schmeling le hace a su edición de 1984 en el artículo doble publicado en *Latomus* en el año 1994.

## **B. Desarrollo**

## Sección 1. Los personajes y la estructura narrativa: el ciclo del héroe

## 1. Introducción

### 1.1 Hipótesis

En la presente sección nos proponemos reconstruir la estructura de la novela desde el análisis de las funciones narrativas y de los personajes que las llevan a cabo. Comenzaremos por revisar ciertas observaciones sobre la estructura realizadas en el marco de la querrela sobre el origen de la novela. En este contexto se ha señalado que la novela presenta una estructura inorgánica o débilmente articulada en la que parecería que se combinan diferentes relatos. Según la crítica, esta desarticulación no permitiría identificar con claridad su tema, lo que a su vez impide determinar con claridad si se trata de una novela erótica del tipo griego, de una historia familiar, o de una historia de aventuras centrada en las peripecias de un héroe. Nuestra lectura busca reconstruir la articulación de la historia para demostrar que se trata, en efecto, de una novela de aventuras. Para eso, estudiaremos primero cuáles son las funciones narrativas involucradas, según la morfología de Propp, y cómo se acomodan a ellas los diferentes personajes. Al mismo tiempo demostraremos que estas funciones se ajustan a la estructura del monomito, y que, por lo tanto, la figura Apolonio organiza todos los conflictos a su alrededor.

En este primer capítulo, revisaremos algunas concepciones teóricas sobre el personaje y presentaremos los modelos de Propp y de Campbell. Para finalizar, explicaremos cómo ambos modelos pueden coincidir en el análisis del tema de la novela.

### 1.2 Bases teóricas

#### 1.2.1 *La categoría de personaje en la narratología*

La categoría “personaje” es objeto de controversias, pues la confusión sobre su estatus ontológico contrasta con la claridad con la que se le representa al lector. En principio, el lector percibe y conceptualiza el personaje como si de una persona se tratara<sup>246</sup>. Una definición de estas características, prácticamente intuitiva, llevaría a definir al personaje como la representación de un humano o de una entidad humanizada

---

<sup>246</sup> Garrido Domínguez (1996: 68).

en un texto literario<sup>247</sup>. Este tipo de definiciones es el que en las últimas décadas ha rescatado la narratología cognitiva, cuyo propósito es investigar los procesos mentales que los lectores utilizan en la comprensión de los textos narrativos. En el marco de esta corriente, Margolin diseña una definición de partida que reúne todas las teorizaciones en conflicto: el personaje es, en primera instancia, un agente narrativo o entidad de un mundo narrativo, un *story world*, capaz de satisfacer una posición argumental de la forma HACER (X), condición *sine qua non* de toda narrativa y todo drama; en otras palabras, es un individuo humano o similar a un humano del cual se pueden predicar acciones<sup>248</sup>. Un segundo momento en la construcción del personaje es la atribución de propiedades, proceso que se denomina “caracterización”. Con esta definición en dos tiempos, se mantienen separados personajes de personas y, por ende, mundo narrativo de mundo real<sup>249</sup>.

El personaje ha sido históricamente estudiado desde una perspectiva caracterológica, es decir, desde los atributos que los hacen similares a personas, y desde una perspectiva funcional, según la cual el personaje es un elemento más en la sintaxis narrativa del relato<sup>250</sup>. La perspectiva caracterológica fue explorada en el marco del realismo, tanto en sus vertientes decimonónicas como en las formas que adoptó en la crítica marxista y psicoanalítica. La funcional, por su lado, fue inicialmente planteada por Aristóteles, quien en la *Poética*<sup>251</sup> vincula el personaje a la *mimesis* (imitación de acciones) como la entidad que lleva a cabo la acción. Por ese motivo, se afirma que en Aristóteles (y en la teoría clásica que de él deriva) existe una preponderancia de la acción por sobre el personaje. En todos estos casos es necesario distinguir el personaje en sí mismo (como agente de la acción) del “carácter”, que puede definirse como un agente al que se le han añadido propiedades que afectan el modo en que desarrolla la acción<sup>252</sup>.

Como señala De Temmerman, el mundo clásico carecía de vocabulario específico para hacer referencia al personaje como imitación de individuos desde sus aspectos psicológicos o rasgos individualizadores<sup>253</sup>. Lo más parecido a este cruce entre agente de acción y rasgos morales es el término *ēthos*, conjunto de características que el orador

---

<sup>247</sup> Chatman (1978: 108), Bal (1997: 115), De Temmerman y Van Emde Boas (2018: 2).

<sup>248</sup> Margolin (1983: 1).

<sup>249</sup> Garrido Domínguez (1996: 68).

<sup>250</sup> Valles Calatrava (2008: 160), Jannidis (2013: §2).

<sup>251</sup> *Poet.* 1448a, 1449b-1451b.

<sup>252</sup> Garrido Domínguez (1996: 68).

<sup>253</sup> De Temmerman y Van Emde Boas (2018: 7).



exhibe en la *narratio* para provocar un efecto o *pathos*, en el público<sup>254</sup>. La caracterización, es decir, la atribución de rasgos éticos a un agente de acción<sup>255</sup>, evoluciona en el marco de la filosofía moral (en particular en la *Ética Nicomaquea*, en la *Eudemia*, en los *Magna Moralia* de Aristóteles y en los *Caracteres* de Teofrasto) y de la retórica en el diseño de “personajes tipificados”, es decir, personajes con una serie de rasgos asociados por defecto que se prediseñan para lograr un determinado efecto en el auditorio. Cabe aclarar que esta clase de personajes, tal como los conciben Aristóteles o Teofrasto, en ningún caso imitan la psicología de individuos concretos<sup>256</sup>.

Durante el siglo XIX se impuso un “determinismo psicológico” de raigambre romántica que llevó a que el personaje fuera visto como la encarnación de conflictos característicos del ser humano. Inspirado por este enfoque, el marxismo<sup>257</sup> buscó leer en los personajes reflejos o portavoces del modo en que un grupo social, histórico y políticamente determinado percibe el mundo.

Las teorizaciones clásicas del personaje resurgieron como resistencia a estas lecturas en el marco de los paradigmas funcionalista y semiótico, en los que se piensa al personaje como signo dentro de un sistema<sup>258</sup>. Desde el formalismo ruso, Tomachevski, afirma que el personaje está constituido por un conjunto de motivos, entendidos como unidades mínimas temático-narrativas a las que conecta y dota de coherencia<sup>259</sup>. El nivel de abstracción presente en Tomachevski lleva a que, en su modelo, la historia se presente como un sistema de motivos que puede prácticamente prescindir del héroe y de sus rasgos característicos<sup>260</sup>. Lotman<sup>261</sup>, más tarde, sostiene que los personajes satisfacen ciertas funciones narrativas al realizar determinadas acciones.

Desde una perspectiva relativamente formalista, Propp<sup>262</sup> analiza los personajes de los cuentos folklóricos maravillosos rusos como agentes de acción que llevan adelante la

---

<sup>254</sup> Aristóteles, *Retórica* (1356a). Ver Gill (1984: 165), De Temmerman (2010: 33).

<sup>255</sup> Valles Calatrava (2008: 169).

<sup>256</sup> De Temmerman (2007: 87).

<sup>257</sup> El concepto mismo de cronotopo de Bajtín se define “como categoría de forma y contenido que determina la imagen del hombre en la literatura” que “es siempre esencialmente cronotópica” en tanto emerge de una particular concepción del tiempo en el espacio, y del espacio en el tiempo (1989: 238).

<sup>258</sup> Garrido Domínguez (1996: 71, 72).

<sup>259</sup> Tomachevski (1982: 204-206).

<sup>260</sup> Tomachevski (1982: 204-206).

<sup>261</sup> Lotman (1977: 352-354).

<sup>262</sup> Chistov (1986), citado por Zipes (2012: x), sobre por qué no corresponde considerar a Propp un exponente del formalismo. Como destaca Zipes, a diferencia de los formalistas, Propp no idealiza a la gente común ni interpreta la historia de los cuentos folklóricos desde el materialismo histórico marxista, pues su interés estaba puesto en el estudio de los ritos de iniciación y en cómo éstos contribuyen a la formación de estructuras narrativas (2012: xi). Las acusaciones de formalismo deben atribuirse a Lévi-Strauss (1960). A

trama al satisfacer una serie de acciones tipificadas a las que llama “funciones”. En su morfología se interrelacionan dos modelos de relato: uno sintagmático y otro paradigmático<sup>263</sup>. En el primero, el cuento se piensa como la concatenación de treinta y una funciones narrativas; en el segundo, como la distribución de estas funciones en las esferas de acción de las *dramatis personae*.

Las funciones se definen como constantes de acción significativas para el desarrollo de la trama<sup>264</sup> en un conjunto ilimitado de relatos. Estas constantes o funciones se distribuyen, a su vez, con mayor o menor regularidad alrededor de siete clases de *dramatis personae*, es decir, agentes de acción que se definen por lo que hacen y no por sus rasgos individualizadores. Como las funciones, el accionar de las *dramatis personae* es también constante en un conjunto ilimitado de relatos<sup>265</sup>.

Este enfoque es en cierta forma tributario del formalismo, pues extrapola al análisis del relato la tesis formalista de que la estructura de una oración en el marco de un texto puede ser fragmentada en elementos analizables más pequeños<sup>266</sup>. Sin embargo, a Propp no le interesa estudiar el significante en su relación con otros, sino qué rol ocupa éste en el contexto del sistema narrativo<sup>267</sup>. De este modo, evita estudiar cómo surge el significado en un relato para, en cambio, concentrarse en cómo varios relatos pueden pertenecer a un mismo tipo sobre la base de categorías menos intuitivas que las usadas hasta el momento: los temas y motivos. Por este motivo, la propuesta de Propp es, para muchos, precursora del estructuralismo<sup>268</sup>.

Como señala Chatman<sup>269</sup>, la concepción formalista-estructuralista del personaje se resume en el concepto de “actante” de Greimas, inspirado a su vez en el concepto de “esfera” de Propp. Según esta perspectiva, el personaje se define desde lo que hace en la trama en vez de quién es y de cómo actúa<sup>270</sup>. A partir del concepto de función de Propp, de los roles argumentales en la sintaxis oracional, de Tesnière y de los papeles dramáticos actanciales de Souriau, Greimas<sup>271</sup> desarrolla la tesis de que un número restringido de

---

pesar de la defensa desarrollada por el mismo Propp en 1966, esta atribución sigue en pie. Ver Karstens (2019).

<sup>263</sup> Garrido Domínguez (1996: 95).

<sup>264</sup> Propp (2012: 190).

<sup>265</sup> Propp (1968: 20-22).

<sup>266</sup> Olshansky (2008).

<sup>267</sup> Olshansky (2008).

<sup>268</sup> Eco (1968: 348) considera a Propp una de las piezas clave en el desarrollo del método, junto con Saussure, Lévi-Strauss y Hjelmslev.

<sup>269</sup> Chatman (1972: 57).

<sup>270</sup> Chatman (1972: 57).

<sup>271</sup> Greimas (1987).

términos actanciales basta para dar cuenta de un microuniverso narrativo<sup>272</sup>. Toma de Tesnière las categorías de “sujeto” y “objeto” (pensados transitivamente como agente y paciente<sup>273</sup>), vinculadas entre sí por mediación del “deseo” del “sujeto” por el “objeto”, y las asimila a las *dramatis personae* del héroe y del personaje en la morfología de Propp<sup>274</sup>. Desde la sintaxis oracional<sup>275</sup> simplifica las funciones de Propp y de Tesnière en figuras más básicas, llevándolas a un nivel mayor de abstracción. En este nivel, los personajes se conciben como expresiones de una gramática narrativa compuesta por seis actantes que se conectan entre sí por medio de un número indefinido de acciones a las que también llama “funciones”. Los actantes, por un lado, se ordenan en pares según el tipo de acción que llevan en relación con el objeto de deseo: el héroe desea el objeto; el destinador y el destinatario quedan vinculados por este objeto; el ayudante y el adversario afectan al héroe en la búsqueda del objeto<sup>276</sup>. Como en el modelo de Propp<sup>277</sup>, cada actante puede realizarse en más de un actor y en más de un personaje que ahora se define como un actante (o conjuntos de actantes) revestido de rasgos individualizadores<sup>278</sup>. Para Greimas, el modo en el que se distribuyen estos roles permite clasificar tipológicamente los relatos<sup>279</sup>. Como observa Margolin<sup>280</sup>, para Greimas la narrativa es la representación verbal de una serie mínima de secuencias de acciones a las que les corresponden roles actanciales. Así, el personaje como actante se reduce a una categoría puramente funcional que involucra al agente que realiza o experimenta un acto de hacer.

Aunque Bremond centró su atención más en la articulación de la trama que en la conceptualización del personaje, su aporte al diseño del concepto es fundamental. En primer lugar, destaca la trascendencia teórica de la morfología de Propp, pues para Bremond, a pesar de las advertencias que el mismo Propp hace acerca de la imposibilidad de aplicar su método<sup>281</sup> a otra clase de relatos (no folklóricos), éste es perfectamente trasladable a otras obras literarias o artísticas<sup>282</sup>. Bremond demuestra que toda función engendra en sí misma la posibilidad de una opción contraria, posibilidad a la que llama

---

<sup>272</sup> Greimas (1987: 270).

<sup>273</sup> Greimas (1987: 270).

<sup>274</sup> Greimas (1987: 271).

<sup>275</sup> Greimas (1987: 284).

<sup>276</sup> Greimas (1987: 276).

<sup>277</sup> Propp (1968: 80).

<sup>278</sup> Greimas (1987: 282).

<sup>279</sup> Greimas (1987: 281).

<sup>280</sup> Margolin (1990: 844).

<sup>281</sup> Propp (1968: 22) sostiene que las funciones pueden no realizarse todas, pero las que aparecen lo hacen siempre en el mismo orden.

<sup>282</sup> Bremond (1964: 4).

“bifurcación embrionaria”<sup>283</sup>, y que, al mismo tiempo, su secuencialidad lógica no deriva de las funciones mismas, sino que obedece, en cierta forma, a conveniencias estéticas<sup>284</sup>. Por ese motivo, concluye que las funciones manifiestan la evolución psicológica y moral de los personajes y que, en consecuencia, éstos deben ser considerados como medios y fines del relato al mismo tiempo, y no sólo como simples instrumentos al servicio de la acción<sup>285</sup>. Así, al definir las funciones como la relación entre un agente y una predicación, renuncia a la primacía de la acción por sobre el personaje que caracteriza al modelo actancial.

Todorov presenta un modelo de la narración que, como en el caso de Bremond, invierte la preeminencia de la acción por sobre el personaje. Por empezar, señala que el personaje que conceptualizan Souriau y Greimas, definido por sus relaciones con otros personajes, es sólo una clase entre otras posibles<sup>286</sup>. Luego, sobre la base del modelo de Greimas, abstrae las tres relaciones fundamentales que establecen estos personajes entre sí y afirma que de ellas se derivan todas las relaciones posibles en un relato. Así, sostiene que la relación del “deseo” une al agente y al paciente, que en la “comunicación” se realizan confidencias y que en la “participación” se ubica la ayuda. Desde estos tres predicados básicos deriva las demás relaciones del relato mediante la aplicación de una serie de reglas transformacionales<sup>287</sup>. Sin embargo, como señala Chatman<sup>288</sup>, no es claro el sentido con el que Todorov utiliza el término “relaciones”<sup>289</sup>, lo cual debilita la capacidad explicativa del modelo.

Esta clase de propuestas ha sido criticada por su excesivo grado de abstracción, pues al alejarse de los textos, reduce considerablemente su base empírica. Esta distancia, como sostiene Chatman, lleva a concluir que todos los relatos presentan el mismo funcionamiento, pues minimizan la idiosincrasia y complejidad del personaje<sup>290</sup>. En otras palabras, en el intento por evitar conceptualizaciones realistas o miméticas del personaje, el primer estructuralismo lo redujo a un elemento más de la sintaxis narrativa<sup>291</sup>.

---

<sup>283</sup> Bremond (1964: 15, 21).

<sup>284</sup> Bremond (1964: 15, 21).

<sup>285</sup> Bremond (1964: 15).

<sup>286</sup> Todorov (1966: 133).

<sup>287</sup> Todorov (1966: 166).

<sup>288</sup> Chatman (1972: 62).

<sup>289</sup> En francés, *rappports*.

<sup>290</sup> Chatman (1972: 64).

<sup>291</sup> De Temmerman (2018: 12).

En respuesta a este problema, Barthes<sup>292</sup> concibe el relato como un sistema organizado en cuatro niveles: lengua, funciones, acciones y narración. En el primer nivel retoma el concepto de función de Propp y lo lleva a un grado mayor de abstracción al afirmar que en un relato todos los acontecimientos son funcionales<sup>293</sup>. Así, clasifica las funciones o unidades de contenido en funciones propiamente dichas (cuyo rol es hacer avanzar la acción)<sup>294</sup>, e indicios (elementos que le permiten al lector realizar inferencias)<sup>295</sup>. A su vez, divide las funciones en núcleos (unidades de acción relacionadas entre sí lógicamente y cronológicamente que abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente para la continuación de la historia)<sup>296</sup> y catálisis (unidades de acción que dependen de las funciones nucleares sólo cronológicamente)<sup>297</sup>.

Es en este marco que Barthes retoma el problema del personaje. Si bien destaca los hallazgos del modelo actancial, señala que su infalibilidad teórica conlleva una pérdida de capacidad explicativa porque no logra dar cuenta del lugar que el “sujeto” ocupa en la matriz actancial<sup>298</sup>, lo que redundaría en un sistema de personajes demasiado parcelado<sup>299</sup>. Barthes no se pregunta cómo los rasgos individualizadores del personaje determinan el modo en el que las funciones se desarrollan dentro de su propia esfera, pues esto implicaría retornar a una perspectiva psicológica. Por el contrario, construye el concepto de personaje a partir de las personas gramaticales<sup>300</sup>, pues sostiene que sólo se accede al nivel de las acciones desde su manifestación en el nivel de la narración. En este punto de su argumentación sostiene que los “seres de papel” del narrador y del personaje se “cargan de significación” desde los seres reales que participan del relato: el autor y el lector<sup>301</sup>. Sin embargo, no profundiza la idea. Más tarde, en *S/Z*, vuelve a establecer la prevalencia del personaje por sobre la acción al definir al personaje como un complejo de “semas” o de rasgos semánticos agrupados por un nombre propio<sup>302</sup>. Definidos de este modo, los

---

<sup>292</sup> Barthes (1977).

<sup>293</sup> Barthes (1977: 72).

<sup>294</sup> Barthes (1977: 75- 76). El sentido de “función” en este punto es próximo al de las funciones de Propp, aunque despojadas de su carga antropológica; por este motivo, a la inversa de lo que sucede en el modelo de Bremond, son concebidas en mayor número y complejidad.

<sup>295</sup> Barthes (1977: 75- 76).

<sup>296</sup> Barthes (1977: 77).

<sup>297</sup> Barthes (1977: 77).

<sup>298</sup> Barthes (1977: 77).

<sup>299</sup> Barthes (1977: 89).

<sup>300</sup> Barthes (1977: 89).

<sup>301</sup> Barthes (1977: 33).

<sup>302</sup> Barthes (1980: 78).

semas se entienden como trazas individualizadoras del personaje, lo que acercaría el modelo a las perspectivas psicologizantes que antes había rechazado.

Chatman retoma las ideas de Barthes y vuelve sobre el problema de los rasgos del personaje narrativo. Por empezar, se pregunta si la distinción de Aristóteles entre agente y carácter (o *ethos*) es realmente necesaria<sup>303</sup>, y responde que ambos conceptos lo son, pues es irrelevante indagar en qué momento los rasgos individualizadores del carácter se “añaden” al agente. A continuación, critica los modelos actanciales de corte formalista-estructuralistas que reducen el personaje a una mera “función”<sup>304</sup>. Pero, en lugar de invertir el problema y adoptar una perspectiva en la que el personaje sea prioritario sobre la trama, adopta una tercera posición, en la cual las historias existen sólo cuando los dos elementos (personajes y acontecimientos) ocurren en conjunto. No puede haber acontecimientos, sostiene, sin existencias que los experimenten<sup>305</sup>.

Chatman toma de Barthes la idea de que un personaje es la unión de un conjunto de rasgos bajo la “etiqueta homologadora del nombre propio”<sup>306</sup>. Para Chatman, el personaje es un “paradigma de rasgos”, es decir, de cualidades personales relativamente estables y susceptibles de sufrir modificaciones en el desarrollo de la trama<sup>307</sup>. Define los rasgos como adjetivos narrativos (análogos a los que en el mundo real las personas utilizan para individualizar a otras)<sup>308</sup> que, sin embargo, no deben ser confundidos con otros fenómenos psicológicos más efímeros, como sentimientos o cambios de humor. Como en Barthes, estos rasgos se amalgaman en un todo coherente cuando son atraídos por un nombre propio, ya sea convencional (como “Juan”), una forma pronominal (como “él”) o un sintagma nominal encabezado por un determinante (como “el hombre”). En resumen, para Chatman, el nombre propio es un “*locus* de cualidades”<sup>309</sup>.

Por otro lado, Chatman sostiene que el texto narrativo depende de la interacción entre acontecimientos y personajes *sine quibus non*. Esto lo lleva a construir un modelo de texto narrativo en el que el personaje ocupa un eje paradigmático y los acontecimientos, uno sintagmático. En el acto de leer, el lector se encuentra con la trama, que avanza sobre el eje sintagmático encadenando acontecimientos, y con el personaje, cuyos rasgos se organizan en un eje paradigmático. En este eje, el lector busca el rasgo

---

<sup>303</sup> Barthes (1978: 110).

<sup>304</sup> Barthes (1978: 111-113).

<sup>305</sup> Barthes (1978: 113).

<sup>306</sup> Barthes (1980: 78).

<sup>307</sup> Barthes (1980: 126).

<sup>308</sup> Barthes (1980: 125).

<sup>309</sup> Barthes (1980: 131).

más relevante para cada acontecimiento; si no lo encuentra, extrapola uno desde su experiencia de mundo y lo añade a dicho eje en asociación con este particular acontecimiento. Este mecanismo, señala, es análogo al que las personas utilizan en el mundo real para interactuar con otras, por lo que la experiencia vital del lector se vuelve fundamental para la construcción de sentido<sup>310</sup>.

La propuesta de Bal concilia, en cierta forma, la perspectiva actancial con las propuestas de corte psicologizante de autores como Chatman. Bal, al igual que Barthes, divide el texto narrativo en niveles. El primero de ellos es la “fábula”, definida como la serie de acontecimientos causados o experimentados por “actores” que se relacionan entre sí por vínculos lógicos y cronológicos<sup>311</sup>. El segundo es la “historia”, a la que define como la reorganización de los materiales de la fábula según un cierto criterio<sup>312</sup>. El tercer y último nivel es el “texto”, que representa la “historia” al ser narrada en un cierto medio<sup>313</sup>.

En el nivel de la fábula, Bal adopta con modificaciones el modelo actancial de Greimas<sup>314</sup>. Señala que en este nivel se encuentran los “actores”, a los que define como el sustrato estructural de lo que en el nivel de la historia son los personajes. Éstos se dirigen hacia un objeto movidos por una intención<sup>315</sup>, razón por la cual pueden clasificarse en “actantes”<sup>316</sup>. Así, un actante se define como una clase de actor cuyos miembros mantienen la misma relación con un particular tipo de *telos*, relación a la cual llama “función”<sup>317</sup>. Las diferentes clases de actores o actantes que encuentra Bal son las mismas que identifica Greimas: héroe y objeto de deseo, ayudante y adversario, emisor y receptor<sup>318</sup>. Finalmente, señala que varios actores pueden desempeñarse en conjunto como un mismo actante, o viceversa, un mismo actor desempeñarse como dos o más actantes al mismo tiempo<sup>319</sup>. En el nivel de la historia, los actores son revestidos con características distintivas que crean el efecto de personalidad atribuida al personaje en los modelos no actanciales<sup>320</sup>. Así, el actor se presenta como una posición estructural y el personaje, como una unidad semántica compleja, lo cual permite finalmente distinguir a

---

<sup>310</sup> Barthes (1980: 127).

<sup>311</sup> Bal (1997: 5).

<sup>312</sup> Bal (1997: 6).

<sup>313</sup> Bal (1997: 8).

<sup>314</sup> Bal (1997: 195- 208).

<sup>315</sup> Bal (1997: 197).

<sup>316</sup> Bal (1997: 197).

<sup>317</sup> Bal (1997: 197).

<sup>318</sup> Bal (1997: 197) llama a estos últimos “poder” y “receptor” para recuperar el carácter impersonal o abstracto de estos actantes en una gran cantidad de relatos.

<sup>319</sup> Bal (1997: 199).

<sup>320</sup> Bal (1997: 114).

un personaje de otro<sup>321</sup>. Para Bal, las cualidades que revisten a un personaje pueden no aparecer explícitamente al comienzo del relato y pueden cambiar a medida que éste se desarrolla<sup>322</sup>, idea que recuerda la propuesta de Chatman.

Cabe destacar que, en el marco del estudio de los personajes, Bal se pregunta qué es un héroe y qué elementos conducen a la identificación de un personaje como tal<sup>323</sup>. Sin llegar a ninguna conclusión, señala que el problema es de corte ideológico, pues es innegable que los criterios con los que se lo define cambian diacrónica y sociológicamente.

El problema del héroe, por otro lado, es central en el pensamiento de Campbell<sup>324</sup>, quien desde la teoría y crítica mítica<sup>325</sup> desarrolla un modelo narrativo muy cercano al protoestructural de Propp y al actancial de Greimas. Campbell toma de Jung<sup>326</sup> el concepto de arquetipo y de inconsciente colectivo, y sobre este marco conceptual procede a estudiar relatos mitológicos. Encuentra que un gran número de éstos presenta una misma arquitectura narrativa a la que llama “monomito”. En estos relatos, un personaje central, al que llama “héroe”, recorre un camino en el que se topa con pruebas y con ciertas figuras prototípicas (ayudantes, adversarios, objetos de deseo); el viaje (y el relato) culmina cuando el héroe se supera a sí mismo y redime a su comunidad<sup>327</sup>. Este patrón recuerda al modelo actancial de Greimas, en el sentido de que todo relato heroico es susceptible de ser reducido en su estructura a un conjunto de elementos, relaciones y acontecimientos básicos<sup>328</sup>.

Contrariamente a lo que sucede en los modelos de corte estructural, los enfoques cognitivos invierten la dinámica entre acciones y actantes. Desde esta clase de propuestas, se explica que los personajes son representaciones de seres ficcionales en la mente del lector<sup>329</sup>, habitantes de los mundos posibles que éste reconstruye en el acto de leer, a los que enriquece semánticamente con sus propios conocimientos del mundo real. Entre estas propuestas cabe destacar el modelo de Margolin, quien define al personaje como una

---

<sup>321</sup> Bal (1997: 115).

<sup>322</sup> Bal (1997: 125).

<sup>323</sup> Bal (1997: 131).

<sup>324</sup> Campbell (2004).

<sup>325</sup> Corriente que surge en los años cincuenta bajo la influencia de Mircea Eliade. Ver Prat Ferrer (2005: 192).

<sup>326</sup> Los arquetipos son en Jung (2015: 11) los contenidos del inconsciente colectivo, que a su vez se define como el conjunto de elementos interpersonales que comparten los individuos en una comunidad dada.

<sup>327</sup> Según Campbell, esta estructura o “monomito” demostraría que todas las sociedades comparten, en el fondo, el mismo inconsciente colectivo, y que por eso todas presentan versiones de este primer proto-relato.

<sup>328</sup> Campbell (2004: 20).

<sup>329</sup> De temmerman (2018: 15).



unidad macro-semántica del texto narrativo construida por el lector a partir de cierto tipo de información y de cierto tipo de operaciones<sup>330</sup> codificadas de antemano en el texto.

El concepto de personaje en el modelo de Margolin se deriva del de mundo posible, el cual a su vez se define como la representación verbal de una sucesión de estados de cosa hipotéticos, mediados por acciones o acontecimientos. En este marco, el personaje se configura como un *human-like narrative agent* (o a *non-actual individual* en desarrollos posteriores del modelo)<sup>331</sup> al que el lector le adscribe propiedades mentales individuales (como rasgos o aspectos) o complejas (es decir, modelos de personalidad o tipos)<sup>332</sup>. El personaje se inscribe en la narración como miembro de algún dominio del mundo posible allí representado, en donde es identificado, localizado temporo-espacialmente y dotado de una serie de atributos y relaciones físico-mentales que, a su vez, lo dotan de estados interiores, saberes, creencias y deseos, entre otros<sup>333</sup>. Los *non-actual individuals*, así, se presentan como *entiae rationis*, objetos abstractos diseñados por la mente de un individuo del mundo real en el acto de hipotetizar, suponer o imaginar un mundo posible, y son puestos en existencia por medio de *entity-invoking expressions*, entre las que Margolin incluye los nombres propios y las descripciones definidas<sup>334</sup>. Es por todo esto que para Margolin los *non-actual individuals* no deben ser reducidos a las expresiones lingüísticas que los designan<sup>335</sup>, a diferencia de lo que ocurre en los modelos actanciales.

Si los personajes no pueden ser reducidos a categorías gramaticales, es necesario explicar cómo y sobre qué bases se construyen en la narración. Nuevamente, Margolin explica este proceso a partir de las dinámicas de los mundos posibles. En ambos casos, el texto aporta una serie de instrucciones para que el lector construya mentalmente el mundo posible y a sus habitantes<sup>336</sup>. Con respecto al personaje en particular, el texto codifica un conjunto de operaciones macrosemánticas que le permiten al lector adscribirle propiedades y relaciones, diferenciarlo de los otros *non-actual individuals*, determinar su pertenencia a un subdominio del mundo posible, y por último jerarquizar sus propiedades en un entramado global integrado<sup>337</sup>. Se deriva de aquí un aspecto central del pensamiento

---

<sup>330</sup> Margolin (1983: 1)

<sup>331</sup> Margolin (1990).

<sup>332</sup> Margolin (1983: 4).

<sup>333</sup> Margolin (1990: 844).

<sup>334</sup> Margolin (1990: 847).

<sup>335</sup> Margolin (1983: 7).

<sup>336</sup> Aquí Margolin cita a Doležel (1989: 236).

<sup>337</sup> Margolin (1990: 851).

de Margolin: si bien no puede haber un universo narrativo sin acciones ni actantes<sup>338</sup>, sí puede generarse un universo narrativo que no produzca rasgos mentales ni retratos<sup>339</sup>. Desde una perspectiva cognitiva, Margolin hace prevalecer así a los acontecimientos por sobre los individuos ficcionales que los llevan a cabo, pues la existencia de los personajes presupone la existencia previa de otros elementos representacionales (como las acciones, acontecimientos y puestas en escena) que operan como sus significantes<sup>340</sup>.

Como señala De Temmerman<sup>341</sup>, una ventaja teórica del acercamiento cognitivo es el énfasis puesto en la naturaleza dinámica de la caracterización. Según esta propuesta, el lector crea un modelo mental del personaje cuando lo encuentra por primera vez en la lectura, y gracias a ciertos mecanismos inferenciales predefinidos en el mismo texto, carga en este modelo mental toda pieza nueva de información que aparezca sobre él. En el modelo de Margolin, por ejemplo, se llama “caracterización” al acto de adscribir propiedades individuales a un *non-actual individual*, y *character-building*, *character-profiling* o *portraiture*, a la atribución de complejos de propiedades<sup>342</sup>. Esta actividad se basa en inferencias sobre los *non-actual individuals* que los lectores llevan a cabo sobre la base de cierta información de partida provista por el mismo texto. Se trata, en consecuencia, de una operación que se realiza luego de que el lector identifica a los *non-actual individuals*, pero que, a pesar de su aparición tardía en el procesamiento del texto, constituye el primer paso en la ruta de construcción de sentido y de creación de ilusión narrativa<sup>343</sup>. Es por este motivo que, para Margolin, la narrativa no puede ser reducida a una gramática de acciones o a una trama ideológica<sup>344</sup>.

Como conclusión, puede destacarse que tanto en los modelos de corte actancial como en los cognitivos se acepta la existencia de una entidad textual más o menos abstracta sobre la que el lector añade rasgos individualizadores que se encuentran en mayor o menor medida ya inscriptos en el mismo texto<sup>345</sup>. Destacamos paralelamente la

---

<sup>338</sup> Margolin (1983: 7; 1990: 847) utiliza el término “actante” en el sentido de *non-actual individual* como constructo esquemático, radicalmente incompleto y parcialmente determinado. En sus escritos más tempranos, Margolin parece depender más del modelo actancial de lo que reconoce en los artículos de los años noventa, ya completamente inmersos en la semántica de los mundos posibles.

<sup>339</sup> Margolin (1983: 7).

<sup>340</sup> Margolin (1983: 7).

<sup>341</sup> De Temmerman (2018: 16).

<sup>342</sup> Margolin (1983: 4).

<sup>343</sup> Según Margolin (1983: 7), la ilusión narrativa ocurre cuando el lector establece alguna clase de relación reconocible entre un universo narrativo alternativo y su propio modelo de realidad, lo que le permite tratar a este universo narrativo de acuerdo con la misma lógica natural que emplea en su *Lebenswelt*.

<sup>344</sup> Margolin (1983: 6-7).

<sup>345</sup> Garrido Dominguez (1996: 82), Jannidis (2012: §22).

necesidad de diferenciar entre personaje y caracterización, pues no son en ningún caso categorías homologables, siendo el primero un elemento de la sintaxis narrativa y el segundo, una operación cognitiva. Dado que nuestra investigación sigue una metodología de tipo estructural, optaremos por estudiar el personaje desde la perspectiva actancial, dejando de lado por el momento el problema de la caracterización.

### 1.2.2 El modelo de Propp

En 1928, Propp publica *Morfologija skázki*, traducido al inglés como *Morphology of the Folktale* y al español como *Morfología del cuento*. Ambas traducciones representan un problema a la hora de reseñar el contenido y el propósito de la obra. Como señala Propp, el título original de la obra en inglés debería haber sido *Morphology of the Wondertale*, pero, a la hora de presentar la traducción, el editor reemplazó la palabra *wondertale* por *folktale* para realzar el atractivo del libro<sup>346</sup>, lo cual dio lugar a una serie de malentendidos y, especialmente, a las críticas de Lévi-Strauss<sup>347</sup>.

Con la morfología, Propp se propone discutir el criterio utilizado por Aarne en el *Index* para clasificar los relatos folklóricos. Con ese fin, desarrolla un método para identificar en los relatos maravillosos folklóricos rusos las “funciones” narrativas, es decir, las acciones básicas y comunes a todos los relatos sobre las que realizar comparaciones y organizar la colección. Si bien su objetivo inicial era analizar un tipo específico de cuento folklórico, el maravilloso, señala que su metodología puede, en teoría, ser aplicada a otras clases de relatos, siempre y cuando se tenga en cuenta que las conclusiones a las que se llegue naturalmente serán diferentes a las que presenta en la *Morfología*<sup>348</sup>. En sus escritos posteriores, de hecho, Propp hace explícito su interés por

---

<sup>346</sup> Propp (1984: 70). Sin embargo, Wagner (1968: ix), en el prefacio a la *Morphology...*, señala que Propp mismo hace un uso irregular del término *skázki*, que sin especificaciones simplemente significa “relato”.

<sup>347</sup> Lévi-Strauss critica la morfología de Propp en “La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, publicado en 1960 en *Cahiers de l’institut de sciences économiques appliquées* 9, p. 3-36, y en *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 3, p. 122-149, bajo el título “L’analyse morphologique des contes russes”. Propp le responde en el año 1966 con el artículo “Struttura e storia nello studio della favola”, publicado en la edición italiana de la morfología, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, del año 1966. El intercambio está documentado en la edición en italiano de la morfología, *Morfologia della fiaba...*, en la edición que Lieberman hace en 1984 de una compilación de trabajos representativos del pensamiento de Propp, *Theory and History of Folklore*, y, en castellano, en un volumen de la editorial Fundamentos del año 1972, *Polémica. Lévi-Strauss- Propp*.

<sup>348</sup> Si bien la *Morfología* fue publicada en ruso en 1928, Occidente recién conoció la obra en 1958 con su traducción al inglés, cuando Propp ya se había adentrado en el historicismo que caracteriza al resto de su obra. Tras su llegada a Francia, la morfología del relato fue inmediatamente adoptada como base teórica por el primer estructuralismo, en particular por Bremond, Greimas, Barthes y Todorov. En Estados Unidos,

extender los límites de su investigación más allá del cuento folklórico ruso<sup>349</sup>, pues deja en claro que su interés se centra en los sistemas de creencias y en los ritos de iniciación que contribuyen a la formación de estructuras narrativas y a la posibilidad de rastrearlas a lo largo de la historia<sup>350</sup>.

Como afirmamos antes, la intención final de Propp en la *Morfología* es diseñar un método para organizar y clasificar los relatos folklóricos que se recopilaban sin pausa desde los comienzos del coleccionismo del siglo XVIII. Años antes, Aarne había clasificado el material según ciertos componentes de la narración a los que llama tipos y motivos. En el *Index*, los motivos se definen como los elementos simples sobre los cuales se construye el relato completo y que se repiten en toda la literatura tradicional<sup>351</sup>. En *The Folktale*, Thompson enriquece el concepto al afirmar que un motivo es el elemento más pequeño de un relato con poder suficiente como para persistir en la tradición, poder que se funda en lo inusual o sorprendente que lo distingue<sup>352</sup>. Los tipos, por su parte, nunca son definidos en el *Index*. Thompson los presenta como relatos tradicionales que existen independientemente, en el sentido de que son narrados como relatos completos sin formar parte de otros. Según Thompson, a pesar de que un tipo pueda, en efecto, formar un relato mayor junto con otros, el hecho de que sea narrado fuera de estos contextos hace evidente su autonomía<sup>353</sup>. Sobre esta base, Aarne había asignado un código al argumento de cada relato y había clasificado a cada uno de éstos en tres grandes categorías: 1) cuentos sobre animales, 2) cuentos folklóricos propiamente dichos y 3) anécdotas. Thompson en 1928 modifica la numeración del índice y agrega dos categorías más: la categoría 3) pasa a ser la de los cuentos humorísticos, agrega la 4), en la que incluye a los cuentos de fórmula, y reemplaza las anécdotas en el capítulo 5) por cuentos no clasificados, categoría en la que incluye todos los relatos que no entran en ninguna de las clasificaciones anteriores.

Propp destaca la utilidad descriptiva del *Index*<sup>354</sup>, pero advierte que el criterio utilizado no es ni consistente ni sistemático y que, en consecuencia, genera

---

por su parte, fue difundido por Dundes, quien se interesó por las aplicaciones prácticas del método, a diferencia de los franceses, cuyo interés estuvo centrado en la consistencia teórica del modelo. Ver Lieberman (1984: x).

<sup>349</sup> Ver en particular su tesis doctoral *Las raíces históricas del cuento, Исторические корни Волшебной Сказки*. Es necesario destacar que *Сказки* debe traducirse por cuento folklórico maravilloso, como hace la versión inglesa al traducir *Сказки* por *Wondertale*, y no por “cuento”, como sucede en la traducción española.

<sup>350</sup> Zipes (2012: xii).

<sup>351</sup> Aarne y Thompson (1955: vol.1, 10).

<sup>352</sup> Thompson (1946: 415).

<sup>353</sup> Thompson (1977: 415).

<sup>354</sup> Propp (1968: 11).

confusiones<sup>355</sup>. En particular, señala que no es posible llevar a cabo una clasificación de relatos basada en motivos porque, como éstos están a menudo estrechamente conectados entre sí, no es posible determinar con precisión dónde empiezan y dónde terminan uno, otro y sus variantes<sup>356</sup>. En relación con los tipos, Propp objeta que no resulta posible diferenciar un tipo de otro claramente y que, como consecuencia, la proximidad argumental que pueda existir entre ellos hace difícil asignar un relato en particular a uno de los tipos indexados en el catálogo. Así, por ejemplo, señala que un cuento ingresado en el *Index* en la primera categoría (cuentos sobre animales) bien puede ser al mismo tiempo un cuento folklórico propiamente dicho<sup>357</sup>, y que los cuentos maravillosos (o de magia) se clasifican por varios criterios en simultáneo<sup>358</sup>.

Sin embargo, Propp destaca algunos aspectos positivos del *Index*. En particular, señala que incluso una lectura superficial permite observar la existencia de regularidades y de constantes entre los relatos. Centra su atención en la categoría 2) “cuentos folklóricos propiamente dichos”, en la que encuentra que los cuentos 300 a 749, correspondientes a “Cuentos de magia o maravillosos”, poseen en efecto una unidad temática que los distingue de los demás. Por ese motivo, toma a este conjunto como el objeto de estudio en la *Morfología*<sup>359</sup>.

Propp encuentra que lo que se repite en este conjunto de relatos es una serie limitada de acciones significativas para el desarrollo de la trama a las que llama “funciones”. Como estas acciones o funciones se atribuyen en los cuentos siempre a la misma clase de personaje, llega a la conclusión de que la estructura del relato debe estudiarse por cómo se distribuyen estas funciones entre las distintas clases de personajes, clases a las que llama *dramatis personae*<sup>360</sup>. Destaca que, para definir las funciones, debe partirse desde la acción misma y no desde quién realiza la acción (como hace Aarne al clasificar los cuentos según los personajes que los protagonizan)<sup>361</sup>. Así, define la función como la acción llevada a cabo por un personaje desde el punto de vista de su significación para el

---

<sup>355</sup> En “The Principles of Classifying Folklore Genres”, vuelve sobre los defectos metodológicos del *Index*. Toma como ejemplo el modo en el que Aarne divide en categorías los cuentos maravillosos: “adversario mágico”, “esposo o hermano mágico”, “tarea mágica”, “ayudante mágico”, y “objeto mágico”. Como señala Propp (1984: 46), las primeras dos categorías están definidas por el personaje, la tercera por el motivo y la quinta por el objeto; por otro lado, en términos lógicos, una tarea mágica necesariamente es llevada a cabo por un ayudante mágico, por lo que la distinción de Aarne resulta irrelevante.

<sup>356</sup> Propp (1968: 9).

<sup>357</sup> Propp (2012: 84).

<sup>358</sup> Propp (2012: 87-89).

<sup>359</sup> Propp (2012: 148).

<sup>360</sup> Propp (1968: 20; 2012: 150).

<sup>361</sup> Propp (1968: 21).

desarrollo de la narración, independientemente de quiénes o cuántos agentes la desarrollan<sup>362</sup>. Estas funciones, agrega, son limitadas en número y, según el tipo de relato, se presentan siempre en un mismo orden<sup>363</sup>. Este aspecto, sostiene, permitiría adscribir a una misma clase un conjunto de relatos que presente la misma constante, considerada a partir de regularidades y no sobre aspectos temáticos, siempre vagos y difusos<sup>364</sup>.

Propp identifica en el relato maravilloso un total de treinta y una funciones. Las primeras siete, a diferencia de las demás, se identifican con caracteres en griego porque forman parte de las “condiciones preparatorias” del relato (momento en el que se presenta la complicación y se realiza la villanía)<sup>365</sup>. Si bien cada función muestra variantes internas, nos limitamos a presentarlas en su carácter más general<sup>366</sup>:

- α) Presentación de los personajes. No es todavía una función (situación inicial).
- β) Uno de los miembros de la familia se ausenta (ausencia).
- γ) Se le impone una prohibición al héroe (prohibición).
- δ) Se viola la prohibición (violación).
- ε) El villano explora el panorama (reconocimiento).
- ζ) El villano recibe información de su víctima (entrega).
- η) El villano intenta engañar a la víctima (engaño).
- θ) La víctima es engañada e involuntariamente ayuda al villano (complicidad).
- A) El villano daña a un miembro de la familia (villanía).
- a) Variante del disparador de la trama: un miembro de la familia experimenta una carencia (carencia).
- B) Se difunde la villanía o la carencia. Se pide la intervención del héroe (mediación).
- C) El héroe acepta o decide actuar (principio de la acción contraria).
- ↑) El héroe se va de su casa (partida).
- D) El héroe sufre una prueba que lo prepara para la recepción del objeto o auxiliar mágico (primera función del donante).
- E) El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante (reacción del héroe).

---

<sup>362</sup> Propp (1968: 21).

<sup>363</sup> Propp (1968: 22).

<sup>364</sup> Propp (1968: 22).

<sup>365</sup> Propp (1968: 31).

<sup>366</sup> Tomamos el formato de Bremond (1964: 8-9). Tomamos la traducción de las funciones de la edición en castellano de 1987.

- F) El objeto mágico pasa a disposición del héroe (recepción del objeto mágico).
- G) El héroe es transportado o guiado hasta donde se halla el objeto de su búsqueda (desplazamiento).
- H) El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (combate).
- I) El héroe recibe una marca (marca).
- J) El agresor es vencido (victoria).
- K) La fechoría inicial es colmada o reparada (reparación).
- ↓) El héroe regresa (la vuelta).
- Pr) El héroe es perseguido (persecución).
- Rs) El héroe es auxiliado (socorro).
- O) El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca (llegada de incógnito).
- L) Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas (pretensiones engañosas).
- M) Se propone al héroe una tarea difícil (tarea difícil).
- N) La tarea es realizada (tarea cumplida).
- Q) El héroe es reconocido (reconocimiento).
- Ex) El falso héroe o agresor, el malvado, queda desenmascarado (descubrimiento).
- T) El héroe recibe una nueva apariencia (transfiguración).
- U) El falso héroe o el agresor es castigado (castigo).
- W) El héroe se casa y asciende al trono (matrimonio).

A su vez, Propp encuentra que el número de *dramatis personae*, no de personajes, es siempre limitado y regular. Propp sostiene que las funciones se agrupan a su alrededor según el rol que cada una de estas *dramatis personae* desempeñe<sup>367</sup>. Cada agrupamiento en torno de una *dramatis persona* se llama “esfera de acción”<sup>368</sup>, lo que implica que la base del estudio de los personajes en Propp parte de la consideración de regularidades actanciales. Según Propp, estas esferas o regularidades actanciales son siete:

- 1) La esfera de acción del villano: involucra la villanía (A), la lucha con el héroe (H) y la persecución (Pr).
- 2) La esfera de acción del donante: involucra la preparación de la transmisión del agente mágico (D) y la entrega de dicho agente (F).

---

<sup>367</sup> Propp (1968: 88).

<sup>368</sup> Propp (1968: 88).

- 3) La esfera de acción del ayudante: involucra la transferencia espacial del héroe (G), la compensación de la fechoría o carencia (K); el rescate de la persecución (Rs), la solución de la tarea difícil (N) y la transfiguración del héroe (T).
- 4) La esfera de acción de la princesa (el objeto de la búsqueda) y de su padre: la asignación de la tarea difícil (M), la victoria como entrega en matrimonio (J), la exposición (Ex), el reconocimiento (Q), el castigo del segundo villano (U), la boda (W). Propp señala en este punto que no es posible diferenciar con claridad a la hija y al padre desde la asignación de funciones.
- 5) La esfera de acción del mandatario: el envío (el incidente conectivo B).
- 6) La esfera de acción del héroe: partida en la búsqueda (C↑), reacciones a las demandas del donante (E), la boda (W).
- 7) La esfera de acción del falso héroe: incluye también (C↑), (E) y, como función específica, L<sup>369</sup>.

Las funciones se organizan en esferas de acción y se asocian a cada personaje según una serie de criterios. En primer lugar, puede suceder que cada esfera corresponda exactamente a un personaje<sup>370</sup>. En segundo lugar, puede suceder que un personaje esté involucrado en varias esferas de acción<sup>371</sup>. En tercer lugar, puede ocurrir que una misma esfera de acción sea desempeñada por varios personajes<sup>372</sup>. Al mismo tiempo, sostiene que los personajes se construyen sobre las *dramatis personae* por medio de la atribución de rasgos (apariencia externa y nomenclatura específica, particularidades en cómo se introduce en la narración y lugar de residencia)<sup>373</sup>. La relación entre *dramatis persona* y personaje no siempre es unidireccional ni constante, pues sobre los personajes se aplican reglas de transformación que les permiten oficiar como una cierta *dramatis persona* en un momento y como otra más adelante<sup>374</sup>. Por este motivo, Propp afirma que, a la hora de estudiar las constantes de un relato, es necesario preguntar qué hace un personaje y no quién hace ni cómo<sup>375</sup>.

---

<sup>369</sup> Propp (1968: 79-80).

<sup>370</sup> Propp (1968: 80).

<sup>371</sup> Propp (1968: 80).

<sup>372</sup> Propp (1968: 81).

<sup>373</sup> Propp (1968: 88).

<sup>374</sup> Propp (1968: 88).

<sup>375</sup> Propp (1968: 20).



Podría argumentarse que el modelo de Propp no es aplicable al análisis de la *Hist. Apoll.* porque el mundo de la novela carece de magia<sup>376</sup>. Sin embargo, este aspecto se observa también en los relatos folklóricos “novelescos”, a los que Propp halla muy similares a los maravillosos. Según Propp, estos relatos se diferencian superficialmente de los maravillosos porque sus respectivas estructuras son notoriamente similares. En relación con sus diferencias, Propp explica que, en los relatos novelescos, los dos mundos del relato maravilloso (el familiar y el sobrenatural) se reducen a uno solo que se rige por las mismas normas que organizan el mundo del lector. Sus protagonistas son personajes cotidianos<sup>377</sup> que representan narrativamente las tensiones de poder de la aldea: aldeanos, sus enemigos los terratenientes, esposos, el burlón y el tonto, etc. En estos relatos, el ayudante o el objeto mágico se reemplazan por un talento extraordinario que le permite al héroe atravesar sus pruebas, como la sagacidad, la valentía o la inteligencia<sup>378</sup>.

La novela *Hist. Apoll.* parecería acercarse a esta clase de relato, pero se aleja en ciertos puntos fundamentales. Por un lado, el héroe del relato novelesco es un hombre privado, común, mientras que el protagonista de la *Hist. Apoll.* es un príncipe, típico protagonista de los relatos maravillosos. Por otro, la trama de los relatos novelescos es siempre simple y breve<sup>379</sup>, mientras que la trama de la *Hist. Apoll.*, como demostraremos más adelante, presenta la clase de peripecias y complicaciones que atraviesa el héroe en el monomito.

Respecto de sus semejanzas, Propp señala que los relatos maravillosos y los novelescos son marcadamente similares en su estructura, al punto de que estos últimos podrían ser considerados una variante o evolución de los primeros<sup>380</sup>. Por un lado, el héroe de estos relatos es, como Apolonio, un héroe sabio, que atraviesa las pruebas difíciles por su propia sagacidad y mérito<sup>381</sup>. Por otro, entre las pruebas que atraviesa el héroe se destaca la resolución de adivinanzas<sup>382</sup>, prueba que Apolonio atraviesa tres veces en su periplo y cuyo peso en el desarrollo de la novela ha sido extensamente estudiado<sup>383</sup>. Luego de Propp, Cox<sup>384</sup> ha señalado la proximidad argumental existente entre los relatos

---

<sup>376</sup> Lüthi (1982: 4-10).

<sup>377</sup> Propp (2012: 225).

<sup>378</sup> Propp (2012: 227).

<sup>379</sup> Propp (2012: 230).

<sup>380</sup> Propp (2012: 234, 236).

<sup>381</sup> Propp (2012: 236).

<sup>382</sup> Propp (2012: 237).

<sup>383</sup> Lana (1975), Müller (1991), Holcroft (1991), Braidotti (2002), Vannini (2018: xxiii). En el *Libro de Apolonio*, las observaciones realizadas son también pertinentes para la novela latina: Clark (1976), Phipps (1984) y Rodríguez Temperley (1994).

<sup>384</sup> Cox (1980).

folklóricos maravillosos rusos y el romance de caballerías medieval, cuyos argumentos giran siempre en torno a un valiente caballero que parte de su hogar en busca de aventuras, se enfrenta a peligros y adversarios sobrenaturales y tarde o temprano se enamora de una princesa a la que al final desposa<sup>385</sup>. Cox sostiene que esta clase de argumentos llega a Rusia por medio de las vidas bizantinas de santos y de las novelas de aventuras griegas de los siglos XII y XIII. Según Cox, es posible aplicar la morfología de Propp a la *Sage* y al romance medieval, es decir, a otro conjunto de relatos que no forma parte del corpus de Propp y que supera en complejidad argumental y extensión a las tramas del cuento ruso. Como la *Hist. Apoll.* guarda llamativas similitudes con esta clase de narraciones, consideramos que las observaciones de Cox sobre la aplicación del modelo de Propp son también válidas para la *Hist. Apoll.*<sup>386</sup>.

### 1.2.3 El monomito de Campbell

En *The Hero with 1000 Faces*, Campbell extrae de un conjunto de relatos mitológicos no cosmogónicos (y de estudios estructurales realizados previamente sobre esta clase de relatos)<sup>387</sup> una arquitectura narrativa común a la que llama “monomito”<sup>388</sup>. Campbell sostiene que todos estos relatos siguen una estructura común y universal según la cual una figura distintiva, el héroe, atraviesa una serie de etapas para lograr la propia superación y, por extensión, la de su comunidad. A su vez, basándose en la teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo de Jung, sostiene que la estructura del monomito es universal porque representa el inconsciente del género humano en su totalidad, lo cual explica por qué todas las comunidades desarrollan relatos con la misma estructura argumental<sup>389</sup>.

El modelo de Campbell recoge modelos mitológicos previos y los condensa en un solo esquema ordenado en tres grandes momentos: la partida, las aventuras y el regreso. Campbell toma estas etapas del modelo de Raglan<sup>390</sup>, quien había encontrado en las narraciones sobre la vida de los héroes mitológicos tres grandes etapas: el nacimiento, la

---

<sup>385</sup> Cox (1980: 91).

<sup>386</sup> Ver Goepf (1938: 168).

<sup>387</sup> Ver Pratt Ferrer (2005).

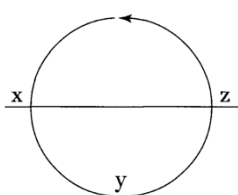
<sup>388</sup> El término fue inicialmente acuñado por Joyce en *Finnegans Wake*, para quien significa el “viaje de la vida como una búsqueda del ser” (p. 581, citado en Campbell 2004: 28). Ver Leeming (1998: 4).

<sup>389</sup> Campbell (2004: 17-18) sostiene que “Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamics of the psyche.”

<sup>390</sup> Raglan (1936).

iniciación y la muerte. Para Raglan, las etapas que Campbell considera como un todo formaban parte del período intermedio, el de la iniciación. Nutt<sup>391</sup> y Propp encuentran constantes similares en los relatos que pueden condensarse del siguiente modo: el héroe se aventura fuera del espacio de lo cotidiano e ingresa en una región sobrenatural, lugar en el que se enfrenta a fuerzas fabulosas sobre las que finalmente triunfa y del que vuelve dotado de poder para ayudar a sus compañeros<sup>392</sup>.

Como se observa en el siguiente esquema, la lógica de este ciclo es muy similar a la de los ritos de pasaje, pues tanto en la narración como en el rito el individuo atraviesa tres etapas: separación (x), iniciación (y) y regreso (z)<sup>393</sup>.



En el ciclo del héroe, el personaje se aventura desde (x) el mundo conocido o de lo cotidiano a (y) una región de maravilla sobrenatural o zona de la aventura, en donde se enfrenta a fuerzas fabulosas y se impone sobre ellas. Finalmente, (z) regresa a su comunidad para repartir dones y bendiciones entre sus compañeros<sup>394</sup>. En estos relatos, el héroe es el individuo que tras someterse a un proceso de superación personal trasciende sus limitaciones personales e históricas<sup>395</sup> y permite que lo mismo le suceda a su comunidad.

Las diferentes etapas que atraviesa el héroe se ordenan en tres grandes momentos: la partida o la “Separación y salida” (x), la aventura o “La iniciación” (y), y el regreso o “Regreso e integración” (z). Cada uno de estos momentos se divide en estadios o etapas, como se observa en la lista que ofrecemos a continuación:

#### *Separación y salida (x)*

- 1) “Llamada a la aventura” (o los signos de la vocación del héroe)
- 2) “Rechazo inicial del héroe” (o la huida)

---

<sup>391</sup> Nutt (1881).

<sup>392</sup> Campbell (2004: 28).

<sup>393</sup> Campbell (2004: 28).

<sup>394</sup> Campbell (2004: 28).

<sup>395</sup> Campbell (2004: 13, 18).

- 3) “Ayuda sobrenatural”
- 4) “El cruce del umbral” hacia el espacio de la aventura
- 5) “El vientre de la ballena” (o el ingreso al reino de lo maravilloso y al espacio de la aventura)

*Iniciación (y)*

- 6) “El camino de las pruebas”
- 7) “El encuentro con la diosa”
- 8) “La tentación”
- 9) “La expiación del padre” (o la reconciliación del héroe con su pasado)
- 10) “el don final”
- 11) “La apoteosis”

*Regreso e integración (z)*

- 12) “La negativa a regresar”
- 13) “La huida mágica”
- 14) “El rescate desde fuera”
- 15) “Nuevo cruce del umbral”
- 16) “El amo de los dos mundos”
- 17) “La libertad de vivir”<sup>396</sup>

Aunque el modelo de Campbell no resulte de un trabajo extenso de comparación sobre un corpus críticamente delimitado<sup>397</sup>, se aproxima al objetivo histórico-antropológico que se había puesto Propp en su obra posterior: encontrar una estructura narrativa universal sobre la base de observaciones particulares<sup>398</sup>.

Su modelo vuelve sobre el modelo de Raglan<sup>399</sup>, quien identifica tres momentos en los relatos mitológicos: el nacimiento, la iniciación y la muerte. Aunque sin citarlo, como señala Pratt Ferrer, Campbell se concentra en el estudio del segmento intermedio, el de la iniciación, que corresponde con la partida, las aventuras y el regreso. Este patrón, que también se identifica en las descripciones estructurales de Nutt<sup>400</sup> y del mismo Propp, se

---

<sup>396</sup> Campbell (2004: 33, 34).

<sup>397</sup> Pratt Ferrer (2005: 193).

<sup>398</sup> Propp (1984: 79-80).

<sup>399</sup> Raglan (1936).

<sup>400</sup> Nutt (1881).

condensa en la siguiente descripción: el héroe se aventura fuera del espacio de lo cotidiano e ingresa en una región sobrenatural, lugar en el que se enfrenta a fuerzas fabulosas sobre las que finalmente triunfa y del que vuelve con el nuevo poder de ayudar a sus compañeros<sup>401</sup>.

### 1.3 Donde el cuento maravilloso y el monomito se encuentran

Según Schmeling<sup>402</sup>, el argumento de la *Hist. Apoll.* se ajusta al monomito de Campbell, al tiempo que su estructura narrativa puede describirse desde la morfología de Propp<sup>403</sup>. Sin embargo, tras realizar esta afirmación, Schmeling continúa su análisis por otra dirección sin desarrollar esta idea y sin explicar cómo hace coincidir ambos modelos. Rescatamos de esta breve observación de Schmeling que la figura central de la novela es sólo Apolonio, y que los demás personajes y conflictos dependen de lo que a él le sucede. Por ese motivo, nos proponemos desarrollar lo que Schmeling ha dejado inconcluso: explicar cómo y en qué puntos los modelos de Propp y de Campbell pueden combinarse y por qué este cruce permite depurar la reconstrucción de la estructura de la novela.

Por empezar, consideramos que la teoría global desarrollada por Propp (es decir, considerando los escritos posteriores a la *Morfología*) habilita el cruce entre su modelo y el de Campbell, pues considera que los relatos maravillosos son mitos que han perdido su función social<sup>404</sup>. Según Propp, cuando evoluciona la base económica de las comunidades en las que se han formado los mitos, éstos se desconectan de su primera función social y se reinterpretan en cuentos maravillosos<sup>405</sup>. Así, como la función social del mito no es siempre la misma y depende del estadio de desarrollo cultural en el que ocurren, Propp lo considera clave para entender el funcionamiento y desarrollo del cuento maravilloso<sup>406</sup>.

Esta idea, que había sido inicialmente sugerida en las conclusiones de la *Morfología*, fue criticada por Lévi-Strauss. Para el antropólogo francés, etnográficamente hablando, el relato maravilloso antecede al mito, por lo cual un mismo relato puede ser al mismo tiempo mitológico en una comunidad y maravilloso en otra<sup>407</sup>. Tiempo después,

---

<sup>401</sup> Campbell (2004: 28).

<sup>402</sup> Schmeling (1996: 518).

<sup>403</sup> Schmeling (1996: 518).

<sup>404</sup> Propp (1984: 109).

<sup>405</sup> Propp (1984: 109).

<sup>406</sup> Propp (1984: 109). Liberman (1984: xiv-xv) encuentra declaraciones de Propp, conservadas en A.A. (1948: 132) en las que reconoce que el marco conceptual marxista le fue impuesto en su tesis, *Raíces Históricas...*. Por ese motivo no aparece en la *Morfología* ni en escritos posteriores.

<sup>407</sup> Propp (1984: 176).

Propp responde a Lévi-Strauss que la diferencia entre mito y relato maravilloso no es formal sino funcional, pues el mito es para su comunidad narrativa sagrada y el relato maravilloso, una ficción poética. Para Propp, dos relatos (un mito y un relato maravilloso) presentan la misma forma cuando están basados en el mismo sistema morfológico; en estos casos, cuando el héroe pierde su nombre y la historia su carácter sagrado, el relato pasa de ser mitológico a maravilloso<sup>408</sup>. A su vez, Propp cuestiona la base empírica de la propuesta de Lévi-Strauss, pues sostiene que su uso de mito y de relato maravilloso es vago y general, y que no responde al estudio de casos concretos. Esto, para Propp, le impediría a Lévi-Strauss distinguir entre sistemas morfológicos<sup>409</sup>.

Como se observa, la discusión entre Propp y Lévi-Strauss deja entender que para ambos existe no sólo una estrecha proximidad entre relato maravilloso y mito, sino incluso un origen común<sup>410</sup>. Por otro lado, para Campbell los mitos son análogos a otros relatos no mitológicos (como sueños y relatos folklóricos) cuando su tema es la aventura del héroe, pues esta coincidencia revelaría que a todos ellos subyace el mismo arquetipo narrativo<sup>411</sup>. Por estos dos motivos consideramos que, en principio, es posible analizar narratológicamente el mito y el relato maravilloso desde los mismos marcos teóricos.

Finalmente, cabe preguntarse hasta qué punto es factible aplicar ambos modelos al análisis de la *Hist. Apoll.* cuando la novela no se nos presenta como un relato maravilloso. Respecto de la morfología de Propp, puede señalarse que su objetivo no es determinar si un relato es o no maravilloso, sino identificar el tipo narrativo al que pertenece un cierto relato de acuerdo con la arquitectura de su argumento; del mismo modo, nuestro objetivo no es probar si la novela *Hist. Apoll.* es o no un relato maravilloso, sino estudiar su estructura para poner en entredicho la idea de inorganicidad que pesa sobre ella, y luego, para definir el tema sobre el que versa la historia. En lo que respecta al monomito, es necesario destacar que su esquema posee tanto un valor descriptivo como hermenéutico, como señalan Cruz y Kellam<sup>412</sup>. Como observan ambos autores, el monomito es, en última instancia, una plantilla utilizada universalmente para construir e interpretar historias<sup>413</sup>, pues el carácter universal del monomito permite que el lector asigne sentido

---

<sup>408</sup> Propp (1984: 74). Otros relatos, como los mitos cosmogónicos, poseen su propio sistema morfológico, y por ese motivo no es posible homologarlos a relatos maravillosos.

<sup>409</sup> Propp (1984: 79-80).

<sup>410</sup> Así también, Cox (1980: 25).

<sup>411</sup> Campbell (2004: 34).

<sup>412</sup> Cruz y Kellam (2017: 173).

<sup>413</sup> Cruz y Kellam (2017: 174).

a un cierto relato a partir del reconocimiento de su tema o contenido<sup>414</sup>. Así, el monomito resulta provechoso para el análisis estructural, pues cuando este análisis descompone un relato en sus partes, el monomito “suaviza”<sup>415</sup> la descripción al reintegrar las partes alrededor de su tema.

En consecuencia, observamos que los modelos de Propp y de Campbell son complementarios. Por un lado, gracias a la morfología de Propp puede descomponerse el relato en unidades mínimas o funciones, para determinar sobre la base de las dinámicas que las unen el tipo al que pertenece el relato. Por otro lado, el modelo de Campbell permite determinar dónde está colocado el peso semántico de la novela y detectar qué elemento de la narración articula a los demás a su alrededor, por lo que opera como plantilla para “suavizar” la descripción estructural y reintegrar las partes a la totalidad que representa el relato.

#### 1.4 Recapitulación

En este primer capítulo revisamos diversas concepciones narratológicas del personaje y concluimos que todas ellas conciben el personaje como una entidad textual más o menos abstracta que en un segundo momento de su formación se carga de los significantes que lo dotan de su apariencia animada y humanizada. Explicamos también que analizaremos a los personajes de la novela desde este primer nivel, dejando de lado, por el momento, el problema de la caracterización. De los modelos reseñados, explicamos que la teoría de las esferas narrativas de Propp nos resulta útil para analizar la distribución de las funciones narrativas en la novela pues es un modelo que, aunque priorice la acción sobre el personaje, no pierde de vista su importancia a la hora de clasificar las dinámicas de la narración.

Por otro lado, explicamos cómo pueden coincidir como herramientas descriptivas la morfología de Propp y el monomito de Campbell. Mientras el modelo de Propp nos permite delinear la estructura de la novela gracias a la identificación de sus funciones, el modelo de Campbell nos permite justificar que el tema de la novela es el ciclo heroico de Apolonio, pues el desarrollo de ciertos episodios tipificados (a los que llamamos etapas

---

<sup>414</sup> Cruz y Kellam (2017: 173).

<sup>415</sup> Kim (2016: 191) define al “suavizado” o *smoothing* como un método que el crítico debe utilizar para articular las partes de su análisis, de modo de recuperar el sentido total del objeto que analiza.

del ciclo del héroe) implica que la historia gira en torno de las andanzas de un solo personaje, el héroe, que en este caso es sólo Apolonio.



## 2. Estructura narrativa: trama de aventuras

Como se explicó anteriormente<sup>416</sup>, una importante corriente de la crítica sobre la novela ha tratado de explicar cómo, a pesar de las diferencias evidentes, la *Hist. Apoll.* es muy cercana a las novelas griegas de aventuras o de tema erótico. Los intentos, sin embargo, no han sido satisfactorios, porque en todos los casos siempre se destaca algún aspecto que no puede explicarse desde la lectura en cuestión. En algunos casos, se ha señalado que la estructura de la novela no es doble, como en las novelas griegas, sino simple y centrada en Apolonio, pero no se ha recorrido el problema lo suficiente por esta dirección.

En el presente capítulo, revisaremos estas lecturas y señalaremos sus principales problemas. A continuación, explicaremos por qué es recomendable centrar la lectura en el problema de los personajes, en especial de Apolonio. Finalizamos explicando la conveniencia de aplicar los modelos de Propp y de Campbell.

### 2.1 Críticas a la coherencia de la novela

En el marco de la querrela sobre el origen, se ha señalado que la estructura de la novela es inconsistente, pues la motivación entre secuencias es en algunos casos notoriamente débil, si no contradictoria. Rohde, quien buscaba demostrar que la primera redacción era griega y que la forma actual era una versión corrupta debido a la intervención de un reelaborador cristiano<sup>417</sup>, recorre la obra en su totalidad buscando este tipo de articulaciones poco satisfactorias. En principio, afirma que cada vez que lee la obra siente que está leyendo dos historias diferentes: la de Antíoco por un lado y la de Apolonio por el otro<sup>418</sup>. La integración entre ambas, a su juicio es torpe, pues no es lógico que Antíoco deje huir a Apolonio cuando se sabe que ha asesinado a todos los demás pretendientes, así como tampoco es lógico que tiempo después le deje en herencia a Apolonio el trono de Antioquía<sup>419</sup>. A su vez, argumenta que el episodio que se desarrolla en Tarso luego de escapar de Antioquía no es la causa de ningún otro episodio, al tiempo que genera múltiples contradicciones con el resto de la historia: Rohde se pregunta por

---

<sup>416</sup> Ver p. 12.

<sup>417</sup> Rohde (1900: 445).

<sup>418</sup> Rohde (1900: 445-447).

<sup>419</sup> Rohde (1900: 446).

qué se le levanta una estatua a Apolonio cuando expresamente pide que lo escondan, por qué Tarsia es secuestrada lejos de la estatua de Apolonio a pesar de que la nodriza le haya indicado que corra a la estatua cuando se sienta en peligro, y cómo es posible que Helénico siempre aparezca donde su presencia no tiene sentido (primero en Tarso a pesar de ser un ciudadano de Tiro y después en Cirene sin que medie aclaración alguna)<sup>420</sup>.

Goepp<sup>421</sup>, quien argumenta que la novela es fruto de la elaboración literaria de materiales de origen folklórico, también considera que la trama de la novela parece desarticulada y que por momentos resulta ilógica. Como Rohde, cree que en ella tienen lugar al menos dos relatos diferentes: el de las aventuras de Apolonio y el de Antíoco, cuya conexión con el primero ha quedado oscurecida con el tiempo.

Perry<sup>422</sup> sostiene que el autor latino de la novela habría combinado mecánicamente episodios provenientes de otros contextos y que en el camino habría descuidado la articulación lógica entre ellos. Para sostener esta tesis, divide la novela en diez secciones y señala las incoherencias o articulaciones débiles entre ciertas secuencias. Así, sostiene que es ilógico que Antíoco no mate a Apolonio como a los demás pretendientes<sup>423</sup> y que la historia no trate sobre la víctima del incesto<sup>424</sup>. Como a Rohde, le resulta forzado que Apolonio abandone a su hija en Tarso en vez de continuar hasta Antioquía, reclamar el trono y vivir con su hija en Tiro<sup>425</sup>. Deyermond retoma las críticas de Perry y explica que Helénico sabe que Apolonio ha sido proscripto por haber adivinado que Antíoco cometía incesto con su hija, lo cual implicaría que la situación del palacio no era un secreto tan bien guardado<sup>426</sup>. Finalmente, para Kortekaas no es lógico que Apolonio se ausente por catorce años<sup>427</sup>.

## 2.2 Estudios previos sobre la estructura de la novela

Paralelamente, se han intentado lecturas estructurales para explicar cómo, a pesar de sus particularidades, puede ser tomada como otra novela griega de tema erótico o, por el contrario, por qué no puede ser incluida en este grupo.

---

<sup>420</sup> Rohde (1900: 451).

<sup>421</sup> Goepp (1938: 163, 166).

<sup>422</sup> Perry (1967: 295).

<sup>423</sup> Perry (1967: 298).

<sup>424</sup> Perry (1967: 300).

<sup>425</sup> Perry (1967: 310).

<sup>426</sup> Deyermond (1968: 142).

<sup>427</sup> Kortekaas (1990: 104).

Garin<sup>428</sup> organiza el argumento en cuatro bloques temáticos: a) la historia de Antíoco, b) las primeras aventuras de Apolonio, c) la historia de Tarsia y d) las aventuras finales de Apolonio. Al comparar cada bloque con pasajes seleccionados de las cinco novelas griegas, Garin observa que cada uno de ellos es muy similar a estos pasajes, y por ello concluye que la tesis de Klebs sobre el origen latino debe ser descartada. Es necesario destacar que no es claro el criterio con el que Garin delimita estos cuatro bloques, aunque es posible que el criterio dependa de los roles de los personajes femeninos, ya que en cada segmento (exceptuando el último) el conflicto principal afecta a una mujer. Sin embargo, si éste fuera el caso, no se explica por qué el episodio en Antioquía recibe un tratamiento privilegiado, pero no así el de Éfeso, protagonizado por la esposa de Apolonio, a pesar de tener una extensión y un cambio de foco narrativo similares al del episodio de Antioquía.

Otras lecturas posteriores buscaron reconstruir en la novela una trama doble, protagonizada por un personaje masculino y otro femenino, a la manera de las novelas griegas. Así, Chirarini<sup>429</sup> argumenta que la novela articula conflictos dobles, desarrollados alrededor del tema del incesto. Para Chiarini, en Antioquía se oculta con una adivinanza un caso real de incesto y, en Mitilene, otra adivinanza lo previene, pues entre Apolonio y Tarsia hay, a su entender, un peligro latente de cometer incesto que se quiebra cuando Apolonio resuelve todas sus adivinanzas. Esta tensión alrededor del tema del incesto habría sido mucho más clara en el arquetipo griego, pero el reelaborador latino cristiano habría manipulado la historia para componer una fábula moral.

Konstan<sup>430</sup>, siguiendo a Archibald<sup>431</sup>, argumenta que la novela posee un patrón completamente diferente al de la novela griega. Por un lado, Archibald señala que, a diferencia de los personajes privados de la novela griega, la *Hist. Apoll.* narra las aventuras de un rey y que, en vez de abordar las pasiones de un esposo, se centra en las de un padre. Konstan, por su parte, argumenta que el modelo romántico que subyace es completamente diferente al griego, pues en *Hist. Apoll.* se observa el modelo latino del amor desigual, *unequal love*, en el que un hombre adulto y experimentado desposa a una mujer mucho más joven que se encuentra aún bajo tutela paterna. Encuentra que este patrón afecta en principio las uniones eróticas de la historia: la relación incestuosa de

---

<sup>428</sup> Garin (1914).

<sup>429</sup> Chirarini (1983).

<sup>430</sup> Konstan (1994: 100-113).

<sup>431</sup> Archibald (1989: 25).

Antíoco por su hija, la boda de Apolonio y la princesa de Cirene, y la relación de Tarsia con Atenágoras. Al mismo tiempo, señala que la relación padre-hija es un tema articulador de toda la historia, lo que le permite sostener que la novela en su totalidad puede ser leída como la exploración de las correctas relaciones entre padres e hijas, por un lado, y entre esposos por el otro, en un contexto social en el que el padre da en matrimonio a su hija a un hombre mucho mayor que ella y más cercano al él en edad y estatus<sup>432</sup>.

Aunque *El Libro de Apolonio* es una versión medieval de la historia de Apolonio, Alvar considera que tanto la novela latina como el poema del mester de clerecía, *El libro de Apolonio*, se nutren de la misma historia<sup>433</sup> y que, por lo tanto, el análisis estructural que se realice sobre un texto es válido también para el otro<sup>434</sup>. Al asociar cada suceso de la trama con una función de la morfología de Propp, organiza el relato en cinco “secuencias”<sup>435</sup>: 1) el motivo del incesto (desde el comienzo del poema hasta la huida del héroe), 2) el segmento que se extiende desde el naufragio hasta la boda con la princesa, 3) las peregrinaciones de Tarsia (considera que éste es un “paréntesis en el relato”), 4) el segmento que se extiende desde la llegada a Cirene hasta el reconocimiento con la princesa y 5) los resultados de recuperar el poder<sup>436</sup>. Como se observa, Alvar hace un uso indistinto de “secuencia”, pues la toma como unidad de acción y como reemplazo de “movimiento”, término que se utiliza en las ediciones inglesa y española de la morfología de Propp<sup>437</sup> para identificar al período narrativo que comienza en una fechoría o carencia y termina en un desenlace. Sin embargo, no es claro el criterio con el que Alvar delimita los movimientos, pues los puntos de partida de las secuencias (es decir, los movimientos) no responden a fechorías ni a carencias.

Mazza<sup>438</sup> toma de la morfología de Propp una versión personal del concepto de “movimiento” con la que divide la historia en cuatro partes: 1) el incesto de Antíoco, 2) las aventuras de Apolonio desde su huida de Tarso hasta su exilio en Egipto; un *intermenzzo* (sin numerar) en el que ubica las aventuras de Tarsia; 3) las aventuras de Apolonio desde que reaparece en Tarso hasta que entrega a Tarsia en matrimonio a

---

<sup>432</sup> Konstan (1994: 108).

<sup>433</sup> Alvar (1976: I, 212-236).

<sup>434</sup> Alvar (1976: I, 235).

<sup>435</sup> Alvar utiliza este término para hablar de estos períodos o conjuntos de acción.

<sup>436</sup> Alvar (1976: I, 230).

<sup>437</sup> Las ediciones pertenecen a los años 1968 y 1987 respectivamente. La versión inglesa de Propp (1968: 59) traduce de esta manera: “This phenomenon attests to the fact that many tales are composed of two series of functions which may be labelled ‘moves’”.

<sup>438</sup> Mazza (1985).

Atenágoras y 4) las secuencias en las que se narra el reconocimiento con la princesa, los juicios en Tarso y el regreso a Cirene. En primer lugar, la delimitación de los movimientos es notoriamente similar a la de Alvar, a pesar de que no cita al autor español. En segundo lugar, se observan nuevamente problemas en el uso del concepto de movimiento. Según Propp, un movimiento es una serie de funciones que vuelve a repetirse en el interior de un cuento como consecuencia de una nueva villanía o fechoría. Es decir, la iteración de las funciones de la intriga (funciones C a G), previas al regreso del héroe, obedece a la repetición de la función A, la fechoría; incluso puede obedecer a la aparición de un nuevo agresor, lo que conlleva la repetición de las funciones  $\varepsilon$  a  $\theta$ . En el análisis de Mazza, la fechoría sólo dispara la peripecia del primer movimiento; fuera de esto, no encuentra fechorías ni carencias en los otros tres movimientos. Por este motivo, no resulta claro el criterio utilizado para determinar los límites de cada movimiento. Cabe destacar que Mazza toma el ciclo de Tarsia como contrapunto del de Apolonio, tal como las lecturas previas que ya hemos reseñado.

Como adelantamos antes, Schmeling observa que la historia de Apolonio se ajusta al esquema de Campbell y que la estructura de la trama sigue al modelo de Propp<sup>439</sup>, pero analiza la novela sin aplicar estas observaciones. Schmeling divide la trama de la novela en una serie de bloques: 1) un preludio, en el que se narra el incesto de Antíoco, 2) un segundo momento que se extiende desde la llegada de Apolonio a Antioquía hasta su aceptación como huésped en Tarso, 3) las aventuras en Cirene, 4) el ciclo de Tarsia, a quien considera “the heart and heroine of the novel”, 5) los regresos de Apolonio y Tarsia y finalmente 6) los premios y castigos. La organización del estudio, como se observa, responde nuevamente a la tensión entre Tarsia y Apolonio y no al ciclo del monomito, que siempre se organiza en torno de un único personaje y no acepta contrapuntos como el que plantea Schmeling.

Al examinar las lecturas hechas hasta el momento sobre la estructura de la novela, se observa el efecto que ha tenido en la crítica la tesis del origen griego. Incluso en aquellas más cercanas a la tesis del arquetipo latino, la tensión entre los personajes masculinos y femeninos que caracteriza a las novelas griegas continúa siendo el criterio por el cual se organiza la trama. Cabe destacar que en esta clase de lecturas no es claro por qué se privilegia el rol de Tarsia y se subordina al de su madre, la princesa, si no es por la necesidad de suponer un solo coprotagonista femenino. Para salvar este problema,

---

<sup>439</sup> Propp (1996: 518).

Szepessy<sup>440</sup> y Robins<sup>441</sup> han argumentado que la novela pertenece a otro conjunto de narraciones, cercanas a las novelas griegas en cuanto a la distribución de roles, a las que llaman “novelas familiares<sup>442</sup>”. En estas narraciones, el tema sigue siendo la búsqueda de unos personajes por otros, pero en este caso los que se buscan no son amantes, sino los miembros de una familia. Szepessy considera que esta clase de narraciones derivaría también de argumentos de la comedia nueva, como las novelas griegas<sup>443</sup>. Ruiz Montero, al comparar la *Hist. Apoll.* con pasajes de las novelas griegas y con las funciones de Propp, observa también que el tema de la novela es la historia de una familia, pero considera que el antecedente no estaría en la comedia nueva, sino en relatos folklóricos sobre los encuentros y desencuentros de los miembros de una familia<sup>444</sup>. Vannini retoma estas ideas y observa que el personaje de Apolonio es demasiado central en comparación con los argumentos de otras novelas familiares. Así, concluye que la *Hist. Apoll.* no es una novela familiar, sino un “romanzo di virtù morali”<sup>445</sup>.

Otras lecturas estructurales se han basado en el análisis de los temas y motivos. El hispanista Alan Deyermond<sup>446</sup> estudia el episodio de Antioquía en el *Libro de Apolonio*, desde que el rey comete incesto con su hija hasta que deja huir a Apolonio, e identifica cuatro motivos: i) las pruebas u ordalías, ii) el incesto entre padre e hija, iii) la adivinanza, sobre la que el héroe triunfa por su inteligencia y iv) el secreto vergonzoso y su peligroso descubrimiento. A su vez, asocia cada motivo con ciertos tipos de cuento según la clasificación de Aarne y Thompson. Sin embargo, como señala Himelblau<sup>447</sup>, ninguno de los motivos señalados por Deyermond se ajusta a las secuencias que efectivamente se desarrollan en el relato<sup>448</sup> y señala otros diez motivos: 1) atributos de las heroínas, 2) atributos de los héroes, 3) el viaje, 4) la madrastra cruel, 5) el encierro de un personaje en

---

<sup>440</sup> Szepessy (1985).

<sup>441</sup> Robins (2000).

<sup>442</sup> Junto a *Hist. Apoll.*, se consideran novelas familiares dos narraciones cristianas que tienen por tema la separación y reencuentro de los miembros de una familia: el *Liber Tobiae* y las *Recognitiones* de Ps. Clemente.

<sup>443</sup> Así también Garbugino (2010: 7). Es necesario recordar, sin embargo, que *Hist. Apoll.* es la novela más antigua de este corpus. Por este motivo, Vielberg (2000: 139-44) sostiene que el arquetipo de *Hist. Apoll.* habría sido el modelo de las *Recognitiones*. Considerar, sin embargo, que Perry (1967: 295) sostiene la tesis opuesta: que el autor de la *Hist. Apoll.* habría sido influido por una redacción temprana (y desconocida) de las *Recognitiones*.

<sup>444</sup> Ruiz Montero (1983: 332).

<sup>445</sup> Vannini (2018: xxv).

<sup>446</sup> Deyermond (1968). Si bien su estudio se refiere al *Libro de Apolonio* español, la materia con la que trabaja corresponde al plano de la historia, no del relato, y por eso sus observaciones son también aplicables a *Hist. Apoll.*

<sup>447</sup> Himelblau (2017: 460-467).

<sup>448</sup> Himelblau (2017: 467-475).

algún recinto, 6) la pérdida de la esposa y de la hija del hombre y la posterior recuperación de ambas, 7) el sueño que permite el reencuentro, 8) la resucitación de un personaje muy enfermo, 9) el amor de oídas y 10) la heroína que jura amar a un solo hombre.

En su tesis del año 2005, Fernández-Savater Martín<sup>449</sup> busca demostrar que *Hist. Apoll.* es similar a las novelas griegas, y para eso, recurre a los conceptos de “tema” y “motivo” de Segre. Es necesario destacar en este punto que, mientras el concepto de motivo en Aarne y Thompson se nutre del estudio comparatístico, los conceptos de “tema” y “motivo” en Segre son más laxos, pues ambas categorías se extrapolan desde esta clase de estudios al narratológico en general. Es decir, Aarne y Thompson consideran que los motivos son elementos simples que, al combinarse, forman una base común sobre el cual se puede sistematizar todo el conjunto de la literatura tradicional<sup>450</sup>. Segre, en cambio, define a los “temas” como elementos estereotipados que sostienen todo (o gran parte de) un texto, y a los “motivos”, como elementos menores a éstos que se perciben como “resonancias discursivas de la metadiscursividad” de los temas. En otras palabras, un motivo para Segre es un “elemento particular característico” en contraposición al tema como “esquema inmanente de una serie de narraciones”<sup>451</sup>. Por este motivo, Fernández-Savater Martín diseña temas y motivos *ad hoc* sobre la sola observación de las novelas griegas, aunque no abandona completamente el *Index* de Aarne y Thompson. En consecuencia, divide la novela en un conjunto de bloques narrativos según su conexión con un conjunto de temas y de subtemas: relaciones entre padre e hija (que toma como subtema el del príncipe que solicita la mano de la princesa y sufre penalidades por eso), el hombre que pierde su rango y después lo recupera (y el subtema del enamoramiento) y el hombre que pierde a su familia y luego la recupera (y la esclavitud como subtema). Dentro de cada tema identifica un conjunto de motivos que se corresponden con las secuencias de la novela y los ordena en el mismo orden en que estas secuencias se organizan en el relato. En otras palabras, asocia cada secuencia a un motivo y a su vez los organiza en bloques temáticos.

Fernández-Savater Martín<sup>452</sup> presenta una lectura similar a ésta en el año 1994, poco antes de publicar su tesis sobre los temas y motivos novelescos. En esta versión del análisis, combina el concepto de secuencia de Barthes con el de función de Propp para

---

<sup>449</sup> Fernández-Savater Martín (2005).

<sup>450</sup> Aarne y Thompson (1955: vol.1, 10).

<sup>451</sup> Segre (1985: 358).

<sup>452</sup> Fernández-Savater Martín (1994).

formar “bloques narrativos”, dentro de los cuales agrupa los “acontecimientos” de la novela<sup>453</sup>. Estos bloques son a) el incesto, b) la prueba, c) la huida, d) la separación de la esposa, e) la separación de la hija, f) el regreso, g) el reencuentro con la esposa y con la hija, y h) el final feliz. Como se observa, los bloques de esta versión del análisis se corresponden en gran medida con los temas de su tesis del 2005. Los bloques a) y b) equivalen al tema de las relaciones entre padre e hija, la secuencia c) al tema de la pérdida del rango y los bloques d), e), f), g) y h) al tema de la pérdida y recuperación de su familia. Como se argumentará más adelante, el enfoque de 1994 presenta puntos polémicos respecto de la adaptación de los marcos teóricos, mientras que el del 2005 cumple en rigor con el marco teórico seleccionado. De todos modos, como la autora llega a conclusiones semejantes desde dos abordajes teóricos distintos, consideramos necesario realizar una nueva lectura estructural de la trama.

### 2.3 Centralidad del personaje de Apolonio

Como sostiene Vannini<sup>454</sup>, el foco narrativo en la novela tiende a permanecer fijo sobre el personaje de Apolonio y la narración de la pérdida y recuperación de su patrimonio (y entendiendo a su familia como parte de éste). Las escasas noticias de las que disponemos sobre su recepción temprana respaldan, en principio, esta lectura. Se puede comenzar citando a Venancio Fortunato, quien evoca las peripecias de Apolonio en el marco de una reflexión sobre sus propias contingencias, *tristis erro nimis patriis exul ab oris/ quam sit Apollonius naufragus hospes aquis*<sup>455</sup>. La forma en que se entabla la comparación permite suponer que al menos Venancio y sus lectores conservaban un recuerdo de la historia asociada a la narración de los infortunios de Apolonio. Poco más tarde, el tratado anónimo de gramática *De dubiis nominibus* remite a la secuencia de Apolonio en el gimnasio, en donde conoce al rey Arquístrates: *Gymnasium generis neutri sicut balneum in Apollonio gymnasium patet*<sup>456</sup>.

En el mismo sentido, el modo en que se ha titulado a la novela en los manuscritos y catálogos<sup>457</sup> también permite sostener que el tema de la novela, en su tradición

---

<sup>453</sup> Fernández-Savater Martín (1994a: 121-122).

<sup>454</sup> Vannini (2018: xxi).

<sup>455</sup> *Carmina* 6.8.6. Citamos el texto latino desde la edición de Leo (1881).

<sup>456</sup> *De dub. Nom.* 1.340. Citamos el texto latino desde la edición de De Marco (1994).

<sup>457</sup> Los títulos que se darán a continuación junto con sus correspondientes referencias están extraídos de la edición de Kortekaas (1984). Consideramos que los paratextos informan sobre las expectativas de lectura



temprana, eran las aventuras de Apolonio, pues en una gran mayoría de estos casos la novela se titula con el nombre del personaje y alguna expresión relativa a sus aventuras. Entre los testimonios más antiguos conservados, el manuscrito A<sup>458</sup>, compuesto a fines del siglo IX en Montecasino, titula a la novela por el nombre del héroe: *Historia Apollonii regis Tyrie*. El manuscrito P<sup>459</sup>, del siglo XIV, que conserva una redacción de la historia temprana y muy próxima a la conservada en A, se titula *Apollonius*, y es muy probable que así se hubieran titulado manuscritos anteriores con la misma redacción. Entre los manuscritos de la redacción R $\alpha$ , estrechamente vinculada a RA, podemos citar el manuscrito L<sup>460</sup>, del año 1120, cuyo título es *Inclita Gesta Pii Regis Apolloij*. De la recensión B, la *prima variandi forma* de RA según Riese<sup>461</sup> y testigo más fiel del arquetipo según Vannini<sup>462</sup>, el manuscrito b<sup>463</sup>, de mediados del siglo IX, titula el texto *Historia Apollonii Regis Tyri*. Un título similar lleva el manuscrito M, de mediados del siglo XIII, *hystoria appolonij TIRIJ*. El manuscrito  $\beta$ <sup>464</sup>, compuesto a principios del siglo XII, presenta una variante interesante, *Historia appolonij tirie, uxoris et filie*, de lo que se puede deducir que en esta redacción la historia se lee como una novela familiar. Entre los manuscritos perdidos, el más antiguo de ellos es el que el abad Wando dona al monasterio de Saint Wandrille entre el 747 y el 754<sup>465</sup>. Allí, la historia de Apolonio se ingresa bajo el título *Historia Apollonii regis Tir*. Entre los libros del Abad de Nevers, Rostagno, se habría conservado un manuscrito con la historia bajo el título de *vita Apollonii*<sup>466</sup> y un título similar habría tenido la versión de la abadía de Gorze, *Vita Apollonii vel gesta eius*<sup>467</sup>. Recién en manuscritos posteriores al siglo XII, que documentan estadios más tardíos de la tradición textual de la novela, se abandona este criterio para titular la novela. El primero de ellos, registrado en la biblioteca de la abadía de Cluny entre los años 1158 y 1161, se titula *quedam narratio de turpi concupiscentia*

---

del lectorado, y dado que rastreamos aquellas más próximas al primer entorno de recepción, nos concentraremos en los manuscritos más antiguos y en aquellos que documenten versiones más cercanas al arquetipo. Ver Kortekaas (1984: 8-9). “Apart from the text itself, manuscripts and early printed editions can offer other useful forms of evidence about the reception of the story.” Archibald (1991: 92).

<sup>458</sup> Codex Laurentianus plut. LXVI.

<sup>459</sup> Codex Parisinus lat. 4955.

<sup>460</sup> Universiteitsbibliotheek 92.

<sup>461</sup> Riese (1893: viii).

<sup>462</sup> Vannini (2018: lv).

<sup>463</sup> Vossianus lat.

<sup>464</sup> Bodleian Library Magdalen College 50<sup>247</sup>.

<sup>465</sup> Ver F. Lohier y J. Laporte (1936: 67).

<sup>466</sup> Ver Manitius (1965: 39).

<sup>467</sup> Ver Morin (1905: 22, 11).

*Antiochi exilioque Appolonii*<sup>468</sup>. El segundo es un manuscrito que habría formado parte de la colección de la Sorbona en los alrededores del año 1338 que se encuentra catalogado como *De gestis Anthiochi et Apollonii*<sup>469</sup>. Un nombre similar habría poseído el manuscrito ingresado en el catálogo del año 1375 de la Biblioteca Pontificia de Avignon, *historie Apoloni et Antioci*<sup>470</sup>. Fuera de Francia, se encuentra a fines del siglo XV un manuscrito en la biblioteca de Canterbury bajo el título de *Relacio de Appolonio et filia Antiochi Regis*<sup>471</sup>. Estos títulos implican un cambio en la percepción del tema de la obra: si en los títulos anteriores se privilegia la peripecia de Apolonio, en éstos la atención está puesta en el episodio del incesto del rey Antíoco, tal como explicita la mención a la historia en el *Chronicon Lemovicense* de Godfrey de Vigois<sup>472</sup>:

quid enim execrabilius quibusdam videtur quam historiam Apollonii Tyrii legere? veruntamen sicut in sterquilinio aurum, ita in eiusdem gestis invenies utilia quaedam ad correctionem Christianae religionis. Antiochus nempe inclytus genitor voluptate devictus, impudicus filiae maritus effectus, dum mortem pro scelere pertulit, etiam paganis timorem incussit.<sup>473</sup>

El recorrido esbozado por los paratextos de la tradición manuscrita y por las menciones tempranas a la novela nos lleva a pensar que en la recepción temprana de la novela se privilegiaba el tema de las aventuras de Apolonio por sobre otros temas que cobraron relevancia en la Edad Media, como el incesto o la separación de los miembros de una familia<sup>474</sup>. Cabe destacar que nuestra observación se basa en la que realiza Whitmarsh<sup>475</sup> sobre los títulos de la novela griega. Según Whitmarsh, los títulos de estas novelas destacan el aspecto esencial del contenido, por lo cual debe interpretarse que el tema principal en ellas es la aventura que atraviesan el héroe y la heroína<sup>476</sup>.

---

<sup>468</sup> Ver Delisle (1881: III, 476).

<sup>469</sup> Ver Delisle (1881: III, 78).

<sup>470</sup> Ehrle (1890: 504).

<sup>471</sup> James (1903: 300, 370).

<sup>472</sup> Labbe (1657: II, 279). El *Chronicon Novaliciense* 5.3 del año 1027 cita el episodio de Antíoco para compararlo con el episodio similar del rey Ugo de Lotharingia. Extraemos la referencia de Archibald (1991: 219).

<sup>473</sup> “¿Qué parece más execrable a algunos que leer la historia del tirio Apolonio? Sin embargo, como el oro en el estiércol, así en sus hazañas encontrarás ciertas cosas útiles para la corrección propia de la religión cristiana. En efecto, Antíoco, ínclito padre vencido por el deseo, vuelto impúdico esposo de su hija, en tanto padeció la muerte por su crimen, incluso a los paganos infundió temor.”

<sup>474</sup> Sobre la lectura contemporánea que privilegia el episodio del incesto, Archibald (1991: 94) considera que “surprisingly little interest is shown in the incest scene.”

<sup>475</sup> Whitmarsh (2005).

<sup>476</sup> Whitmarsh discute a Henrichs (1972), quien había determinado que las novelas se leían como narraciones historiográficas.

## 2.4 Lecturas previas desde el folklore

No han sido pocas las lecturas desde el folklore que se han hecho de la *Hist. Apoll.* Por empezar, Goepf<sup>477</sup> ha señalado similitudes entre la historia de Apolonio y la saga de Constanza<sup>478</sup>, en especial en el hecho de que, en ambas historias, el episodio inicial del incesto dispara la aventura y no vuelve a tener incidencias en la trama. Por su parte, Enk<sup>479</sup> argumenta que la historia de Apolonio parece un cuento de hadas, y que por ese motivo es posible suponer que el autor anónimo o el reelaborador cristiano habrían desarrollado un estilo particular para hacer que la novela pareciera una narración folklórica latina. García Gual<sup>480</sup> encuentra en la novela una “tendencia popular” y afirma que varias secuencias de la historia parecen ser historias cómicas o populares adaptadas e incrustadas en la historia.

Como explicamos antes, el hispanista Alan Deyermond<sup>481</sup> estudia los motivos del *Index* de Aarne-Thompson en el *Libro de Apolonio* español y encuentra en los episodios más relevantes de la novela correlatos con ciertos motivos folklóricos recopilados en el *Index* de Aarne-Thompson. Como su análisis afecta al plano de la historia, no de la narración, sus observaciones son válidas también para la novela latina.

En una línea similar, Konstan<sup>482</sup> encuentra correlatos entre la novela y la historia de “Hansel y Gretel”, recopilada por los hermanos Grimm en 1812. Konstan sostiene que ambas narraciones se asemejan en que la villanía que da comienzo a la intriga se castiga en un tercer personaje que no tiene conexión alguna con el primer villano. En “Hansel y Gretel”, la madrastra malvada abandona a los niños en el bosque; al final del relato, los niños asesinan a la anciana que planeaba comérselos, y al volver a su casa encuentran que la madrastra ha muerto por otros motivos. Del mismo modo, en *Hist. Apoll.*, Apolonio se ve obligado a escapar porque el malvado Antíoco planea asesinarlo, pero como éste muere antes del final, la venganza se realiza sobre otros personajes: Estranguilión, Dionisias y el rufián de Mitilene. Konstan señala que en estos casos la historia se construye sobre el recurso del desplazamiento narrativo, pues el tabú del parricidio impide que el héroe se

---

<sup>477</sup> Goepf (1938: 168).

<sup>478</sup> Ver sinopsis de la saga de Constanza en Lozano Renieblas (2003: 49-50). Antes de Goepf, Smyth (1898: 223) señala la similitud entre la novela y las sagas islándicas. Goepf no cita a Smyth.

<sup>479</sup> Enk (1948: 231).

<sup>480</sup> Pickford (1972: 340).

<sup>481</sup> Deyermon (1968).

<sup>482</sup> Konstan (2013b).

vengue de su atacante y lleva a que, en cambio, se resuelva el conflicto sobre una historia alternativa y sobre nuevo villano<sup>483</sup>.

Pickford<sup>484</sup>, por su parte, identifica correspondencias argumentales entre la novela, ciertas historias del credo cristiano y mitos griegos. Por eso, sostiene que las raíces de la novela son griegas y que éstas se manifiestan, a su vez, en las historias cristianas. En suma, identifica un sustrato narrativo popular sin nombrarlo explícitamente. En cierta forma, su lectura respalda nuestra propuesta, pues identifica en la novela patrones narrativos comunes con ciclos narrativos contemplados explícitamente en el monomito de Campbell.

El primer análisis estrictamente folklórico de la novela, aplicando la morfología de Propp, no se realiza a la *Hist. Apoll.* si no a una de sus versiones tardías, el *Libro de Apolonio* del mester de clerecía. Alvar<sup>485</sup> contrasta cada uno de los acontecimientos del poema con las funciones de Propp y concluye que la morfología pone de manifiesto el carácter folklórico del poema y, por consiguiente, de su origen latino<sup>486</sup>. Luego<sup>487</sup>, retomando el análisis de Deyermond<sup>488</sup>, rastrea los tipos y motivos del *Index* en el argumento de todo el poema.

Ruiz Montero<sup>489</sup> realiza un trabajo similar al de Alvar, aunque no lo cita. Identifica en ciertos pasajes funciones narrativas de la morfología de Propp y concluye que su estructura es similar a la de los relatos maravillosos. Es necesario señalar, sin embargo, que no aplica de modo sistemático el modelo de Propp, sino que se concentra en algunas secuencias y personajes, pues su objetivo es demostrar que la novela presenta marcadas coincidencias con las novelas griegas de aventuras y que, a su vez, todo el corpus tiene su origen en narraciones populares. Mazza<sup>490</sup>, como Ruiz Montero, vuelve a la morfología de Propp y divide la trama en cuatro grandes conjuntos de secuencias según una interpretación del concepto de “movimiento” muy discutible. Concluye que la trama se desarrolla en torno a las aventuras de Apolonio como “héroe-víctima” y que todo el texto parecería ser un cuento de hadas<sup>491</sup>.

---

<sup>483</sup> Konstan (2013b: 256).

<sup>484</sup> Pickford (1975).

<sup>485</sup> Alvar (1976: I, 212-236).

<sup>486</sup> Alvar (1976: I, 235).

<sup>487</sup> Alvar (1976: I, 235- 244).

<sup>488</sup> Deyermond (1968).

<sup>489</sup> Ruiz Montero (1984).

<sup>490</sup> Mazza (1985: 604-609).

<sup>491</sup> Comentaremos las deficiencias del modelo de Mazza más adelante.

Finalmente, Anderson<sup>492</sup> afirma que tanto la historia de la princesa de Cirene como la de Antía, la heroína de las *Efesiacas*, toman el motivo de la *Scheintod* del relato popular que siglos más tarde recopilan los hermanos Grimm como la historia de Blancanieves. Para esto, se apoya en el *Index* de Aarne-Thompson, cuyo uso para los estudios comparatísticos recomienda enfáticamente<sup>493</sup>.

En resumen, puede señalarse que se han intentado tanto lecturas afines al estructuralismo (Deyermond, Ruiz Montero, Mazza, Anderson) como otras próximas al comparativismo (Goepp, Enk, García Gual). Un análisis basado exclusivamente en el estudio de los motivos folklóricos resulta insuficiente porque, como sostiene Propp, un motivo puede ser descomponible en otros, al punto de que toda frase en un relato puede ser interpretada como un motivo<sup>494</sup>. Así, quedaría en última instancia a juicio del investigador decidir si un motivo del *Index* forma parte o no de un cierto relato.

## 2.5 Pertinencia del análisis folklórico

La crítica ha señalado con anterioridad que la novela presenta giros y recursos narrativos propios de las narraciones folklóricas. Por empezar, se ha observado que la novela comienza con una frase de color folklórico: *In civitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus, a quo ipsa civitas nomen accepit Antiochia* (1, RA/RB 1)<sup>495</sup>. Se ha argumentado que esta clase de comienzos es altamente productiva en las narraciones populares<sup>496</sup>, tal como se observa en el comienzo del relato de Cupido y Psique, en las *Metamorphoses* de Apuleyo<sup>497</sup>: *Erant in quadam civitate rex et regina* (IV, 28). Algunos autores han objetado que estos comienzos aparecen en otras narraciones que no mantienen relación alguna con los modos de narrar folklóricos<sup>498</sup>. De todas maneras, como este *incipit* no es el único elemento folklórico en la novela, consideramos válido leerlo de esta manera y no como una coincidencia fortuita. Por ejemplo, en el texto de RA se utilizan

---

<sup>492</sup> Anderson (2000: 147-148).

<sup>493</sup> Anderson (2000: 147-148).

<sup>494</sup> Propp (1968: 10-11).

<sup>495</sup> Mazza (1985: 598), Fernández-Savater Martín (1997: 53), Garbugino (2004: 118-119).

<sup>496</sup> Propp sostiene que fórmulas de esta naturaleza, como “en un cierto reino”, apuntan a la indeterminación espacial del *setting*. Tal indeterminación espacial es típica en los cuentos folklóricos rusos, y se corresponde con la indeterminación temporal en cuentos de otros pueblos (“érase una vez”): *es war einmal* (en alemán), *once upon a time* (en inglés) e *il y avait une fois* (en francés) (2012: 151).

<sup>497</sup> Citamos el texto latino desde la edición de Gaselee (1924). Sobre la relación entre el relato de Cupido y Psique y los modos de narrar populares, ver Wright (1971).

<sup>498</sup> Kortekaas (2007: 3), Panayotakis (2012: 48).

las fórmulas *quid multa?* y *quid plura?*<sup>499</sup> que recuerdan también a los modos de narrar orales<sup>500</sup>. Si nuestra tesis sobre la sintaxis narrativa folklórica es correcta, es posible afirmar que estos giros operan como “protocolos de lectura”, es decir, palabras-clave que indican al lector cómo interpretar la totalidad del texto<sup>501</sup>.

Como se afirmó antes, la morfología de Propp identifica elementos constantes y variables en las tramas de los cuentos maravillosos, y llega a la conclusión de que, aunque los personajes y sus atributos cambien, sus acciones y funciones, en relación con el conjunto de la trama, se ajustan a un determinado patrón. Como ya hemos explicado, el estudio de estas constantes o funciones, a diferencia del análisis por temas y motivos, busca abordar el análisis del relato como un todo orgánico. La morfología, de hecho, se inserta en un proyecto mayor en el que Propp se proponía encontrar por medio del análisis comparatístico arquetipos o estructuras universales en narraciones de todo el mundo. En otras palabras, su objetivo ulterior era diseñar el esquema estructural del proto-relato maravilloso universal<sup>502</sup>.

Puede afirmarse que su modelo en la *Morfología* está pensado en términos centrífugos, pues permite individualizar en cada relato una estructura que pueda luego ser comparada con las de otros relatos, no necesariamente rusos. En lo que respecta al análisis de la *Hist. Apoll.*, éste ha sido, por ejemplo, el objetivo de Ruiz Montero. Nosotros nos proponemos, en cambio, definir un criterio con el cual organizar todos los acontecimientos de la trama sin dejar ninguno de lado, evitando así lo que ha sucedido en lecturas estructurales anteriores. Por este motivo, podemos decir que el propósito con el que adoptamos la morfología de Propp para analizar la estructura de la novela es centrípeto, ya que busca reconstruir su significado global desde la identificación de las dinámicas con las que se conectan las funciones entre sí.

---

<sup>499</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 53).

<sup>500</sup> Como señala Seitel (2012: 78, 81) las locuciones adverbiales en los relatos orales, no directamente relacionadas con la contextualización del acontecimiento (o del núcleo de la predicación, en el plano de la sintaxis oracional), organizan la distribución del texto y los momentos informativos. Al mismo tiempo, su uso frecuente en estos contextos permite que el auditorio reconozca que está frente a un relato folklórico. Por ese motivo, sostiene Seitel, esta clase de recursos lingüísticos “enmarcan” el texto.

<sup>501</sup> Morgan (2007e: 532).

<sup>502</sup> A cumplir este objetivo dedicó su tesis doctoral, *Las raíces históricas del cuento maravilloso*, del año 1946. El título ruso, *Исторические корни Волшебной Сказки*, identifica su objeto como *Сказки*, traducido al inglés tanto por *wondertale* como por *fairy tale*. Corresponde a lo que Propp mismo señala que es su objeto de estudio: el cuento folklórico maravilloso, no todo el cuento folklórico. Ver Propp (1984: 70).

Por otro lado, si tenemos en cuenta que la primera recepción de la obra privilegió la centralidad del personaje de Apolonio<sup>503</sup>, es posible contrastar el argumento de la novela con los patrones narrativos del ciclo del héroe, en especial con el modelo del monomito de Campbell<sup>504</sup>. Por este motivo, tomaremos el modelo de Campbell para analizar el recorrido del héroe: la partida de la zona conocida, la serie de aventuras que atraviesa de las que sale transformado en una versión superada de él mismo, y el regreso al hogar en un nuevo y mejorado estado.

La combinación de este análisis con el modelo de Propp es metodológicamente viable y productivo. Como se explicó, el objetivo del modelo de Propp es centrífugo, pero como el objetivo de este trabajo no es establecer correlatos con otras narrativas, utilizaremos su morfología de funciones y esferas para organizar la materia narrativa dentro de las secuencias que componen el modelo de Campbell. El modelo de Propp nos permite estudiar las relaciones tipificadas de los personajes entre sí; el modelo de Campbell, qué significan esas interacciones en el conjunto de la novela.

## 2.6 Recapitulación

En el presente capítulo realizamos un estado de la cuestión sobre el problema que concierne a esta primera sección. Para eso, reseñamos las lecturas que hasta el momento se han hecho sobre la estructura de la novela. Mientras algunos autores destacan que ciertos episodios de la novela parecerían no encajar con la estructura total de la historia, otros han ofrecido explicaciones unificadoras desde modelos estructurales. A nuestro juicio, la inorganicidad no es un problema de la novela, sino de la comparación que se realiza con otras narraciones a las que *a priori* se encuentran similares. Para avanzar con nuestra lectura, explicamos en este punto por qué es necesario tomar en consideración las lecturas que rescatan la centralidad de la figura del héroe, e insistimos en el valor metodológico de los modelos de Propp y de Campbell.

---

<sup>503</sup> Sobre la importancia de los títulos en la adscripción genérica, ver Harrison (2007: 23) y Whitmarsh (2005).

<sup>504</sup> Acerca de otros modelos teóricos sobre el ciclo del héroe, ver Prat Ferrer (2005).

### 3. El ciclo del héroe: las aventuras de Apolonio

Como se explicó en los capítulos introductorios, en la presente sección se desarrolla una lectura integral de la novela en la que por un lado se aíslan sus funciones narrativas, de acuerdo con la morfología de Propp, y por otro se recupera su significado global mediante la utilización del esquema del monomito como “plantilla” interpretativa. En otras palabras, argumentaremos que las secuencias de la novela se corresponden con las funciones del cuento identificadas por Propp y que éstas a su vez articulan las etapas del relato, cuyo tema es el ciclo de Apolonio como héroe.

En los capítulos previos explicamos que nuestro enfoque retoma lecturas ya hechas por la crítica para profundizarlas o para discutir las. Nuestro marco teórico está tomado de Schmeling, quien señala su pertinencia sin aplicarlo a su análisis<sup>505</sup>. El contraste con las funciones de Propp tiene dos antecedentes: el trabajo de Ruiz Montero<sup>506</sup> sobre la *Hist. Apoll.* y el de Alvar sobre el *Libro de Apolonio*. En ambos casos encontramos aspectos con los que disentimos. Para empezar, Ruiz Montero no analiza la novela en su totalidad, sino que selecciona algunos pasajes para realizar una lectura comparativa con las novelas griegas. En cuanto a Alvar olvida que, de acuerdo con la morfología de Propp, una misma *dramatis persona* puede deslizarse de una esfera en otra, lo que implica que toma a la esfera como un término intercambiable por *dramatis persona*. Si se considera la tesis según la cual la historia está compuesta sobre relatos previos, mantener claramente diferenciadas las esferas es clave para identificar los fragmentos integrados en el relato mayor. En segundo lugar, llama secuencias a los movimientos<sup>507</sup>, a los que Propp define como el desarrollo de la acción que se extiende entre una villanía o carencia y la boda u otros puntos terminales: la recompensa (F), la satisfacción de la carencia (K) o el escape a la persecución (Rs)<sup>508</sup>. En el análisis de Alvar, los movimientos (a los que llama secuencias) dependen de las esferas, inversamente a lo que indica la morfología<sup>509</sup> de Propp, donde los movimientos estructuran el relato y las esferas con sus funciones se acomodan a ellos<sup>510</sup>. La distinción no es trivial: por definición, un movimiento es disparado por una carencia o villanía, lo cual implica que el movimiento gira en torno de la esfera en la cual sucede dicha función. Las demás esferas participan de ese movimiento,

---

<sup>505</sup> Schmeling (1996).

<sup>506</sup> Ruiz Montero (1983).

<sup>507</sup> Alvar (1976: 230).

<sup>508</sup> Propp (1968: 92).

<sup>509</sup> Alvar (1976: 231).

<sup>510</sup> Propp (1968: 94).



pero es el desarrollo de esas funciones en esa esfera la que organiza el segmento. En consecuencia, las conclusiones de Alvar sobre la estructura se limitan a señalar que la novela presenta funciones de corte folklórico<sup>511</sup>. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, coincidimos con una observación: Apolonio concentra la mayor parte de las funciones de la historia, mientras que las restantes se desprenden de éstas en conjuntos de mayor o menor complejidad interna<sup>512</sup>. La lectura que desarrollaremos coincide con este punto.

El modo en que aplicamos la morfología al análisis de la novela nos permitirá argumentar que toda la novela se organiza en dos grandes ciclos o movimientos cuyo eje narrativo es en ambos casos la figura de Apolonio, y su temática, la pérdida y la recuperación de un orden. Dentro de cada ciclo o movimiento, ocurren villanías (A) o carencias (a) menores, dependientes de la villanía o carencia mayor, lo cual desencadena nuevos “movimientos”. En estos casos, el foco narrativo se traslada a otros personajes, lo que produce la sensación de que varios relatos se combinan entre sí y se desarrollan en simultáneo<sup>513</sup>. Observaremos también que el primer ciclo o movimiento se ajusta con mayor exactitud a la morfología de Propp; en el segundo, en cambio, la relación entre secuencias y funciones es mucho más difícil de establecer, ya que es el que más relaciones intertextuales presenta con la tradición clásica.

En este punto, consideramos necesario precisar la terminología con la que trabajaremos, especialmente si se considera la confusión que señalamos en Alvar. Llamaremos “movimiento” a las dos iteraciones mayores que organizan la historia de Apolonio en dos grandes partes. A su vez, llamaremos “movimientos menores” a la iteración de funciones protagonizadas por otros personajes que dependen del conflicto de Apolonio.

Las funciones de ambos movimientos colman, a su vez, las etapas del monomito. En el primer movimiento, Apolonio parte de la zona conocida, Tiro, y se lanza a la aventura. Tras naufragar en el mar y perder su patrimonio, recibe la ayuda de Arquístrates y tras un cierto tiempo desposa a su hija. En este punto se clausura el primer movimiento, pero no el relato de sus aventuras. Apolonio, ahora llamado *rex*, vuelve a partir de viaje y vuelve a perder su patrimonio, representado en este movimiento por su familia. En este segundo movimiento, la primera mitad prioriza la narración de las aventuras de su esposa

---

<sup>511</sup> Alvar (1976: 235).

<sup>512</sup> Alvar (1976: 224).

<sup>513</sup> Propp (1968: 93-95).

e hija, pero en la segunda el foco vuelve a Apolonio, quien tras retornar de su exilio recupera a ambas, castiga a los villanos y vuelve al hogar. Así se cierra el segundo ciclo, (cuya estructura, como mostraremos, es anular) y también el ciclo del héroe. En esta gran bipartición se dan lugar tres movimientos menores, organizados alrededor de cada uno de los personajes femeninos de la novela: en el primer movimiento se desarrolla el movimiento menor de la princesa de Antioquía; en el segundo, los movimientos de Tarsia y de su madre, la princesa de Cirene.

Por lo que se ha explicado, ordenaremos nuestro análisis según las etapas del ciclo del héroe: la partida, la iniciación y el regreso.

### **3.1 Primer movimiento**

#### *3.1.1 La partida*

##### 3.1.1.1 La llamada de la aventura

La novela comienza con una doble villanía cometida por el mismo personaje, el rey Antíoco. Primero, se narra cómo abusa de su hija (primera villanía) y luego cómo traiciona e intenta asesinar a Apolonio (segunda villanía). La primera villanía dispara el primer movimiento menor de la obra: el de la princesa de Antioquía. En este ciclo, el rey Antíoco diseña una trampa para continuar sometiendo a su hija sin levantar sospechas. Así, simula estar dispuesto a entregarla en matrimonio a quien resuelva un acertijo especialmente oscuro, so pena de ser decapitado si la respuesta es incorrecta, pero niega siempre la respuesta y ejecuta a todos los pretendientes. En este contexto hace su entrada en escena Apolonio, quien cae en la trampa del rey y se ve obligado a huir de su patria. Por ese motivo, se puede afirmar que el primer movimiento menor funciona como el marco o el desarrollo de las condiciones preparatorias en las que se comete la villanía más relevante de la historia, y que ésta se dirige contra Apolonio.

En este primer movimiento menor se observan numerosos motivos folklóricos<sup>514</sup>, entre los cuales el que más atención ha recibido por parte de la crítica es el del incesto. Goepf sostiene que, como en la saga de Constanza, el episodio inicial únicamente desencadena la peripecia del héroe<sup>515</sup>. Argumenta incluso que esta clase de disparadores

---

<sup>514</sup> Deyermond (1968: 128).

<sup>515</sup> Goepf (1938:154). Consideramos que el comienzo mismo de la novela avala esta relación, dado que la expresión *Fuit quidam rex nomine...* es un recurso expresivo altamente productivo en la literatura popular oral, como señala Ruiz Montero (1983: 326).

(acontecimientos y personajes que no vuelven a aparecer) es recurrente en la narrativa folklórica en general. Se ha señalado también que este motivo es especialmente productivo en el mito<sup>516</sup>, pero que, mientras en el mito el incesto arrastra a los personajes a su perdición, en el cuento tradicional simplemente desencadena la aventura, que culmina siempre en un final feliz<sup>517</sup>. Para Rohde<sup>518</sup>, éste habría sido un relato independiente insertado tardíamente en el de las aventuras de Apolonio, porque ni el tema que dispara el conflicto (el incesto) ni los personajes involucrados vuelven a tener participación en los episodios siguientes. En los cuentos tradicionales, en cambio, el episodio del incesto es el disparador de la peripecia del héroe (o heroína) porque éste es la víctima del incesto<sup>519</sup>, con lo cual el tema continúa activo a lo largo de todo el relato.

Siguiendo a García Gual<sup>520</sup>, quien entiende que la novela está compuesta por un entramado de historias populares y cómicas, consideramos que la dinámica narrativa del episodio del incesto le permite subsistir desligado de la narración en que se inserta, lo cual no implica necesariamente que el episodio sea un relato autónomo tardíamente incrustado. Nuestra postura responde a que a lo largo de la novela se observa una tendencia a desarrollar narrativamente el interior de los episodios como si se tratara de relatos independientes, con sus correspondientes condiciones iniciales, momentos de clímax y desenlaces. Ha llamado la atención, en este sentido, el episodio que analizamos y la autonomía de la historia de Tarsia, pero en general no se ha estudiado la autonomía de otros episodios igualmente independientes: los protagonizados por Apolonio, por la esposa de Apolonio en Éfeso, y por Estranguilión y Dionisias<sup>521</sup>.

Según nuestra lectura, la complejidad interna del episodio del incesto obedece a su posición relativamente autónoma. Todo el conjunto funciona como villanía, pues el peso del episodio en relación con la historia de Apolonio está puesto en la prueba de la adivinanza. Gracias al desarrollo interno del episodio se explica por qué Antíoco engaña a los pretendientes y especialmente a Apolonio, quien llega a su corte esperando una

---

<sup>516</sup> Archibald (2001: 61), Goepf (1938: 154), Chiarini (1983).

<sup>517</sup> Fernández-Savater Martín (2005: 40, n. 46).

<sup>518</sup> Rohde (1876: 420).

<sup>519</sup> Ver Archibald (2001: 145-192), quien analiza tramas narrativas sobre el tema del incesto (concretado o evitado).

<sup>520</sup> García Gual (1972: 340).

<sup>521</sup> Hay excepciones: Anderson (2000: 147-148) compara la historia de la princesa de Cirene con el cuento de Blancanieves, y Konstan (2013a) estudia el episodio de Tarsia en el burdel de Mitilene como la reapropiación de una historia tomada de la comedia.

realidad y se encuentra con otra muy diferente<sup>522</sup>. El movimiento menor está compuesto por una introducción (Antíoco tenía una hija muy bella), un conflicto o nudo (se enamora de ella), un clímax (la escena del incesto) y un desenlace (la hija decide guardar silencio y el padre, esconder el crimen)<sup>523</sup>. La subordinación del episodio al relato de las aventuras de Apolonio se pone de manifiesto en el modo en que el mismo Apolonio narra el episodio mucho tiempo después en Éfeso:

“Ego cum ab adulescentia mea rex nomin<e> appellarer et ad omnem scientiam pervenissem, quae a nobilibus et regibus exercetur, regis iniqui Antiochi quaestionem exsolvi, ut filiam eius in matrimonio acciperem. Sed ille, foedissima sorde sociatus ei, cuius pater a natura fuerat constitutus, per impietatem coniunx effectus est atque me machinabatur occidere. (...)” (48, RA 24)<sup>524</sup>

“Ego ab adolescentia mea rex, natus Tyro, Apollonius appellatus, cum ad omnem scientiam pervenissem, nec ess<e>t a<r>s aliqua, quae a nobilibus et regibus <exercere>tur, <quam ego nescirem>, regis Antiochi quaestionem exsolvi, ut filiam eius in matrimonio caperem. Sed ille ei foedissima sorte sociatus, cui pater natura fuerat constitutus, per impietatem coniunx effectus est et me machinabatur occidere. (...)” (48, RB 17)<sup>525</sup>

Apolonio explica que sus aventuras comenzaron cuando resolvió el acertijo de Antíoco, porque el rey, en realidad, mantenía relaciones incestuosas con su hija. Se puede observar que su explicación es una suerte de puesta en abismo o de narrar recursivo en el que el protagonista del relato se convierte en el narrador de la historia que él mismo protagoniza<sup>526</sup>. En este relato, desarrollado en un nivel metadieético, los acontecimientos se acomodan según su relevancia dentro del episodio, con lo que se trastoca el orden con el que fueron tratados en el nivel diegético.

---

<sup>522</sup> El problema de la subordinación lógica de un episodio a otro será explicado en el capítulo 2 dedicado al estudio del tiempo narrativo. Adentrarnos en este problema en este punto supondría una digresión que dificultaría la exposición del ciclo heroico de Apolonio.

<sup>523</sup> Aplicamos el modelo de estructura narrativa de Todorov (1971: 51): equilibrio-perturbación-recuperación del equilibrio. Asociaremos el momento de la perturbación con el del clímax narrativo.

<sup>524</sup> “Habiendo sido llamado rey desde mi adolescencia, tras haber alcanzado conocimiento en todas las artes, resolví la adivinanza del malvado rey Antíoco para recibir en matrimonio a su hija. Pero éste, por la más abominable corrupción unido a ella, de quien la naturaleza había hecho padre, por medio de un acto impío se había convertido en su esposo y en consecuencia planeaba asesinarme.”

Las traducciones del latín en todos los casos son nuestras.

<sup>525</sup> “Yo, rey desde mi adolescencia, nacido en Tiro, llamado Apolonio, habiendo alcanzado conocimiento en todas las artes, y no hubo ninguna de éstas en la que se ocupan nobles y reyes que yo desconociera, resolví la adivinanza del rey Antíoco para tomar a su hija en matrimonio. Pero éste, unido a ella, para la cual la naturaleza lo había hecho padre, por la más abominable corrupción por medio de un acto impío se había convertido en su esposo y planeaba asesinarme.”

<sup>526</sup> Desarrollaremos el problema de la narración recursiva en *Hist. Apoll.* en el capítulo siguiente, dedicado al tiempo narrativo.

El episodio en su totalidad, como se señaló, posee marcas tanto a nivel de forma como de contenido que lo hacen parecer un relato folklórico. En el nivel de la estructura narrativa, se observa que los acontecimientos se ajustan a las funciones de la morfología de Propp<sup>527</sup>. Por empezar, la situación inicial (función  $\alpha$ ) enumera a los miembros de la familia y, entre ellos, al protagonista (que según el caso se desarrolla como un héroe víctima o un héroe buscador):

In civitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus, a quo ipsa civitas nomen accepit Antiochia. Is habuit unam filiam, virginem speciosissimam, in qua nihil rerum natura exerraverat, nisi quod mortale statuerat. Quae dum ad nubilem pervenisset aetatem et species et formositas cresceret, multi eam in matrimonium petebant et cum magna dotis pollicitatione currebant. (1, RA 1)<sup>528</sup>

Fuit quidam rex Antiochus nomine, a quo ipsa civitas nomen accepit Antiochia. Hic habuit ex amissa coniuge filiam, virginem speciosissimam, in qua nihil natura erraverat, nisi quod mortalem statuerat. Quae cum ad nubilem venisset aetatem et specie pulchritudinis cresceret, multi eam in matrimonio postulabant et cum magna dotis pollicitatione currebant. (1, RB 1)<sup>529</sup>

La primera función que sigue a la situación inicial es la de la prohibición ( $\gamma$ ). La hija crece en belleza y mientras su padre busca al mejor pretendiente, comienza él mismo a desearla como esposa.

Et cum pater deliberaret, cui potentissimo filiam suam in matrimonium daret, cogente iniqua cupiditate flamma concupiscentiae incidit in amorem filiae suae et coepit eam aliter diligere, quam patrem oportebat. (1, RA 4)<sup>530</sup>

---

<sup>527</sup> Comentaremos las coincidencias y conflictos con el análisis de Ruiz Montero a medida que avancemos en nuestro análisis.

<sup>528</sup> “En la ciudad de Antioquía hubo un cierto rey de nombre Antíoco, del que la misma ciudad tomó el nombre de Antioquía. Éste tenía una única hija, una doncella bellísima, en la que la naturaleza no había cometido error alguno, excepto en que la había hecho mortal. Mientras se acercaba a edad casadera y aumentaban tanto su esplendor como su hermosura, muchos la pedían en matrimonio y acudían con gran promesa de dote.”

<sup>529</sup> “Hubo un cierto rey de nombre Antíoco, del cual la misma ciudad tomó el nombre de Antioquía. Tuvo de su difunta esposa una hija, doncella bellísima, en la que la naturaleza no había cometido error alguno, excepto en que la había hecho mortal. Como hubiera llegado a edad casadera y creciera en belleza, muchos la requerían en matrimonio y acudían con gran promesa de dote.”

<sup>530</sup> “Y como el padre deliberara a cuál de los más poderosos pretendientes entregarle su hija en matrimonio, apremiando la desmesurada pasión, la llama del deseo se transformó en amor por su hija y comenzó a amarla de un modo distinto al que correspondía a un padre.”

Sed cum pater deliberaret, cui potissimum filiam suam in matrimonio daret, cogente iniquae cupidinis flamma incidit in filiae suae amorem et coepit eam plus diligere, quam patrem oportebat. (1, RB 6)<sup>531</sup>

Es interesante observar que la prohibición no posee una fuente específica, sino una universal, dado que la prohibición del incesto es uno de los pilares de la civilización occidental<sup>532</sup>. Al mismo tiempo, resulta curioso que la prohibición recaiga no sobre la víctima, sino sobre el victimario, quien se convierte en villano por transgredir ( $\delta$ ) la prohibición.

Qui cum luctatur cum furore, pugna<t> cum dolore, vincitur amore: excidit illi pietas, oblitus est se esse patrem et induit coniugem. (1, RA 9)

Qui cum luctatur cum furore, pugnat cum dolore, vincitur ab amore: excidit illi pietas et oblitus est se esse patrem: induit coniugem. (1, RB 9)<sup>533</sup>

El villano Antíoco se propone dañar a su hija, la víctima, por medio del engaño ( $\eta^1$ ), ingresando en su dormitorio y ordenando a los sirvientes que se alejen. Como es ésta la forma en la que suele acercarse a ella para hablar en privado, la joven no advierte el peligro y se deja engañar ( $\theta$ ):

Sed cum sui pectoris vulnus ferre non posset, quadam die prima luce vigilans irumpit cubiculum filiae suae. Famulos longe excedere iussit, quasi cum filia secretum conloquium habiturus, et stimulante furore libidinis diu repugnant<i> filiae suae nodum virginitatis eripuit. (1, RA 11)<sup>534</sup>

Sed cum saevi pectoris vulnus ferre non posset, quadam die prima luce vigilat, irumpit cubiculum filiae, famulos longius secedere iussit, quasi cum filia secretum conloquium habiturus. Stimulante furore libidinis diu repugnante filia nodum virginitatis erupit. (1, RB 11)<sup>535</sup>

---

<sup>531</sup> “Pero como el padre deliberara a quién mejor entregarle a su hija en matrimonio, apremiando la llama de un desmesurado amor, se enamoró de su hija y comenzó a amarla más de lo que correspondía a un padre.”

<sup>532</sup> Quizás la referencia más atinada para este problema sea *Tótem y Tabú* de Freud (1991: 11-26).

<sup>533</sup> “Mientras lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge.”

<sup>534</sup> “Pero cuando ya no pudo soportar la herida en su pecho, cierto día despertando a primera hora irrumpió en la habitación de su hija. Ordenó a los sirvientes alejarse, como si estuviera por mantener una conversación secreta con su hija, y, estimulándolo el furor de su deseo, le arrebató a su hija el nudo de su virginidad, a pesar de que ella le opuso largamente resistencia.”

<sup>535</sup> “Pero cuando ya no pudo soportar la herida en su enardecido pecho, cierto día despierta a primera hora, irrumpe en la habitación de su hija, ordenó a los sirvientes que se alejaran, como si estuviera por mantener una conversación secreta con su hija. Estimulándolo el furor de su deseo, a pesar de que su hija le opone largamente resistencia, rompió el nudo de su virginidad.”

Se observa así cómo en una misma oración se concentran tres funciones distintas, pues a las funciones  $\eta^1$  y  $\theta$  se agrega la realización de la fechoría (A<sup>6</sup>, el villano inflige daños corporales a su víctima), función de gran importancia porque es la que da inicio a la intriga<sup>536</sup>. A continuación, la hija intenta esconder las huellas del crimen, lo que equivale a la función B, la necesidad de partir, y un poco después intenta darse muerte, lo que equivaldría a la huida ( $\downarrow$ ), en este caso simbólica.

1) Función B, la necesidad de partir

*Puella vero stans dum miratur scelestis patris impietatem, fluentem sanguinem coepit celare; (...) (1, RA 16)<sup>537</sup>*

*Scelesti patris impietatem puella mirans cupit celare: (...) (1, RB 15)<sup>538</sup>*

2) Función  $\downarrow$ , la huida

*Nutrix ut vidit puellam mortis remedium quaerere, vix eam blando sermon<is> conloquio revocat, ut a propositae mortis immanitate excedere<t>, et invita<m> patris sui voluntati satisfacere cohortatur. (2, RA 12)<sup>539</sup>*

*Nutrix ut audivit eam mortis remedium quaerere, blando sermonis conloquio revocavit invitam patrisque sui ut voluntati satisfaceret hortatur. (2, RB 11)<sup>540</sup>*

El personaje de la nodriza corresponde a la figura del donante que el héroe (víctima o buscador) encuentra en su salida y que le otorga un objeto o información que le permite solucionar el daño. En este caso, el don que recibe la princesa es el consejo de satisfacer al padre.

Hasta el momento, la organización de las funciones de este movimiento menor puede graficarse de este modo:

I.  $\alpha\beta\gamma\delta\eta\theta$ A...

---

<sup>536</sup> Esto no debería sorprendernos. Según Propp (2012: 151), una misma acción puede desempeñar varias funciones al mismo tiempo.

<sup>537</sup> “La joven, de pie inmóvil mientras intenta comprender la impiedad de su criminal padre, comienza a ocultar la sangre que brota.”

<sup>538</sup> “La joven, que intenta comprender la impiedad de su criminal padre, desea ocultarlas.”

<sup>539</sup> “Cuando la nodriza vio que la joven buscaba el remedio de la muerte, tras mucho esfuerzo la disuade con la suave conversación de su habla para que se aparte de la monstruosidad de una muerte autoinfligida, y la anima a satisfacer el deseo de su padre, a pesar de su resistencia.”

<sup>540</sup> “Cuando la nodriza escuchó que ella buscaba el remedio de la muerte, la disuadió con la suave conversación de su habla, y a pesar de su resistencia, la anima a satisfacer el deseo de su padre.”

En nuestro esquema, “I.” identifica el primer hilo argumental o movimiento menor, y la secuencia  $\alpha\dots$ , a las funciones involucradas. El esquema toma puntos suspensivos porque su desarrollo se interrumpe aquí y se clausura algunos capítulos más adelante. Por esto, completaremos el esquema una vez que alcancemos el punto en el que se clausura.

El capítulo siguiente es, en realidad, el que presenta la situación inicial de la historia de Apolonio: había un rey que se comportaba en público como padre de su hija, pero que, en privado, oficiaba de marido:

Qui cum simulata mente ostendebat se civibus suis pium genitorem, intra domesticos vero parietes maritum se filiae gloriabatur. (3, RA 1)<sup>541</sup>

Inter haec rex impiissimus simulata mente ostendebat se civibus suis pium genitorem. Intra domesticos vero et privatos maritum se filiae laetabatur. (3, RB 1)<sup>542</sup>

Para mantener en secreto esta situación, ofrecía a su hija en matrimonio a quien resolviera una adivinanza, pero siempre rechazaba la solución ofrecida y condenaba a muerte a todos los pretendientes.

Et ut semper impio thoro frueretur, ad expellendos nuptiarum petitores quaestiones proponebat dicens: “Quicumque vestrum quaestionis meae propositae solutionem invenerit, accipiet filiam meam in matrimonium: qui autem non invenerit, decollabitur.” Et si quis forte prudentia litterarum quaestioni<s> solutionem invenisset, quasi nihil dixisset, decollabatur et caput eius super portae fastigium suspendebatur. <A>tqui plurimi undique reges, undique patriae principes propter incredibilem puellae speciem contempta morte properabant. (3, RA 2)<sup>543</sup>

Et ut semper impiis thoris filia frueretur, ad expellendos petitores novum nequitiae genus excogitavit. Quaestiones proponebat dicendo: “Si quis vestrum quaestionis meae solutionem invenerit, accipiat filiam meam in matrimonio; qui vero non invenerit, decollabitur,” quia plurimi undique reges ac principes patriae propter incredibilem speciem puellae contempta morte properabant. Et si quis prudentia litterarum quaestionis solutionem invenisset, quasi nihil dixisset, decollabatur et

---

<sup>541</sup> “Quien se mostraba falsamente como un padre honesto ante sus ciudadanos, entre las paredes domésticas se vanagloriaba de ser el marido de su hija.”

<sup>542</sup> “Entre tanto el malvadísimo rey se mostraba falsamente ante sus ciudadanos como un padre honesto. Entre sus servidores y cortesanos, en cambio, se deleitaba como marido de su hija.”

<sup>543</sup> “Y para disfrutar siempre del impío lecho, les proponía adivinanzas a los pretendientes para rechazarlos, diciendo: ‘Quienquiera de ustedes encuentre la solución de la adivinanza que he propuesto recibirá a mi hija en matrimonio: en cambio el que no la descubra será decapitado.’ Y si sucedía que alguien, por la prudencia de su instrucción, encontraba la solución de la adivinanza, como si nada hubiera dicho, era decapitado y se colgaba su cabeza del extremo más alto de la puerta. De todos modos, gran cantidad de reyes de todas partes, y de príncipes de sus patrias, acudían despreciando la muerte a causa de la increíble belleza de la joven.”



caput eius in portae fastigium ponebatur, ut advenientes imaginem mortis videntes conturbarentur, ne ad talem conditionem accederent. (3, RB 3)<sup>544</sup>

El capítulo entero está ocupado por el desarrollo de la situación inicial de la historia. Tanto en la situación inicial del relato de Antíoco como en la del de Apolonio, la acción se presenta como el fondo sobre el que se desarrolla la peripecia mediante el uso del pretérito imperfecto. En el primer caso, el verbo que articula el escenario o situación inicial es *petebant*: muchos pretendientes acudían a pedir su mano. Las acciones previas, perfectivas, dependen de ésta, ya que explican quiénes eran Antíoco y su hija, mientras que la parte preparatoria de la intriga comienza en la presentación de la prohibición. Este corte entre situación inicial y parte preparatoria se marca sintácticamente con el uso de cláusulas tempocausales en inicio de frase: *Et cum pater deliberaret ... flamma concupiscentiae incidit in amorem filiae suae...*<sup>545</sup>.

En el análisis de Ruiz Montero, Apolonio desempeña el rol del héroe víctima, aunque no se explicita en su trabajo esta distinción. El villano le propone a Apolonio una tarea difícil (M), resolver una adivinanza, y éste la lleva a cabo (N). Ruiz Montero identifica como fechoría (A) la orden de persecución a Apolonio; Alvar, en cambio, considera como fechoría la negación de la respuesta, pues sostiene que aquí el rey quiere matar a Apolonio<sup>546</sup>. Luego, Ruiz Montero se debate sobre qué función define mejor la

---

<sup>544</sup> “Y para disfrutar siempre de su hija en el impío lecho, para alejar a los pretendientes ideó una nueva clase de villanía. Les proponía adivinanzas diciendo: ‘Si alguno de ustedes encuentra la solución de mi adivinanza, reciba a mi hija en matrimonio; quien, en cambio, no la encuentre será decapitado’, pues acudían gran cantidad de reyes y príncipes de sus patrias desde todas partes por la increíble belleza de la joven, despreciando a la muerte. Y si alguien gracias a la prudencia de su instrucción encontraba la solución de la adivinanza, como si nada hubiera dicho, era decapitado, y se ponía su cabeza en el punto más alto de las puertas, de modo que los que llegaban, al ver la imagen de la muerte, se sintieran perturbados, y no accedieran a tales condiciones.”

<sup>545</sup> El uso de cláusulas tempocausales para dar efecto de inmediatez o simultaneidad entre dos acontecimientos es constante en la novela, por lo que debe ser tomado como un rasgo estilístico. Por ejemplo, cuando en el capítulo 4 Apolonio hace su entrada en escena: *Et cum has crudelitates rex Antiochus exerceret, quidam adulescens locuples valde, genere Tyrius, nomine Apollonius, navigans attingit Antiochiam* (4, RA 1), “Y como el rey Antíoco se ocupara en estas crueldades, un cierto joven extremadamente rico, de estirpe tiria, de nombre Apolonio, navegando llegó a Antioquía”; *Cum has crudelitates exerceret rex Antiochus, interposito brevi temporis spatio quidam adolescens Tyrius, patriae suae princeps, locuples immenso, Apollonius nomine, fidus habundantia litterarum navigans adtingit Antiochiam* (4, RB 1), “Como el rey Antíoco se ocupara en estas crueldades, tras un breve espacio de tiempo, arriba a Antioquía navegando un cierto joven tirio, príncipe de su patria, extremadamente rico, de nombre Apolonio, confiado en la abundancia de sus letras navegando llegó a Antioquía”. Una variante sintáctica de estas cláusulas se realiza con *ut* seguido de pretérito perfecto del indicativo, como se observa a lo largo de todo el capítulo 2. Por poner un ejemplo: *Ut vidit puellam flebili vultu, asperso pavimento sanguine, roseo rubore perfusa, ait* (...) (2, RA 1); “Al ver a la joven con el rostro lloroso, con el suelo rociado de sangre, teñida de rosado rubor, dijo (...)” *Quam ut vidit flebili vultu aspersoque sanguine pavimento, corruit et ait*: (...) (2, RB 1). “Al verla con el rostro lloroso, y el suelo rociado de sangre, corrió y dijo (...)”

<sup>546</sup> Alvar (1976: 215).

partida de Apolonio, si B<sup>3</sup> (“el héroe se va de su casa”) o C y (“la partida respectivamente”). Afirma que en Propp las funciones son en cierto modo tautológicas y entiende que la única diferencia entre ambas es la presencia en B<sup>3</sup> de los padres, quienes autorizan al héroe a partir. La función B en Propp se define como “Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición)”<sup>547</sup>. Es en esta función donde Propp afirma que hace su aparición el héroe como tal, ya porque es el momento en el que el personaje entra por primera vez en escena o porque un personaje ya introducido toma el rol de héroe como buscador o como víctima. La función C, por su parte, se define como “el héroe buscador acepta o decide actuar”. Propp señala que podría existir una confusión con la función previa β, no con B<sup>3</sup>, porque en ambos casos se trata de partidas agentivas, es decir, de partidas en las que el héroe se aleja de su hogar voluntariamente. En el análisis de C, el carácter de héroe víctima o buscador vuelve a ser relevante: la partida del buscador es el comienzo de la búsqueda (↑); el de la víctima es la huida (↓)<sup>548</sup>. En *Hist. Apoll.*, en consecuencia, la función B<sup>3</sup> es el momento en que Apolonio toma conciencia de que su vida corre peligro y C↓, la huida:

#### 1) Función B<sup>3</sup>, advertencia del peligro

Pervenit innocens tandem Apollonius prior ad patriam suam et introivit domum. Et aperto scrinio codicum suorum inquirit omnes quaestiones auctorum omniumque pene philosophorum disputationes omniumque etiam Chaldaeorum. Et dum aliud non invenisset, nisi quod cogitaverat, ad semetipsum locutus est dicens: “Quid agis, Apolloni? Quaestionem regis solvisti. Filiam eius non accepisti. Ideo dilatus es, ut neceris.” (6, RA 10)<sup>549</sup>

Apollonius vero prior attigit patriam suam. Excipitur cum magna laude a civibus suis, sicut solent principes, qui bene merentur. Ducitur in domum suam cum laude et vocibus laetitiae, interiorem petiit cubiculum. Continuo iussit adferre sibi scrinea cum voluminibus graecis et latinis universarum quaestionum, ut ex animo quaereret quaestionem illam. Et non invenit meritum, nisi quod invenerat. Et cum aliud non invenisset, secum cogitans ait: “Nisi fallor, Antiochus rex impio amore

<sup>547</sup> Propp (1968: 36-37).

<sup>548</sup> Propp (1968: 39, 92). Cabe señalar que Propp se refiere con el rol de héroe al personaje cuyo periplo sigue el narrador.

<sup>549</sup> “Entretanto, el inocente Apolonio arribó antes a su patria e ingresó a su casa. Y abierto el cofre de sus códices, examina todos los enigmas tratados por los autores y casi todas las discusiones de los filósofos e incluso de todos los astrólogos. Y al no encontrar otra cosa, sino lo que ya había razonado, se habló a sí mismo diciendo: ‘¿Qué haces, Apolonio? Has resuelto el enigma del rey. No recibiste a su hija. Por lo tanto, te ha dado esta prórroga para asesinarlo.’”

diligit filiam suam et ideo vult istud adferre. Quid agis, Apolloni? Quaestionem regis solvisti, filiam non accepisti: et ideo dilatus es, ut neceris.” (6, RB 8)<sup>550</sup>

## 2) Función C↓, la huída

Atque ita onerari praecepit naves frumento. Ipse quoque Apollonius cum paucis comitantibus fidelissimis servis navem occulte ascendit, deferens secum multum pondus auri atque argenti, sed et vestem copiosissimam. Et hora noctis silentissima tertia tradidit se alto pelago. (6, RA 17)<sup>551</sup>

Continuo iussit sibi, ut homo locuplex, navem praeparare, et in ea centum milia modios frumenti onerare praecepit et multum pondus auri et argenti et vestem copiosam. Paucis comitantibus fidelissimis servis hora noctis tertia navem ascendit tradiditque se alto pelago. (6, RB 18)<sup>552</sup>

El episodio culmina con la función de la persecución (Pr) que comienza cuando Antíoco publica un edicto anunciando que pagará cien talentos de oro a quien capture vivo a Apolonio y doscientos a quien le lleve su cabeza.

Continuo huiusmodi edictum proposuit: “Quicumque mihi Tyrium Apollonium, contemptorem regni mei, vivum exhibuerit, accipiet auri talenta centum: qui vero caput eius attulerit, accipiet ducenta”. Hoc edicto proposito non tantum eius inimici, sed etiam et amici cupiditate ducebantur et ad indagandum properabant. (7, RA 16)<sup>553</sup>

Continuo huiusmodi edictum proposuit rex Antiochus dicens: “Quicumque mihi Tyrium Apollonium vivum perduxerit, accipiet L talenta auri: qui vero caput eius pertulerit, centum accipiet”. Hoc edicto proposito non solum inimici, sed etiam

---

<sup>550</sup> “Pero Apolonio llegó primero a su patria. Fue recibido con grandes ovaciones por sus ciudadanos, como suelen ser recibidos los príncipes que bien lo merecen. Es conducido a su casa con grandes alabanzas y gritos de alegría, se dirige al interior de su habitación. A continuación, ordenó que se le trajeran los cofres con los volúmenes griegos y latinos de todos los enigmas para indagar en profundidad aquel otro enigma. Y no encontró como recompensa sino lo que ya había encontrado. Y al no encontrar otra cosa, pensando para sí, dice: ‘Si no me equivoco, el rey Antíoco ama con un amor impío a su hija y por eso se quiere conducir así. ¿Qué haces, Apolonio? Has resuelto el enigma del rey, no recibiste a su hija: y por eso te ha dado esta prórroga, para asesinar.’”

<sup>551</sup> “De esta manera, ordena que las naves sean cargadas con grano. También el mismo Apolonio con algunos pocos siervos extremadamente fieles como acompañantes asciende a la nave en secreto, cargando consigo grandes cantidades de oro y de plata, así como también muchísimos vestidos. Y en la hora tercera de la noche profundamente silenciosa, se confió al alto mar.”

<sup>552</sup> “A continuación, ordenó, como todo hombre rico, que se le preparara una nave, y en ella ordenó cargar cien mil modios de grano y gran cantidad de oro y de plata, y muchísimos vestidos. Con algunos pocos siervos extremadamente fieles, en la hora tercera de la noche subió a la nave y se confió al alto mar.”

<sup>553</sup> “A continuación, promulgó un edicto en estos términos: ‘Quienquiera que me traiga vivo al tiro Apolonio, que se ha reído de mi reino, recibirá cien talentos de oro: quien en cambio traiga su cabeza, recibirá doscientos’. Tras ser difundido este edicto, no sólo sus enemigos sino también sus amigos eran arrastrados por la codicia, y se lanzaban a buscarlo.”

amici eius cupiditate seducti ad persequendum iuvenem properabant. (7, RB 15)<sup>554</sup>.

Finaliza aquí lo que Propp identifica como el nudo del argumento, ABC↑ (que en nuestro análisis debe ser considerado como ↓) y comienza la acción<sup>555</sup>. En el esquema de Campbell, sin embargo, aún no comienza la aventura propiamente dicha, dado que Apolonio continúa moviéndose en el espacio de lo conocido. Como se explicará en la siguiente sección, Apolonio permanece en los límites del umbral, en la ciudad de Tarso, que junto con Tiro depende de la jurisdicción de Antioquía<sup>556</sup> y en donde es conocido y respetado por todos.

Este conjunto de funciones se corresponde, en el ciclo de Campbell, a la llamada de la aventura: el héroe, Apolonio, se entera de que Antíoco ofrece a su hija en matrimonio y decide partir hacia la corte de Antíoco. Allí las cosas no salen como esperaba, pues Antíoco rechaza su respuesta y, tras entender que su vida corre peligro, huye de su patria. Esta dinámica se ajusta a la etapa que Campbell identifica como la llamada de la aventura en la estructura del monomito, pues el héroe, Apolonio, se enfrenta inocentemente a un personaje que lo fuerza a salir de su mundo conocido. Este personaje parece ser inofensivo y pertenecer al espacio de lo cotidiano, pero pronto demuestra que su naturaleza es otra<sup>557</sup>. Es esta “crisis” en la apariencia de las cosas la llamada a la aventura en sí. La respuesta a esta crisis es la toma de conciencia por parte del héroe, la comprensión de que el mundo no se agota en su mundo conocido y que éste ya no responde a los antiguos parámetros y creencias. Este “despertar del ser” indica que el momento para atravesar el umbral ha llegado. Apolonio, entendiendo que ha revelado el secreto del rey y que por lo tanto su vida está en juego, entiende que no puede permanecer más en Tiro y decide huir.

---

<sup>554</sup> “A continuación el rey Antíoco promulgó un edicto en estos términos, diciendo: ‘Quienquiera que me traiga vivo al tirio Apolonio, recibirá cincuenta talentos de oro: quien en cambio me traiga su cabeza, recibirá cien’. Tras ser difundido este edicto, no sólo los amigos sino también los enemigos, seducidos por la codicia, se lanzaban a la persecución del joven”.

<sup>555</sup> Propp (1968: 39).

<sup>556</sup> Sobre el problema de la estructura política de *Hist. Apoll.*, ver Wheaton (2018).

<sup>557</sup> Ver Campbell (2004: 46-47).

### 3.1.1.2 Tarso: rechazo del llamado y ayuda sobrenatural

Las secuencias de Tarso corresponden a lo que Campbell denomina “la resistencia al llamado”, pues el abandono de su patria, Tiro, no es aún suficiente para ingresar a la zona de lo desconocido y la aventura. Como se observa en la novela, Tarso depende en alguna medida de Tiro y sus ciudadanos respetan su autoridad.

Campbell afirma que la resistencia al llamado es, en realidad, la resistencia a abandonar las creencias que se tenían sobre uno mismo y sobre el mundo antes del despertar en el “llamado a la aventura”. En esta resistencia, el héroe intenta conservar su sistema de ideales para así retener el *statu quo* que le inspira seguridad<sup>558</sup>. Es esta necesidad de conservar la estabilidad de las cosas la que lleva a Apolonio a llevar consigo amigos, siervos y riquezas<sup>559</sup> en su huida.

Apolonio llega a Tarso. El estatus político de la ciudad respecto de Tiro no es claro, pero parece guardar con ella alguna clase de convenio. Por esto, el único reparo que se le presenta a Apolonio para darle asilo es la hambruna que se atraviesa (9, 1-7). Apolonio vende el trigo que carga a precio de mercado, pero luego les devuelve el dinero desembolsado en forma de donación para reparar la ciudad. Por este gesto de solidaridad, la ciudad acepta recibirlo y protegerlo (10, 1-7). Meses más tarde, Estranguilión y Dionisias le sugieren buscar asilo en Cirene, pues argumentan que no les es posible seguir manteniéndolo oculto y a salvo. Panayotakis (2012: 173) sostiene que esta sugerencia se contradice con la promesa de protección que se le da en 9, 7. Sin embargo, en el texto se lee:

Interpositis mensibus sive diebus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, et premente fortuna ad Pentapolitanas Cyrenaeorum terras adfirmabatur navigare, ut ibi latere posset. (11, RA 1)<sup>560</sup>

Interpositis deinde mensibus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, ad Pentapolim Cyrenam navigare proposuit, ut illic lateret, eo quod ibi benignius agi adfirmaretur. (11, RB 1)<sup>561</sup>

---

<sup>558</sup> Campbell (2004: 55).

<sup>559</sup> Ver cita C↓.

<sup>560</sup> “Pasados algunos meses o algunos pocos días, como Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban y la fortuna lo apremiaba, se decidió a navegar hacia las pentapolitanas tierras de Cirene, donde podría esconderse.”

<sup>561</sup> “Pasados unos pocos meses, como Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban, se propuso navegar a la Pentápolis cirenaica para allí ocultarse, porque se afirmaba que allí se estaría mejor.”

Se entiende en consecuencia que Apolonio debe partir no por el cambio individual de parecer de los otros personajes, sino porque la fortuna así lo demanda. Esta lectura es solidaria con el concepto del llamado de la aventura: el héroe puede resistirse a ella, pero una vez que la ha escuchado, tarde o temprano deberá partir.

Apolonio recibe en Tarso una primera ayuda, la cual se corresponde con la ayuda sobrenatural que recibe el héroe mientras resiste el llamado a la aventura en el monomito. Esta ayuda no es un objeto mágico, sino un pacto de hospitalidad que se representa materialmente en la estatua que levantan con su imagen en el foro. En este punto, el análisis de Campbell se superpone con el de Propp, pues encuentra que tras la partida aparece en escena un primer donante (D) que ayuda al héroe luego de hacerle atravesar alguna clase de prueba.

A lo largo del primer movimiento, de hecho, Apolonio recibe la ayuda de cuatro personajes: Helénico y Estranguilión en Tarso, y el pescador y el rey Arquístrates en Cirene<sup>562</sup>. La relación de estos personajes con las esferas de Propp no es transparente y requiere una explicación. Por un lado, la figura de donante no resulta del todo exacta porque en la novela no se utilizan objetos mágicos. Sin embargo, en los cuentos novelescos (relatos con los que *Hist. Apoll.* se asemeja), esta clase de elementos se reemplaza por objetos de uso cotidiano a los que se les da una función especial, o incluso por habilidades. Por eso, como Apolonio recibe de estos cuatro personajes alguna clase de elemento (concreto o abstracto) con el que abrirse camino en lo que sigue, es posible hablar de donantes en la novela: la estatua de Tarso (correspondiente a Estranguilión) representa el compromiso de la comunidad, el sayo del pescador es el disfraz con el que se viste para llegar al rey Arquístrates, y la información que le da Helénico le permite entender que su vida corre realmente peligro. Al mismo tiempo, es posible asociar las funciones de Estranguilión y del rey Arquístrates a la figura del ayudante, porque el asilo que le dan a Apolonio corresponde a la función K, la satisfacción de la carencia, propia de la esfera del ayudante. La figura de Arquístrates como ayudante incluye también la de la princesa, su hija, pues según Propp ambas figuras forman parte de la misma esfera. Cabe recordar que, según Propp, es esta esfera (y no el personaje tomado

---

<sup>562</sup> Es necesario tener en mente que la esfera del rey Arquístrates se confunde con la de la princesa, como demostraremos más adelante.

individualmente) la que le presenta la prueba difícil al héroe (M), la que castiga al falso héroe (U) y en la que se realiza la boda (W)<sup>563</sup>.

En resumen, Apolonio recibe en Tarso dos ayudas o donaciones (D), lo cual quiere decir que la función está duplicada. Al llegar, mientras deambula por la playa, se le acerca Helénico, un habitante de Tiro. Al saludar a Apolonio, éste lo ignora:

At ille salutatus fecit, quod potentes facere consuerunt: spreuit hominem plebeium. (8, RA 6)

At ille salutatus fecit, quod potentes facere consuerunt: spreuit hominem (8, RB 14)<sup>564</sup>

Ignorar el saludo corresponde a la función E<sup>2</sup> (el héroe no saluda). Helénico reprende su conducta, pero a pesar de haber sido desairado, le informa a Apolonio que Antíoco ha emitido un edicto en su contra:

Tunc senex indignatus iterato salutavit eum et ait: “Ave, inquam, Apolloni, resaluta et noli despiciere paupertatem nostram, honestis moribus decorata. Si enim scis, cavendum tibi est: si autem nescis, admonendus es. Audi, forsitan quod nescis, quia proscriptus es.” (8, RA 7)<sup>565</sup>

Indignatus senex ait iterato: “Ave,” inquit, “Apolloni, resaluta et noli despiciere paupertatem, honestatis moribus decoratam. Et audi, forsitan quod nescis, quia proscriptus es.” (8, RB 15)<sup>566</sup>

En la morfología de Propp, el encuentro con el donante suele tomar por sorpresa al héroe, pues no lo reconoce como tal en un principio. El donante le coloca una prueba, y si el héroe sale airoso de ella, recibe el objeto mágico a cambio. Una de estas pruebas es el saludo (D<sup>2</sup>): si el héroe se muestra cortés, recibe el don como premio<sup>567</sup>. La novela en este caso transgrede la tendencia observada por Propp, porque Apolonio es descortés y

---

<sup>563</sup> Propp (1968: 79). Esta flexibilidad en la asociación entre personajes y esferas está prevista en la morfología: según Propp, la relación entre personaje y *dramatis persona* puede bien no darse verticalmente, pues un mismo personaje puede desempeñarse en diferentes esferas, o una misma esfera comprometer a varios personajes (1968: 80-83).

<sup>564</sup> “Pero el que había sido saludado hizo lo que acostumbran a hacer los poderosos: despreció al hombre” (RA agrega: “por ser plebeyo”).

<sup>565</sup> “Entonces el anciano indignado lo saludó nuevamente y dijo: ‘Hola, te digo, Apolonio, devuélveme el saludo y no desprecies nuestra pobreza, dotada de decoro por las honestas costumbres. Pues si lo sabes, debes tener cuidado: si en cambio no lo sabes, debes ser advertido. Escucha lo que quizás no sabes: que has sido proscripto’.”

<sup>566</sup> “Indignado, el anciano dijo de nuevo: ‘Hola’, dijo, ‘Apolonio, devuelve el saludo y no desprecies mi pobreza, dotada de decoro por las costumbres de la honestidad. Y escucha lo que quizás no sabes: que has sido proscripto’.”

<sup>567</sup> Propp (1968: 40).

aun así recibe como don la advertencia. Apolonio se comporta cortésmente luego de ser advertido, ofreciendo al anciano como agradecimiento el mismo monto de dinero que Antíoco ofrece por su cabeza, regalo que el anciano rechaza porque, afirma, la amistad es la recompensa de los hombres buenos. De esta manera, Apolonio supera la prueba (E<sup>1</sup>):

Et iussit ei proferri centum talenta auri et ait: “Accipe, exempli pauperrime, quia mereris. Et puta te, sicut paulo ante dixi, caput a cervicibus amputasse et gaudium regi pertulisse. Et ecce, habes centum talenta auri et puras manus a sanguine innocentis”. Cui Hellenicus ait: “Absit, domine, ut huius rei causa praemium accipiam. Apud bonos enim homines amicitiam praemio non comparatur”. Et valedicens discessit. (8, RA 20)<sup>568</sup>

Cui protinus iussit centum talenta auri adferri et dari. Cui ait: “Gratissime, exempli pauperrime, accipe, quia mereris: et puta te mihi caput a cervicibus amputasse et portasse gaudium regi. Ecce, habes praemium centum talenta et manus puras a sanguine innocentis”. Cui senex ait: “Absit, domine, ut ego huius rei causa praemium accipiam. Apud bonos enim homines amicitia pretium non comparatur, sed innocentia”. Et valedicens ei discessit. (8, RA 25)<sup>569</sup>

Luego de Helénico, aparece en escena Estranguilión, a quien Apolonio parece conocer desde antes:

Cui ait Apollonius: “Ave, mi carissime Stranguillio”. Et ille dixit: “Ave, domine Apolloni. Quid itaque in his locis turbata mente versaris?” (9, RA 2)<sup>570</sup>

Accessit ad eum protinus et ait: “Ave, Stranguillio”. Stranguillio ait: “Ave, domine Apolloni. Quid itaque in his locis turbata mente versaris?” (9, RB 2)

Como Helénico, Estranguilión vuelve a poner a prueba a Apolonio, pero en este caso la prueba está relacionada con la función de la petición (D<sup>7</sup>)<sup>571</sup>: como la ciudad de Tarso atraviesa un período de hambruna, Apolonio sólo recibirá asilo si a cambio los ayuda con

---

<sup>568</sup> “Y ordenó que se le entregaran cien talentos de oro y dijo: ‘Acéptalos, ejemplo en tu extrema pobreza, pues lo mereces. Y piensa que, como dije poco antes, me has cortado la cabeza del cuello y has llevado alegría al rey. Aquí tienes cien talentos de oro y las manos limpias de la sangre de un inocente’. Helénico le dijo: ‘Lejos de mí, señor, el que reciba una recompensa por causa de este asunto. Pues entre hombres nobles, no puede compararse la amistad con una recompensa.’ Y diciendo adiós, se alejó.”

<sup>569</sup> “Ordenó a continuación que se le trajeran y dieran cien talentos de oro. Le dijo: ‘Mi muy grato, ejemplo en tu extrema pobreza, toma lo que mereces: y piensa que me has cortado la cabeza del cuello y que le has llevado alegría al rey. Ten estos cien talentos como recompensa y las manos limpias de la sangre de un inocente.’ El anciano le dijo: ‘Lejos de mí, señor, que yo reciba una recompensa por causa de este asunto. Pues entre hombres nobles, la amistad no se compara con un precio, sino con la inocencia.’”

<sup>570</sup> “Apolonio le dijo: ‘Hola, mi queridísimo Estranguilión.’ Y el otro dijo: ‘Hola, señor Apolonio. ¿Por qué te paseas por estos lugares con el ánimo preocupado?’”

<sup>571</sup> Cabe destacar que Ruiz Montero identifica sólo esta secuencia como encuentro con un donante, y nada dice de la secuencia de Helénico.



su problema. La petición se realiza dramáticamente en el gesto de Estranguilión de arrojarse a los pies de Apolonio<sup>572</sup>.

Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus Apollonii dicens: “Domine rex Apolloni, si civitati esurienti subveneris, non solum fugam tuam celabunt, sed etiam, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RA 15)<sup>573</sup>

Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus eius et ait: “Domine Apolloni, si esurienti civitati subveneris, non solum fugam tuam celabit, sed, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RB 15)<sup>574</sup>

Por este motivo, Apolonio les vende el trigo que traía consigo a precio de mercado y luego les devuelve el dinero que han pagado (E<sup>7</sup>). Como respuesta, el pueblo le entrega el don prometido, la hospitalidad, la cual se representa simbólicamente con la construcción de una estatua con su imagen y que lleva la siguiente leyenda:

TARSIA CIVITAS APOLLONIO TYRIO DONUM DEDIT EO QUOD STERELITATEM SUAM ET FAMEM SEDAVERIT (10, RA 17)<sup>575</sup>

TARSIA CIVITAS APOLLONIO TYRIO DONUM DEDIT EO QUOD LIBERALITATE SUA FAMEM SEDAVERIT (10, RB 15)<sup>576</sup>

Para Rohde<sup>577</sup>, es incoherente que se levante una estatua de alguien que busca ocultarse, y, por este motivo, cree que la secuencia sería una interpolación del epitomizador latino. Para nosotros, en cambio, la estatua pertenece orgánicamente a la novela porque se corresponde con la función F, “el objeto mágico pasa a disposición del héroe”. Ruiz Montero había señalado que el compromiso asumido por la ciudad de defenderlo es una forma de don equivalente a la función F<sup>9</sup>, la de ponerse a disposición del héroe. Sin embargo, la construcción de la estatua representa materialmente esta entrega, por lo que la función también podría ser F<sup>3</sup>, “el objeto se fabrica”. Esta estatua,

---

<sup>572</sup> El gesto de arrojarse a los pies de alguien está tipificado como una forma de súplica. Ver Bremmer y Roodenburg (1991: 25).

<sup>573</sup> “Apolonio le dijo: ‘Hola, mi queridísimo Estranguilión.’ Y el otro dijo: ‘Hola, señor Apolonio. ¿Por qué te paseas por estos lugares con el ánimo preocupado?’”

<sup>574</sup> “Se acercó a él y a continuación le dijo: ‘Hola, Estranguilión’. Estranguilión dijo: ‘Hola, señor Apolonio. ¿Por qué te paseas por estos lugares con el ánimo preocupado?’”

<sup>575</sup> “La ciudad de Tarso al tirio Apolonio dedicó este presente porque aplacó su esterilidad y su hambruna.”

<sup>576</sup> “La ciudad de Tarso al tirio Apolonio dedicó este presente porque con su generosidad aplacó su hambruna.”

<sup>577</sup> Rohde (1876: 423).

de hecho, tendrá un papel importante en el segundo movimiento, pues el pueblo de Tarso la utiliza para demostrarle a Apolonio que no traicionó los votos de hospitalidad:

At illi una voce clamaverunt dicentes: “Te regem, te patrem patriae et diximus et in perpetuum dicimus; <pro> te mori optavimus et optamus, cuius ope famis periculum vel mortem transcendimus. Hoc et statua tua a nobis posita <in biga> testatur.” (50, RA 7)<sup>578</sup>

At illi omnes una voce dixerunt: “Te regem, te patriae patrem diximus: propter te et mori libenter optavimus, cuius ope periculum famis effugimus. Pro hoc et statua a nobis posita in biga testatur.” (50, RB 7)<sup>579</sup>

Se puede afirmar, en consecuencia, que Estranguilión es un segundo donante y que la estatua funciona como objeto mágico que simboliza el pacto de hospitalidad entre el pueblo de Tarso y Apolonio. Esta función protectora del objeto es incluso la que define al objeto mágico como tal, dado que en el esquema de Campbell la aparición del donante y de su don representan el poder protector del destino<sup>580</sup>. Por este motivo, no nos parece correcta la lectura que considera el episodio como una interpolación, y mucho menos como un elemento inorgánico en el relato.

La presencia de dos donantes en Tarso obedece a la tendencia que presenta la novela, propia del relato folklórico, a duplicar personajes y funciones<sup>581</sup>. Esta tendencia demostraría que el desarrollo del episodio sigue un orden lógico, y que no es correcto suponer que en una redacción anterior el encuentro con Helénico habría sucedido luego de la acogida en Tarso y de que la noticia del edicto habría sido lo que lo hace huir<sup>582</sup>. Como observaremos en la sección dedicada al estudio de “El vientre de la ballena”, Apolonio nuevamente encuentra dos donantes en su llegada a la ciudad. Estas escenas pueden considerarse análogas a las de Tarso, pues nuevamente un hombre humilde (un pescador) le da el don de la información valiosa (en este caso, para llegar a la ciudad) y luego un hombre de buen pasar, el rey Arquístrates, lo recibe como huésped. Como se

---

<sup>578</sup> “Y ellos gritaron a una voz, diciendo: ‘A ti te hemos llamado rey, padre de la patria, y lo decimos para la posteridad; por ti hemos elegido morir, y lo seguimos eligiendo, pues por tu obrar superamos el peligro del hambre y la muerte. Esta estatua puesta por nosotros sobre un carro da cuenta de esto’.”

<sup>579</sup> “Y ellos gritaron a una voz, diciendo: ‘A ti te hemos llamado rey, padre de la patria, y lo decimos para la posteridad; por ti hemos elegido morir, y lo seguimos eligiendo, pues por tu obrar superamos el peligro del hambre y la muerte. Esta estatua puesta por nosotros sobre un carro da cuenta de esto’.”

<sup>580</sup> Campbell (2004: 66).

<sup>581</sup> Respecto de las repeticiones (de personajes, elementos, secuencias, escenas, etc.), Olrik (1965: 132-134) señala que son un recurso altamente productivo en la literatura folklórica para sostener la tensión y llenar la narración. Si bien en el relato folklórico las repeticiones se dan en un número de tres, en *Hist. Apoll.* prevalece la duplicación.

<sup>582</sup> Cfr. Carmignani (2014a: 25).

observa, en ambos casos el primer donante es más humilde que el segundo y su don es abstracto: el del primero es información y el del segundo, hospitalidad.

### 3.1.1.3 El cruce del primer umbral: la tormenta

Con la protección del don recibido del donante, el héroe atraviesa el umbral y se lanza a lo desconocido, momento en el que debe enfrentarse al guardián que custodia dicho umbral. Se trata en la mayoría de los mitos de una criatura que condensa, según Campbell, la *libido* o la *destrudo* reprimidas por la sociedad. En la novela, Apolonio se lanza a cruzar el mar para refugiarse en Cirene, lugar al que no llega el poder de Antíoco. En el mar, espacio umbral y de aventura por excelencia, Apolonio se topa con su guardián, que en este caso no es una criatura, sino una tormenta prodigiosa<sup>583</sup>.

Como señala Carmignani<sup>584</sup>, el episodio de la tormenta, secuencia obligada en la épica y en la novela, cumple en *Hist. Apoll.* funciones diferentes de las que ocupa en las otras dos novelas latinas, *Satyrica* y *Metamorphoses*, y, como en la épica, representa una prueba de coraje para el héroe y un símbolo de los conflictos que lo agobian<sup>585</sup>. Sostiene que la tormenta prototípica es la que describe Virgilio en *Aen.* I, 81-141, y señala que, si se toma esta escena como modelo, pueden aislarse las siguientes secuencias obligadas<sup>586</sup>: 1) la divinidad concita la tempestad, 2) ésta se desata en el acto, 3) el héroe se lamenta y, a continuación, 4) se produce el naufragio, 5) luego de lo cual la tormenta se calma, casi siempre por la intervención de una divinidad protectora del héroe, 6) quien logra finalmente sobrevivir y llegar a tierra firme. La relación con la épica es innegable desde el momento en que todo el pasaje consiste en un centón abierto en el que se imitan simultáneamente a Virgilio, Ovidio, Silio Itálico y Horacio<sup>587</sup>. Sin embargo, como señala Carmignani, en el pasaje no se observa la *ira* divina que causa las tormentas en la épica<sup>588</sup>. Se sugiere, en cambio, que la *ira* asociada a la tormenta sería la de Antíoco y, por lo tanto,

---

<sup>583</sup> Campbell (2004:71).

<sup>584</sup> Carmignani (2014a: 23).

<sup>585</sup> Carmignani (2014a: 23).

<sup>586</sup> Carmignani (2014a: 24).

<sup>587</sup> Carmignani (2014a: 26). Este detalle relaciona directamente a los redactores de *Hist. Apoll.* con el mundo de las escuelas de retórica, ya que el ejercicio de la *tempestatis descriptio* y la composición de centones abiertos, es decir, centones compuestos sobre materiales provenientes de varios autores, eran prácticas usuales en estas instituciones (2014a: 23).

<sup>588</sup> Carmignani (2014a: 28).

una *ira* humana. Sin embargo, al llegar a las costas de Cirene, Apolonio invoca a Neptuno y le reprocha haber engañado a un hombre inocente:

“O Neptune, rector pelagi, hominum deceptor innocentium, propter hoc me reservasti egenum et pauperem, quod facilius rex crudelissimus Antiochus persequebatur? Quo itaque ibo? Quam partem petam? Vel quis ignoto vitae dabit auxilium?” (12, RA 5)<sup>589</sup>

“O Neptune, praedator maris, fraudator hominum, innocentium deceptor, tabularum latro, Antiocho rege crudelior, utinam animam abstulisses meam! Cui me solum reliquisti, egenum et miserum et impio naufragum? Facilius rex Antiochus crudelissimus persequatur! Quo itaque pergam? Quam partem petam? Quis ignotus ignoto auxilium dabit?” (12, RB 6)<sup>590</sup>

La variante en RB refleja, de hecho, que en algún punto de la recepción de la obra se entendió que Neptuno era una figura hostil a Apolonio, pues el carácter negativo de “hominum deceptor innocentium” se refuerza en una cadena de apelativos próximos al concepto de daño: *praedator, fraudator, deceptor y latro*.

La invocación, sin embargo, sorprende al lector, pues fuera del anteuúltimo verso del centón, *Ipse tridente suo Neptunus spargit harenas* (11, RA 16/RB 6), Neptuno no participa de la trama<sup>591</sup>. La mención del dios vuelve a aparecer en el segundo movimiento de la obra: Apolonio arriba a Mitilene tras una tormenta el día en el que la ciudad festeja las Neptunalias (39, RA/RB) y, poco después, Tarsia utiliza el nombre de Neptuno como metonimia del mar para explicar cómo su madre fue sepultada en el mar:

“Quae tamen ornata a patre meo regalibus ornamentis et deposita in loculum cum viginti sestertios auri Neptuno est tradita.” (44, RA 9)<sup>592</sup>

---

<sup>589</sup> ““Oh Neptuno, señor del mar, que engañas a los hombres inocentes, ¿por esto me mantuviste, necesitado y empobrecido: porque el muy cruel rey Antíoco me perseguía más fácilmente? ¿A dónde iré? ¿A qué regiones me dirigiré? ¿Quién dará auxilio a un desconocido para su subsistencia?””

<sup>590</sup> ““Oh Neptuno, saqueador del mar, que defraudas a los hombres, que engañas a los inocentes, ladrón de las tablas, más cruel que el rey Antíoco, ¡ojalá te hubieras llevado mi vida! ¿Para qué me has dejado a mí solo, necesitado y desdichado y convertido en un impío náufrago? ¿Para que el muy cruel rey Antíoco me persiga! ¿A dónde iré entonces? ¿A qué regiones me dirigiré? ¿Qué desconocido le dará auxilio a un desconocido?””

<sup>591</sup> Como señala Garbugino (2004: 92), es difícil determinar si los dioses Neptuno y Diana son favorables o no a Apolonio. La poca consistencia en el uso de los nombres de las divinidades y sus roles poco claros en la peripecia han sido motivo de que se considere a estos pasajes huellas de una redacción anterior pagana a la que el supuesto epitomizador latino habría cristianizado. Al respecto, ver Klebs (1899: 187), Kortekaas (1984: 11) y Schmeling (1996: 533-534). Cfr. Hexter (1988: 188), para quien el patrón de menciones paganas implica, en su lectura, que la redacción es cristiana, y que se toman motivos paganos para incluir matices esperables en una obra cuyo género es inicialmente pagano.

<sup>592</sup> ““Sin embargo, ornada por mi padre con sus alhajas reales y colocada en un ataúd con veinte sestercios de oro, fue entregada a Neptuno.””

“Ornata a patre meo demissa est in loculum cum XX sestertiis. Neptuno est tradita.” (44, RB 13)<sup>593</sup>

Cabe destacar, a su vez, que el nombre Neptuno no forma parte de los materiales ensamblados en el verso. A juicio de Panayotakis y de Tsitsikli<sup>594</sup>, los versos ensamblados en este pasaje son los siguientes: *ipse tridente suo terram percussit* (Ov. *Met.* 1.283)<sup>595</sup>, *iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam* (Virg. *Ecl.* 3.87 = *Aen.* 9.629)<sup>596</sup> y *spargit iam toruus harenam / taurus* (Ov. *Trist.* 4.9.29)<sup>597</sup>. La figura de Neptuno se deduce sólo del primer contexto, pues en Ovidio se entiende que es este personaje el que desata la tempestad:

Nec caelo contenta suo est Iovis ira, sed illum  
caeruleus frater iuvat auxiliaribus undis. (*Met.* 1, 274-275)<sup>598</sup>

De esta manera, consideramos que para un lector que conociera los textos de base, el nombre de Neptuno estaría siendo implicado en el centón. Sin embargo, no creemos que el nombre se refiera al dios en sí, sino que estaría siendo usado como metonimia del mar<sup>599</sup>.

Todo el pasaje, finalmente, se percibe como un ornamento y, por ende, como un ejemplo de “estilo enjoyado”<sup>600</sup>. En esta clase de obras, una secuencia que se encuentra tipificada en un género pierde su sentido y su función original cuando se la traslada a otro texto que, siguiendo a Harrison, se puede llamar “huésped”<sup>601</sup>. El lector reconoce su procedencia, pero sólo recupera de ella su valor estético, pues el móvil del recorte y del ensamble no sólo es ligar a la obra huésped con la tradición prestigiosa con la que dialoga, sino fundamentalmente “embellecer” el texto presente.

Por otro lado, no es sencillo asociar esta secuencia a una función. En la morfología, la función de la partida (o huida) es acompañada necesariamente por la función G, “el

---

<sup>593</sup> “Ornada por mi padre, fue depositada en un ataúd con veinte sestercios. A Neptuno fue entregada.”

<sup>594</sup> Ver Panayotakis (2012: 183) y Tsitsikli (1981: 30-31).

<sup>595</sup> Citamos el texto latino desde la edición de Anderson (1997). “Él mismo con su tridente golpeó la tierra(...).”

<sup>596</sup> Citamos *Aen.* 9 desde Williams (2001). “(...) quizás ya te haya buscado con el cuerno, y esparcido la arena con sus patas.”

<sup>597</sup> “(...) ya esparce la arena el amenazante toro”.

<sup>598</sup> “La ira de Júpiter no está contenta con las aguas de su propio cielo, sino que su hermano marino lo asiste con olas auxiliares.”

<sup>599</sup> Campbell (2004: 71-72).

<sup>600</sup> Roberts (1989).

<sup>601</sup> Harrison (2013: 7).

viaje hacia el objeto de deseo”. En este caso, se combinarían las funciones G<sup>2</sup>, “el héroe se desplaza por agua”, y G<sup>4</sup>, “al héroe se le indica el camino”, función que explica por qué Estranguilión y Dionisias le recomiendan viajar a Cirene a pesar de haberle dado asilo antes. Tras su partida, el héroe sufre un enfrentamiento con su agresor o con un donante hostil: en el primer caso lo vence y obtiene lo que busca (función H); en el segundo, una iteración de la función D, “la prueba”, vence al donante hostil y recibe a cambio algo que lo ayuda en su búsqueda del objeto de deseo. En *Hist. Apoll.* es necesario definir primero qué obtiene Apolonio tras el enfrentamiento representado por la tormenta. Si se considera que su llegada a Cirene implica su liberación de Antíoco, la función más adecuada es H. Si, en cambio, se considera que sobrevivir a la tormenta representa un paso previo a la obtención de su objeto de deseo, la protección, la función más adecuada es D<sup>602</sup>.

En resumen, el elemento de la tormenta responde no sólo a la incrustación de una secuencia narrativa de tono épico con fines ornamentales, sino también a la trama de aventuras. El lector relaciona la destrucción de la tormenta con la amenaza de aniquilación total de la que huye Apolonio, e incluso el siguiente episodio, la llegada a Cirene, corresponde en el ciclo de Campbell al “vientre de la ballena”, cuando comienza la aventura como experiencia formativa. En esta etapa, como veremos, el héroe es despojado de su identidad y, como si volviera de la muerte, ingresa al mundo de lo desconocido<sup>603</sup>. La secuencia de la tormenta es funcional a este paso, pues en la tormenta (considerada como el umbral) Apolonio pierde todas sus posesiones y, con ello, todo signo de estatus.

#### 3.1.1.4 El vientre de la ballena: Apolonio como náufrago llega a Pentápolis

El pasaje por el umbral representa, en el esquema de Campbell, una forma de aniquilación y posterior renacer, pues el resultado de este pasaje es la destrucción definitiva de aquellas concepciones que aferraban al héroe al mundo de lo conocido<sup>604</sup>. En *Hist. Apoll.*, sólo Apolonio entre todos sus compañeros sobrevive a la tormenta y llega completamente desnudo a Cirene, en la región de Pentápolis<sup>605</sup>.

Tunc unusquisque sibi rapuit tabulas, morsque nuntiatur. In illa vero caligine tempestatis omnes perierunt. Apollonius vero unius tabulae beneficio in

---

<sup>602</sup> Alvar (1976: 216) resume todo el problema con la función Pr, nuevas formas de persecución.

<sup>603</sup> Campbell (2004: 83).

<sup>604</sup> Campbell (2004: 81).

<sup>605</sup> A lo largo de nuestra tesis, emplearemos los topónimos Cirene y Pentápolis de modo indistinto.

Pentapolitarum est litore pulsus. Iterum stans Apollonius in litore nudus, intuens tranquillum mare ait: (...) (12, RA 1)<sup>606</sup>

Tunc quisque rapit tabulam, mortemque minatur. In tali caligine tempestatis perierunt universi. Apollonius solus beneficio tabulae in Pentapolitanorum est littore pulsus gubernatore pereunte; fortuna proicitur fatigatus in litore Cyrene<s>. Et dum evomit undas, quas potaverat, intuens mare tranquillum, quod paulo ante turbidum senserat, respiciens fluctus sic ait: (...) (12, RB 1)<sup>607</sup>

La función narrativa de esta carencia queda en evidencia en el encuentro con el pescador de Cirene, quien al compartir con él su sayo se revela como donante. Apolonio se arroja a sus pies y le suplica ayuda, apelando para eso a su abuelo:

“Miserere mei, quicumque es, succurre naufrago et egeno, non humilibus natalibus cognito. Et ut scias, cui miserearis: ego sum Tyrius Apollonius, patriae meae princeps. Audi nunc tragoediam calamitatis meae, qui modo genibus tuis provolutus <deprecor> vitae auxilium. Praesta mihi, ut vivam.” (12, RA 11)<sup>608</sup>

“Miserere, quicumque es, succurre nudo naufrago, non humilibus genito. Ut autem scias, cui miserearis, ego sum Tyrius Apollonius, patriae meae princeps. Audi nunc tropheum calamitatis meae, qui modo genibus tuis provolutus deprecor vitam.” (12, RB 14)<sup>609</sup>

El anciano se deja conmover por la distinguida apariencia del joven, pero lo ayuda movido por la misericordia, lo cual equivale a la función Rs, el héroe es auxiliado:

Itaque piscator, ut vidit primam speciem iuvenis, misericordia motus erigit eum et tenens manum eius duxit eum intra tecta parietum domus suae et posuit epulas, quas potuit. Et ut plenius misericordiae suae satisfaceret, exuens se tribunarium suum, scindit eum in duas partes aequaliter et dedit unam iuveni dicens: (...) (12, RA 15)<sup>610</sup>

---

<sup>606</sup> “Entonces cada uno de ellos se aferra a las tablas, y la muerte se anuncia. Pues en aquella tiniebla de tempestad, todos murieron. Sólo Apolonio gracias a una tabla es arrastrado a la costa de las tierras pentapolitanas. Una vez más, Apolonio está desnudo en la orilla, y observando el tranquilo mar dice: (...)”

<sup>607</sup> “Entonces cada cual atrapa una tabla, la muerte los amenaza. En tal tiniebla de tempestad murieron absolutamente todos. Sólo Apolonio gracias a una tabla es arrastrado en la costa de las tierras pentapolitanas, muerto su timonel; la fortuna lo arroja exhausto en la costa de Cirene. Y mientras devuelve el agua de mar que había tragado, observando al mar tranquilo que poco antes había sentido enfurecido, mirando su oleaje dice así: (...)”

<sup>608</sup> “Compadécete de mí, quienquiera que seas, asiste a este náufrago y necesitado, conocido por un origen no humilde. Y para que sepas de quién te conmiseras: yo soy el tirio Apolonio, príncipe de mi patria. Escucha ahora la tragedia de las calamidades de éste que ahora, arrojado ante tus rodillas, te ruega auxilio de vida. Préstamelo, para que viva”.

<sup>609</sup> “Compadécete de mí, quienquiera que seas, asiste a este náufrago desnudo, no nacido de humildes orígenes. Y para que sepas de quién te conmiseras, yo soy el tirio Apolonio, príncipe de mi patria. Escucha ahora la victoria de las calamidades de éste que ahora, arrojado ante tus rodillas, ruega por su vida.”

<sup>610</sup> Entonces el pescador, cuando vio el aspecto distinguido del joven, movido por la misericordia lo levantó, y teniéndolo de la mano lo condujo al cobijo de las paredes de su casa, y sirvió los manjares que pudo. Y

Piscator ut vidit prima specie iuvenem pedibus suis prostratum, misericordia motus levavit eum et tenuit manum eius et duxit infra tectum paupertatis suae et posuit epulas, quas potuit. Et ut plenius pietati suae satisfaceret, exiit se tribunario et in duas partes scidit aequales. Dedit unam iuveni dicens: (...) (12, RB. 18)<sup>611</sup>

El pasaje ha sido juzgado como una interpolación tardía, pues el gesto de partir su sayo en dos para ayudar a Apolonio recuerda a la leyenda de San Martín de Tours<sup>612</sup>. Desde el análisis que realizamos, la presencia del pescador como donante en este punto está motivada por el patrón estructural, pues el pescador es equivalente al personaje de Helénico en Tarso y, como veremos más adelante, el rey Arquístrates a Estranguilión. Como se observa, en ambas situaciones Apolonio recibe dones de un personaje humilde primero y de uno rico después. Así, se puede sostener que Apolonio encuentra dos donantes en Tarso antes de cruzar el umbral, y otros dos luego de cruzarlo y de atravesar la purificación, que se simboliza con la pérdida de sus signos de poder.

### 3.1.2 La iniciación: el espacio de la aventura

Con la llegada de Apolonio a Cirene, se observa que la estructura narrativa se complejiza, pues un mismo conjunto de secuencias será funcional a dos estructuras narrativas diferentes. Como buscaremos demostrar, estas estructuras son coincidentes y mutuamente solidarias. En la superficie, la estructura del monomito de Campbell continúa

---

para satisfacer más plenamente su misericordia, quitándose su manto, lo corta en dos partes iguales y le dio una al joven diciendo: (...).”

<sup>611</sup> “Cuando el pescador vio el aspecto distinguido del joven postrado ante sus pies, movido por la misericordia lo levantó y lo sostuvo de su mano, y lo condujo bajo el techo de su pobreza y sirvió los manjares que pudo. Y para satisfacer más plenamente su piedad, se despojó del manto y lo cortó en dos partes iguales. Le dio una al joven diciendo: (...).”

<sup>612</sup> Kortekaas (1984, 2004) rechaza “sayo”, *sago*, y lo reemplaza por *sacco*, “bolso”. Fuera de Kortekaas, en general se acepta *sago*. La leyenda, tal como es narrada por Sulpicio Severo, cuenta que San Martín de Tours era un soldado panonio, radicado en Italia al servicio del ejército romano. Un día de invierno del año 337, San Martín se encuentra en la ciudad de Amiens. En la puerta de la ciudad, observa que un mendigo yacía casi desnudo, agonizando a causa del frío. Como San Martín no tenía nada con qué ayudarlo, decidió partir en dos su sayo con su espada y compartirlo con él. Esa misma noche, Jesús se le aparece en sueños para agradecer su gesto. Esto provocó que San Martín se convirtiera al cristianismo y emprendiera una campaña evangelizadora que lo lleva a ser nombrado obispo de Tours en el año 370. Riese (1893: xviii) y Garbugino (2004: 86,93,172) argumentan que el pasaje del pescador en la novela recrea la leyenda de San Martín. En cambio, Martínez Pizarro (1989: 177), Devos (1975) y fundamentalmente Panayotakis (2011), consideran que el gesto de compartir el manto constituye un tópico literario hagiográfico, con una extensa tradición bíblica. Robins (2000: 548–54) sostiene incluso que Sulpicio Severo tomó el motivo del manto de *Hist. Apoll.* en su escritura de la vida de San Martín. Klebs (1899: 189) y Rossbach (1893: 1235) niegan cualquier conexión con la leyenda cristiana y remontan el paralelo a narrativas paganas anteriores. El texto latino de Sulpicio Severo, *Vita sancti Martini*, se encuentra en K. Halm (1866: 107-137); textos latino y francés, en Sulpicio Severo, “Vita sancti Martini”, en Fontaine (1967: 248-316).



organizando los significados que se entrelazan en la narración, a pesar de que el esquema se realice de modo incompleto<sup>613</sup>. En el interior, un primer conflicto será resuelto y dará paso al segundo, cuya resolución se unirá con el cierre del ciclo del monomito. Consideramos que cada uno de estos conflictos puede ser considerado un “movimiento” en términos de Propp, pues cada uno comienza con una villanía y, en su desarrollo, vuelven a repetirse las funciones que componen la aventura, aunque se renuevan personajes y escenarios.

Como se observará en la lectura que presentaremos en las próximas páginas, los dos movimientos giran en torno al mismo tema, el de la pérdida y la recuperación, con estructuras distintas. El primer movimiento, por un lado, sigue un desarrollo lineal, pues el héroe se desplaza desde el sitio en que ocurre la villanía hasta otro donde desposa a la princesa. El segundo movimiento, a diferencia de éste, comienza y termina en el mismo lugar: los conflictos se abren a medida que el héroe se aleja y se clausuran en orden inverso.

Finalmente, explicaremos que este segundo movimiento anida las aventuras de la esposa de Apolonio y de Tarsia, con lo cual se infiere que estas narraciones ocupan una posición marcada. A su vez, explicaremos que ambos relatos sientan las bases de las escenas del reconocimiento con el héroe, que a su vez son etapas previstas en el monomito.

### 3.1.2.1 El ciclo de pruebas

Como se explicó, Apolonio sobrevive a la tempestad y llega a las costas de Cirene. La escena, por un lado, corresponde a la etapa de “El vientre de la ballena” en el ciclo de Campbell. Por el otro, itera la función D observada en el episodio de Tarso, pues vuelven a presentarse dos donantes que le permiten sobrellevar la adversidad. El primero de éstos es el anciano pescador que le ofrece la mitad de su sayo, le indica el camino hacia la ciudad y le ofrece su hospitalidad en caso de que en la ciudad no encuentre la ayuda que busca. Como explicamos, estos gestos equivalen en la morfología de Propp a la entrega del objeto mágico (F<sup>9</sup>)<sup>614</sup>. Al mismo tiempo, lo somete a una suerte de prueba, pues le

---

<sup>613</sup> Como señala Campbell (2004: 35), la estructura que debe necesariamente mantenerse es la de la partida, la aventura y el regreso. Las etapas medias, dentro de cada período, pueden estar asimiladas unas a otras, y por lo tanto no realizarse *per se*.

<sup>614</sup> Coincidimos con Ruiz Montero (1983: 302) en que el objeto mágico consiste aquí en el ponerse a disposición del héroe. Alvar (1976: 217), en cambio, considera que esta secuencia corresponde a la función Rs, el héroe es ayudado.

pide a cambio que, si encuentra la ayuda que busca, se acuerde de él en el futuro y lo recompense. Por esto entendemos que aquí se repite la función D<sup>10</sup>, “se le muestra al héroe un objeto mágico y se le propone un intercambio”<sup>615</sup>.

“Tolle hoc, quod habeo, et vade in civitatem: forsitan invenies, qui tibi misereatur. Et si non inveneris, huc revertere et mecum laborabis et piscabis: paupertas, quaecumque es, sufficiet nobis. Illud tamen admoneo te, ut, si quando deo adveniente redditus fueris natalibus tuis, et tu respicias tribulationem paupertatis meae.” (12, RA 20)<sup>616</sup>

“Tolle, quod habeo, et vade in civitatem: ibi forsitan invenies, qui misereatur tibi. Si non inveneris, huc revertere. Paupertatem, quaecumque est, sufficiet nobis; mecum piscabis. Illud tamen ammoneo, ut si quando deo favente dignitati tuae redditus fueris, et tu respicias paupertatem tribunarii mei.” (12, RB 22)<sup>617</sup>

Apolonio como héroe víctima parte (↓) por el camino que le ha indicado el pescador (G<sup>4</sup>, “el héroe se desplaza por el camino que se le ha indicado”) y una vez en la ciudad se dirige a los baños, en donde pronto aparece el rey Arquístrates. Los baños se le presentan como el lugar más pertinente para presentarse ante el rey, teniendo en cuenta su actual condición, pues la desnudez obliga a los individuos a presentarse mediante acciones concretas, sin recurrir al vestuario para indicar su estatus. La desnudez de Apolonio funciona como un disfraz, lo que equivale a la función *o* en la morfología de Propp, según la cual el héroe llega de incógnito a una tierra extranjera. En este caso, se observa la segunda variante de *o*, en la que el héroe arriba a la corte de un rey e ingresa como sirviente, pues Apolonio da masajes al rey y, más tarde, es empleado como maestro de música de la princesa.

Comienza así la serie de pruebas (D<sup>1</sup>, “el donante pone a prueba al héroe”) que Apolonio debe atravesar para satisfacer al rey. Estas secuencias son paralelas, ya que presentan la misma sucesión de acontecimientos: Apolonio atraviesa una prueba y el rey expresa su satisfacción. En la primera prueba, Apolonio demuestra sus habilidades físicas con el juego de pelota.

---

<sup>615</sup> Propp (1968: 42).

<sup>616</sup> “Toma lo que tengo, y ve a la ciudad: quizás encuentres quien se compadezca de ti. Y si no llegas a encontrarlo, regresa aquí, pues conmigo trabajarás y pescarás: la carencia, sea la que sea, será suficiente para nosotros.”

<sup>617</sup> “Toma lo que tengo, y vete a la ciudad: quizás allí encuentres quien se apiade de ti. Si no lo encuentras, vuelve aquí. La carencia, sea la que sea, será suficiente para ambos; conmigo pescarás.”

Et dum singulos exercentes videre<t>, quaerit sibi parem nec invenit. Tunc rex Archi<s>trates eiusdem civitatis subito cum magna turba famulorum ingressus est gymnasium. Qui dum <cum> suis ad ludum luderet, deo favente approximavit se Apollonius in regis turba et ludente rege sustulit pilam et subtili velocitate remisit remissamque rursus <velocius remisit> nec cadere passus est. (13, RA 10)<sup>618</sup>

Et dum exercentes singulos intuetur parem sibi quaerens, non invenit. Subito Archistrates rex totius illius regionis cum turba famulorum ingressus dum cum suis pilae lusum exercebat, volente deo miscuit se Apollonius regi. Et decurrentem sustulit pilam et subtili velocitate percussam ludenti regi remisit remissamque rursus velocius percussit nec cadere passus es. (13, RB 7)<sup>619</sup>

A pesar de su desnudez, su nobleza queda en evidencia por su talento y destreza, que son advertidas de inmediato por el rey.

Tunc rex Archistrates cum sibi notasset iuvenis velocitatem et, quis esset, nesciret et ad pilae lusum nullum habere<t> parem, intuens famulos suos ait: “Recedite, famuli: hic enim iuvenis, ut suspicor, mihi comparandus est.” (13, RA 13)<sup>620</sup>

Notavit sibi rex velocitatem iuvenis et quia sciebat se in pilae lusum neminem parem habere, ad suos ait: “Famuli, recedite: hic enim iuvenis, ut suspicor, mihi comparandus est.” (13, RB 12)<sup>621</sup>

En la segunda prueba, Apolonio expone sus saberes en materia de medicina al hacer masajes terapéuticos al rey<sup>622</sup> (esto es lo que implica la expresión *manu ceromate*).

Deinde docta manu cer<omate> fricavit regem tanta levitate, ut de sene iuvenem redderet. Iterato in solio gratissime f<o>vit, exeunti officiose manum dedit. (13, RA 20)<sup>623</sup>

---

<sup>618</sup> “Y mientras contemplaba de a uno a los que allí se ejercitaban, busca a alguno acorde a sí mismo, pero no lo encuentra. Entonces Arquístrates, el rey de esa misma ciudad, entró al gimnasio. Mientras jugaba con su séquito a un juego, siendo dios favorable Apolonio se aproximó a la multitud que rodeaba al rey, y mientras el rey estaba jugando, tomó la pelota y se la lanzó a la velocidad justa, y cuando se la devolvieron, la volvió a lanzar a más velocidad, y no la dejó caer.”

<sup>619</sup> “Y mientras examinaba uno a uno a los que allí se ejercitaban, buscando uno acorde a sí mismo, no lo halló. De pronto entrando Arquístrates, el rey de toda esa región, con un gran contingente de sirvientes, mientras practicaba con los suyos el juego de pelota, puesto que así lo quiso dios, Apolonio se aproximó al rey. Atrapó la pelota que venía hacia ellos y golpeándola con la velocidad justa se la pasó al rey que estaba jugando, y cuando se la pasó de vuelta, volvió a golpearla con una velocidad mayor, y no la dejó caer.”

<sup>620</sup> “Entonces, como el rey Arquístrates se diera cuenta de la velocidad del joven, y no supiera quién era, y de que en el juego de pelota no tuviera igual, dirigiéndose a sus sirvientes, les dijo: ‘Apártense, sirvientes: pues este joven, como sospecho, debe ser medido contra mí’.”

<sup>621</sup> “El rey se dio cuenta de la velocidad del joven y, como sabía que en el juego de pelota no tenía igual, les dijo a los suyos: ‘Sirvientes, apártense: pues este joven, como sospecho, debe ser medido contra mí’.”

<sup>622</sup> Sobre la relación entre el *ceromaticus* y el mundo de la medicina, ver Robert (1965: 167-170) y Kortekaas (2007: 186).

<sup>623</sup> “Luego, con mano sabia frotó al rey con unguento con tanta suavidad, que de anciano lo volvió joven. En la bañera, volvió a darle gratuitos masajes, y cuando salía, le dio la mano con mucha cortesía.”

Apollonius ut audivit se laudari constanter accessit ad regem et docta manu ceromate fricavit eum tanta subtilitate, ut de sene iuvenem redderet. Deinde in solio gratissime fovit et exeunti manum officiosam dedit et discessit. (12, RB 15)<sup>624</sup>

El rey vuelve a mostrarse satisfecho y sorprendido por las habilidades de Apolonio al exclamar que nunca lo habían hecho sentir tan saludable:

Rex autem, ut vidit iuvenem discessisse, conversus ad amicos suos ait: “Iuro vobis, amici, per [communem] salutem meam, me melius nunquam lavasse nisi hodie, beneficio unius adolescentis, quem nescio.” (14, RA 1)<sup>625</sup>

Rex ad amicos post discessum iuvenis ait: “Iuro vobis per communem salutem, melius me numquam lavasse, quam hodie, beneficio nescio cuius adolescentis.” (14, RB 1)<sup>626</sup>

El rey decide premiar al joven desconocido invitándolo al banquete real, secuencia que corresponde al otorgamiento del objeto mágico (F<sup>9</sup>, “otros personajes se ponen a disposición del héroe”). Como sucedió con el don F<sup>9</sup> en Tarso, el “ponerse a disposición” se representa materialmente con un objeto, que aquí son los vestidos que le entrega el Rey para ingresar al banquete<sup>627</sup>:

Famulus prior ingressus dicit regi: “Adest naufragus, sed abiecto habitu introire confunditur”. Statim rex iussit eum dignis vestibus indui et ad cenam ingredi. (14, RA 11)

Famulus prior ingressus ait regi: “Naufragus adest, sed abiecto habitu introire confunditur”. Statim rex iussit eum vestibus dignis indui et ingredi ad cenam. (14, RB 9)<sup>628</sup>

---

<sup>624</sup> “Cuando Apolonio escuchó que lo elogiaban, se acercó con decisión al rey y con mano sabia lo frotó con ungüento con tanta sutileza, que de anciano lo volvió joven. Luego, en la bañera, volvió a darle gratuitos masajes y, cuando salía, le extendió la mano servicial y se retiró.”

<sup>625</sup> “Cuando vio que el joven había partido, el rey, habiéndose vuelto a sus amigos, les dijo: ‘Les juro, amigos, por mi salud, que nunca me habían lavado tan bien como hoy, gracias al favor de un joven al que no conozco.’”

<sup>626</sup> “Luego de que se fuera, el rey les dijo a sus amigos: ‘Les juro por mi salud que nunca me había lavado mejor que hoy, gracias al favor de un joven que desconozco.’”

<sup>627</sup> Para Alvar (1976: 217), la función es O, el héroe llega a la corte de un rey extranjero (en Propp, es llegar de incógnito a su casa o a otra comarca). Creemos que la serie de pruebas y premios que marcan el episodio nos permite refinar la función en la esfera del donante.

<sup>628</sup> “Habiendo entrado antes, el sirviente le dice al rey: ‘Se ha hecho presente el naufrago, pero le avergüenza entrar con su vestido harapiento’. Al instante el rey ordenó que se lo vistiera con vestimentas decentes, y que ingresara a la cena.” La traducción es la misma para los dos fragmentos.

La siguiente secuencia representa la preparación para la segunda prueba, en la cual Apolonio compite con la hija del rey en destrezas musicales. Es necesario destacar que la escena de la prueba es nuevamente doble o paralela, pues se desarrollan dos ejecuciones musicales, una a continuación de la otra. Antes de la prueba, la hija del rey<sup>629</sup> aparece en el banquete y pregunta a Apolonio por qué se muestra apesadumbrado, lo que le provoca el llanto<sup>630</sup>. Como el rey le pide a su hija que alegre a su invitado, ella hace traer su lira y comienza a cantar. Todos los presentes admiran su talento, excepto Apolonio. El rey le pregunta la causa y éste afirma que la joven aún no domina el arte de la música. Para demostrarlo, pide que le alcancen otra lira, con lo cual comienza la segunda prueba:

Ad quem rex ait: “Apolloni, foedam rem facis. Omnes filiam meam in arte musica laudant. Quare tu solus tacendo vituperas?” Apollonius ait: “Domine rex, si permittis, dicam, quid sentio: filia enim tua in arte musica incidit, <sed non didicit>. Denique iube mihi dari lyram et statim scias, quod ante nesciebas.” (16, RA 15)<sup>631</sup>

Rex ait: “Apolloni, foedam rem facis. Omnes filiam meam in arte musica laudant: tu solus tacendo vituperas”. Apollonius ait: Bone rex, si permittis, dicam, quod sentio. Filia tua in arte musica incidit, sed non didicit. Denique iube mihi tradi lyram et scies, quod nescis.” (16, RB 13)<sup>632</sup>

Cabe recordar que, según la morfología, el personaje del rey y de la princesa se confunden en la esfera de la princesa. Por ese motivo, consideramos que el rey es el donante en esta escena a pesar de que la princesa sea la antagonista, pues no sólo el interlocutor que accede al pedido de Apolonio es el rey, sino que es él quien le otorga regalos como recompensa.

La segunda prueba es análoga a la que ha atravesado en el gimnasio. Si allí dio muestras de ser excepcional en el manejo del cuerpo, en el palacio demuestra su excelencia intelectual, pues ejecuta con igual maestría una pieza musical en la lira, una

---

<sup>629</sup> Seguimos a Schmeling (1994) cuando consideramos que la hija del rey es anónima en las dos recensiones. Por ese motivo, nos referiremos a ella en todos los casos mediante perífrasis alusivas.

<sup>630</sup> Ver Fernández-Savater Martín (2005: 92), quien identifica como antecedentes de este motivo a *Od.* IX, 12-13, pero especialmente a Caritón IV, 3-7 y a *Aen.* I, 637.

<sup>631</sup> “El rey le dice: ‘Apolonio, haces algo muy feo. Todos alaban a mi hija en el arte de la música. ¿Por qué sólo tú, al callar, la insultas?’ Apolonio dice: ‘Señor rey, si me permites, diré lo que pienso: tu hija se ha adentrado en el arte de la música, pero aún no lo ha aprendido. Por esto, ordena que se me traiga una lira y al instante sabrás lo que antes no sabías.’”

<sup>632</sup> “El rey le dice: ‘Apolonio, haces algo muy feo. Todos alaban a mi hija en el arte de la música: tú sólo al callar la insultas. Apolonio dice: ‘Señor rey, si me permites, diré lo que pienso: tu hija se ha adentrado en el arte de la música, pero aún no lo ha aprendido. Por esto, ordena que se me traiga una lira y al instante sabrás lo que antes no sabes.’”

coreografía (muy probablemente perteneciente a una pantomima<sup>633</sup>) y un monólogo trágico.

Et <ind>uit stat<u>m et corona caput coronavit, et accipiens lyram introivit triclinium. Et ita fecit, ut discumbentes non Apollonium, sed Apollinem existimarent. Atque ita facto silentio arripuit plectrum a<n>imumque accomoda<t> arti. Miscetur vox cantu modulata chordis. Discumbentes una cum rege in laude clamare coeperunt et dicere: “Non potest melius, non potest dulcius!” Post haec deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit. Post haec induit tragicum et nihilominus admirabiliter complacuit ita, ut omnes amici regis et hoc se numquam audisse testantur nec vidisse. (16, RA 21)<sup>634</sup>

Egressus foras Apollonius induit statum, corona caput decoravit. Et accipiens lyram introivit triclinium. Et ita stetit, ut omnes non Apollonium, sed Apollinem aestimarent. Atque ita silentio facto arripuit plectrum animumque accomodat arti. Miscetur vox cantu modulata cum chordis. Discumbentes una cum rege magna voce clamoris laudare coeperunt. Post haec deponens lyram induit statum comicum et inauditas actiones expressit. Deinde induit tragicum. Nihilominus mirabiliter placet. (16, RB 18)<sup>635</sup>

Apolonio es tan destacable que la princesa se enamora de él. Por eso le pide a su padre que le entregue vestidos, dinero y sirvientes, e incluso que lo retenga en el palacio como su maestro de música. El don, en este caso, es análogo al que recibe tras la segunda prueba en Tarso, “uno o varios personajes se ponen a disposición del héroe” (F<sup>9</sup>), entrega que se simboliza con la adquisición de objetos.

---

<sup>633</sup> Ver Kortekaas (2007: 232) y Panayotakis (2012: 244).

<sup>634</sup> “Se puso el atuendo pertinente y una corona en la cabeza, y tomando la lira entró al triclinio. Y lo hizo de tal modo que los presentes lo consideraron no como Apolonio, sino como Apolo. Luego, habiéndose hecho el silencio, tomó el plectro y aplicó su mente a su arte. Se mezcla la afinada voz con el canto de la cuerda. Los presentes junto con el rey a una voz comenzaron a exclamar en alabanza, y a decir: ‘¡No puede ser mejor, no puede ser más dulce!’ . Luego de esto, dejando la lira, entra vestido con un traje de cómico y con maravillosos ademanes y saltos representó acciones nunca vistas. Luego de esto, tomó un atuendo de trágico e incluso así admirablemente agradó a todos, de modo que todos los amigos del rey daban fe de que nunca habían escuchado ni visto nada semejante.”

<sup>635</sup> “Saliendo del recinto, Apolonio vistió un atuendo, adornó su cabeza con una corona. Y tomando la lira entró al triclinio. Y allí se hizo presente de modo tal que todos lo consideraron no como Apolonio, sino como Apolo. Luego, habiéndose hecho el silencio, tomó el plectro y aplicó su mente a su arte. Se mezcla la afinada voz con el canto de la cuerda. Los presentes junto con el rey con gran voz comenzaron a alabarlos entre clamores. Luego, dejando la lira, vistió un atuendo de cómico y representó acciones nunca vistas. Luego tomó un atuendo de trágico. Sin embargo, les agrada extraordinariamente.”

### 1) Vestidos, dinero y sirvientes

Permisso sibi a patre, quod ipsa ultro praestare volebat, intuens Apollonium ait: “Apolloni magister, accipe indulgentia patris mei ducenta talenta auri, argenti pondera XL, servos XX et vestem copiosissimam.” (17, RA 5)<sup>636</sup>

Puella intuens Apollonium ait: “Apolloni magister, accipe ex indulgentia patris mei auri talenta ducenta, argenti pondus XL et vestem copiosam, servos XX.” (17, RB 4)<sup>637</sup>

### 2) Apolonio como maestro de música

Puella vero timens, ne amatum non videns torqueretur, respexit patrem suum et ait: “Bone rex, pater optime, placet tibi, ut hodie Apollonius a nobis locupletatus abscedat, et quod illi dedisti, a malis hominibus ei rapiatur?” Cui rex ait: “Bene dicis, domina: iube ergo ei dari unam zetam, ubi digne quiescat.” (17, RA 16)<sup>638</sup>

Puella timens, ne amatum non videns torqueretur, respiciens patrem ait: “Bone rex et pater optime, placet tibi, ut Apollonius hodie a nobis ditatus abscedat, et, quod illi donasti, a malis hominibus rapiatur?” Rex ait: “Bene dicis, domina” et confestim iubet ei adsignari zetam, ubi digne quiesceret. (17, RB 14)<sup>639</sup>

En consecuencia, se observa que la estructura de las pruebas y dones es análoga a la que se encuentra en Tarso, pues en ambos lugares el primer donante le otorga información y el segundo, alguna clase de compromiso que se simboliza con objetos.

La siguiente secuencia gira en torno del motivo de la enfermedad de amor<sup>640</sup>, de amplia presencia en la literatura clásica en general, y especialmente productivo en la novela griega. El tópico se reconoce por el tema y por el modo en que se representa la escena. En primer lugar, los personajes de Apolonio y de la princesa son caracterizados por sus respectivas excelencias físicas e intelectuales. La princesa se destaca por su aspecto:

---

<sup>636</sup> “Autorizado por su padre a ella lo que ella misma quería darle espontáneamente, mirando a Apolonio dijo: ‘Maestro Apolonio, acepta por la indulgencia de mi padre doscientos talentos de oro, cuarenta pesos de plata, veinte siervos y esta enorme cantidad de vestidos.’”

<sup>637</sup> “La joven, mirando a Apolonio, dice: ‘Maestro Apolonio, acepta gracias a la indulgencia de mi padre doscientos talentos de oro, cuarenta pesos de plata, esta gran cantidad de vestidos y veinte siervos.’”

<sup>638</sup> “La joven, temiendo que no viendo a su amado se atormentara, se volvió a su padre y le dijo: ‘Buen rey, padre óptimo, ¿te agrada que Apolonio, hoy enriquecido por nosotros, se vaya, y que lo que le diste le sea quitado por hombres malvados?’ A lo cual el rey respondió: ‘Dices bien, señora: ordena que se le dé una recámara donde descanse dignamente.’”

<sup>639</sup> “La joven, temiendo que no viendo a su amado se atormentara, volviéndose a su padre le dijo: ‘Buen rey y padre óptimo, ¿te agrada que Apolonio, hoy colmado de riquezas por nosotros, se vaya, y que lo que le diste le sea quitado por hombres malvados?’ El rey respondió: ‘Dices bien, señora’. Y al instante ordena que se le asigne una recámara donde descansar dignamente.’”

<sup>640</sup> Fernández-Savater Martín (2005: 113).

Et dum hortaretur iuvenem, subito introivit filia regis, speciosa atque auro fulgens, iam adulta virgo. (15, RA 1)<sup>641</sup>

Et dum hortatur iuvenem, subito introivit filia regis, iam adulta virgo, et dedit osculum patri, deinde discumbentibus amicis. (15, RB 1)<sup>642</sup>

La descripción recuerda al modo en que lo ve el narrador, focalizando en el punto de vista del pescador y de los amigos del rey. El pescador se sorprende de la *primam speciem iuvenis* y los amigos del rey, al verlo entrar con la lira, creen que no es Apolonio, sino Apolo: *discumbentes non Apollonium, sed Apollinem existimarent*.

El amor de la princesa aumenta con el tiempo, pero como lo ama en secreto cae enferma de amor. Un día se presentan en el palacio tres pretendientes para pedir su mano y le ruegan al rey que decida allí mismo a quién de entre ellos entregarla. Esta secuencia, que constituye un motivo altamente productivo en el relato folklórico, da inicio a la tercera y última prueba que debe atravesar Apolonio. Esta prueba, sin embargo, forma parte de otra esfera diferente a la anterior. El rey aparece en escena en la esfera del donante, pero tras la aparición de la princesa, pasa a ser una figura de la esfera de ésta. En esta esfera, una de las funciones que se espera de él es que ponga al héroe una tarea difícil (M), que éste resuelve (N) y que le permite desposar a la princesa (W).

El rey les pide a los pretendientes que escriban sus dotes en cartas. Luego, le pide a Apolonio que las lleve a su hija para que elija en virtud de la dote ofrecida (tareas que el héroe desempeña en el marco de la función o, “el héroe llega de incógnito a una tierra extranjera”, en la que trabaja un tiempo como sirviente). Apolonio se presenta ante la princesa con las cartas y, tras un diálogo pleno de ambigüedades, la princesa responde:

“Bone rex et pater optime, quoniam clementiae tuae indulgentia permittis mihi, dicam: illum volo coniugem naufragio patrimonio deceptum. Et si miraris, pater, quod tam pudica virgo tam impudenter scripserim: per ceram mandavi, quae pudorem non habet.” (20, RA 15)<sup>643</sup>

“Bone rex et pater optime, quoniam clementiae tuae indulgentia permittit mihi, ut dicam: illum volo coniugem, naufragum a fortuna deceptum. Et si miraris, pater,

---

<sup>641</sup> “Y mientras exhortaba al joven, de repente entró la hija del rey, bella y brillando con oro, ya una auténtica doncella.”

<sup>642</sup> “Y mientras exhortaba al joven, de repente entró la hija del rey, ya una auténtica doncella, y dio un beso a su padre, y a continuación a los amigos que allí se encontraban recostados.”

<sup>643</sup> “Buen rey y padre óptimo, puesto que me lo permites por la indulgencia de tu clemencia, diré: quiero como esposo al que fue engañado en su patrimonio en el naufragio. Y si te sorprende, padre, lo que una doncella tan púdica ha escrito tan impudicamente: lo he enviado por medio de la cera, que no tiene pudor.”



quod pudica virgo tam impudenter scripserim: quia prae pudore indicare non potui, per ceram mandavi, quae ruborem non habet.” (20, RB 11)<sup>644</sup>

El rey lee la respuesta de la hija y, al no entender su significado, lee el contenido en voz alta. Uno de los pretendientes, Ardalión, trata de hacer creer a todos que él naufragó en el pasado, pero su mentira es rápidamente puesta en evidencia por otro de los pretendientes, secuencia que se corresponde a la función del falso héroe (L):

“Tace, morbus te consumit nec salvus es, cum scio te coetaneum meum et mecum litteris eruditum et portam civitatis numquam existi: ubi ergo naufragium fecisti?” (21, RA 5)<sup>645</sup>

“Tace, morbo te consumis. Mecum litteras didicisti, portam civitatis numquam existi: quando naufragium fecisti?” (21, RB 3)<sup>646</sup>

El rey entonces le entrega la carta a Apolonio para que él descifre su contenido, con lo cual comienza la tarea difícil (M) que el padre de la princesa pone al héroe. En este caso, el sentido de la carta es tan oscuro que su desciframiento es análogo a la resolución de una adivinanza<sup>647</sup>, prueba tipificada en la morfología de Propp<sup>648</sup>. Apolonio entiende que el náufrago a quien quiere la princesa por esposo es él (N, “el héroe cumple la tarea asignada”) y se le enrojece el rostro. El rey deduce lo que ha entendido Apolonio (Q, el héroe es reconocido por una marca o estigma) y decide entregarle a su hija en matrimonio (W):

Et his dictis videns rex faciem eius roseo colore perfusam, intellexit dictum et ait gaudens: “Quod filia mea cupit, hoc est et meum votum.” (21, RA 14)

Et his dictis videns rex faciem eius roseo rubore perfusam, intellexit dictum et ait: “Gaudio sum plenus, quod filia mea concupivit te. Et meum votum est. Peto itaque, ne fastidias nuptias natae meae.” (21, RB 11)

---

<sup>644</sup> “Buen rey y padre óptimo, puesto que la indulgencia de tu clemencia me permite que hable: quiero como esposo al náufrago que fue engañado por la fortuna. Y si te sorprende, padre, lo que una pudorosa doncella ha escrito tan impudicamente: puesto que por el pudor no pude señalarlo, lo he enviado en cera, que no tiene rubor.”

<sup>645</sup> “Calla, la enfermedad te consume y no estás cuerdo, puesto que sé que tienes la misma edad que yo, y que conmigo te has instruido en las letras y que nunca has traspasado la puerta de la ciudad: ¿dónde, entonces, has naufragado?”

<sup>646</sup> “Calla, la enfermedad te consume. Conmigo has aprendido las letras, y la puerta de la ciudad nunca atravesaste: ¿cuándo has naufragado?”

<sup>647</sup> La tarea de desciframiento de un texto cuyo sentido es oscuro es muy próxima, en su función, a la de hacer resolver una adivinanza. Ver Schmeling (1996: 517–525).

<sup>648</sup> Propp (1968: 60).

De este modo, Apolonio atraviesa exitosamente las pruebas que le pone el rey, como ayudante y como padre de la princesa. Es necesario observar que el ciclo de Cirene sigue especialmente de cerca el patrón narrativo folklórico, en especial en lo que respecta a la repetición del número tres<sup>649</sup>. Apolonio atraviesa tres pruebas: la segunda de ellas comprende tres partes (tocar la lira, realizar una representación dramática y danzar); en la tercera, se enfrenta a tres contrincantes.

Con la boda, sostiene Propp, se acaba el cuento: el héroe desposa a la princesa y recibe el reino en herencia. Sin embargo, en *Hist. Apoll.* Arquístrates sigue gobernando. Al menos RA percibe esta secuencia como una falta de clausura en la historia de Apolonio y por eso se explica en un parlamento de Arquístrates (ausente en RB) cómo Apolonio es recompensado con el reino, aunque todavía no ejerza el poder:

“Magister Apolloni, quia scrutavi filiam meam, quid ei in animo resideret nuptiarum causa, lacrimis fuis multa inter alia mihi narravit dicens et adiurans me ait: “Iuraveras magistro meo Apollonio, ut, si desideris meis <in> doctrinis paruisset, dares illi quicquid iratum abstulit mare. Modo vero, quia paruit <ét> tuis praeceptis <in> obsequiis ab ipso tibi factis ét meae voluntati in doctrinis: aurum, argentum, vestes, mancipia aut possessiones non quaerit, nisi solum regnum, quod putaverat perdidisse: tuo sacramento per meam iu<net>ionem hoc ei tradas!” Vnde, magister Apolloni, p<e>to, ne nuptias filiae meae fastidio habeas!” (22, RA 12)<sup>650</sup>

Para reforzar el vínculo con las narraciones folklóricas, el narrador de RA incorpora en este punto un *quid multa?*, giro que recuerda a las estrategias de recapitulación y cierre del cuento popular. La velocidad narrativa refuerza el carácter conclusivo, pues se suspende toda traza de discurso directo y un gran número de secuencias se resume en pocas líneas:

Quid multa? Dies supervenit nuptiarum, omnes laeti atque alacres in unum conveniunt. Gaudet rex cum filia, gaudet et Tyrius Apollonius, qui talem meruit habere coniugem. Celebrantur nuptiae regio more, decora dignitate. Gaudet universa civitas, exultant cives, peregrini et hospites. Fit magnum gaudium in citharis, lyris et canticis et organis modulatis cum vocibus. Peracta laetitia ingens

---

<sup>649</sup> Olrik (1965: 133).

<sup>650</sup> “Maestro Apolonio, como interrogué a mi hija sobre lo que en su ánimo había por causa de la boda, derramando lágrimas, entre muchas otras cosas me contó y, diciendo y jurando, me dijo: ‘Le habías jurado a mi maestro Apolonio que, si obedecía a mis deseos en cuanto a las enseñanzas, le darías lo que fuera que el mar iracundo le había quitado. Pero en cambio, puesto que ha obedecido no sólo a tus indicaciones en los obsequios hechos por él mismo a ti, sino también a mi voluntad en relación con las enseñanzas, no busca oro, plata, vestidos, esclavos ni posesiones, sino solamente el reino, que había pensado que había perdido. ¡Entrégaselo con tu bendición por medio de su unión conmigo!’”

amor fit inter coniuges, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita laetitia, quae perpetua caritate complectitur. (23, RA 9)<sup>651</sup>

Numerat<ur> dos amplissima, convivia prolixa tenduntur. Celebrantur nuptiae regia dignitate. Ingens inter coniuges amor, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita laetitia. (23, RB 6)<sup>652</sup>

En este punto, entonces, termina el primer movimiento. En nuestro esquema general de la novela, podemos integrar ahora el esquema del primer movimiento, protagonizado por Apolonio, con el esquema del primer movimiento menor, protagonizado por Antíoco:

$$\begin{array}{c}
 \alpha^2 = \{I. \alpha\beta\gamma\delta\eta\theta A \dots\} \\
 A_2 \left\{ \begin{array}{l} I. \alpha\beta\gamma\delta\eta\theta A \dots \\ II. \alpha^2 B \downarrow PrDDHDDMW \dots \end{array} \right.
 \end{array}$$

El presente esquema se divide en dos partes. La más importante es la inferior, en la que una doble villanía, señalada como  $A^2$ , dispara dos movimientos representados como I y II. Ahora bien, como las funciones de I son, a su vez, los componentes de la función preparatoria en el movimiento II, encerramos sus funciones entre llaves y las asignamos a la sigla  $\alpha^2$ , a la que insertamos en el esquema de II como una variable cuyo contenido o valor es el movimiento I. Cabe recordar que  $\alpha$  es la sigla con la que Propp identifica a las condiciones iniciales. Por ese motivo, en nuestro esquema representamos con la sigla  $\alpha^2$  las condiciones iniciales del movimiento de Apolonio. El movimiento señalado como II señala el comienzo de la segunda línea argumental, inmediatamente después de la primera villanía. Como los dos hilos argumentales sufren una villanía causada por el mismo villano, ambas forman un conjunto que se identifica con una llave dependiente de A, la villanía, que en este caso es doble,  $A_2$ .

Hasta este punto, la peripecia forma un conjunto acabado: la situación inicial ( $\alpha$ ) en Antioquía, con toda la complejidad interna que se ha señalado, es el marco en el que se

<sup>651</sup> “¿Qué más? Llegó el día de la boda, todos alegres y felices se dan cita. Se alegra el rey con su hija, se alegra el tirio Apolonio, que mereció tener tal esposa. Se celebran las nupcias según la costumbre real, con la dignidad apropiada. Se alegra la ciudad entera, están exultantes los ciudadanos, los viajeros y los huéspedes. Una enorme alegría se produce en las cítaras, en las liras y cánticos y órganos, entonados con las voces. Terminada la fiesta, se forja un inmenso amor entre los esposos, un admirable afecto, un querer incomparable, una alegría sin precedentes, a la que rodea una perpetua caridad.”

<sup>652</sup> “Se contabiliza una dote amplísima, se sirven banquetes elegantes. Las nupcias se celebran con dignidad real. Hay entre los esposos enorme amor, admirable afecto, querer incomparable, alegría sin precedentes.”

da la fechoría (A) contra Apolonio y que motiva su huida (BC↓), tras lo cual se itera una secuencia de doble ayuda y recepción de dones, (DD), la primera en Tarso y la segunda en Cirene. En el camino, Apolonio sobrevive a una tormenta que representa una puesta a salvo del villano (H). En Cirene, Apolonio atraviesa dos pruebas (DD) y una tarea difícil (M) de las que sale airoso, y luego desposa a la princesa (W). La novela, sin embargo, continúa. La función W implica que el héroe recibe el reino, pero como Arquístrates aún vive, la función no se satisface y el relato continúa. Sin embargo, lo importante en este punto es que, al contraer nupcias en Cirene, su hogar ya no es solamente Tiro, sino también Cirene. El regreso obligado por el ciclo de Campbell todavía no está completo, pues las aventuras no terminan hasta que Apolonio pueda regresar a su hogar. La clausura del movimiento, sin embargo, se marca con el cambio de título con el que Apolonio es nombrado: si hasta sus bodas era *princeps*, en lo que queda de la novela será *rex*, aunque el rey Arquístrates aún viva.

### 3.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento posee una estructura diferente a la del primero. La estrategia narrativa folklórica se conserva, por un lado, en la tendencia a repetir secuencias y tipos de personajes<sup>653</sup> en forma de pares y, por otro, en la estructura global del movimiento construida sobre la base de repeticiones. En esta segunda mitad, la acción sigue un patrón anular o de repetición en quiasmo, estructura ampliamente atestiguada en la narrativa folklórica<sup>654</sup>, en la cual se invierte el orden de una serie paralela. Este tipo de estructuras se caracteriza por ser inclusiva, en tanto abraza de modo concéntrico secuencias análogas o paralelas, generando así un patrón de sucesión secuencial del tipo ABCBA.

#### 3.2.1 Continuación de la iniciación

---

<sup>653</sup> Olrik (1965: 132). Se señala que dos personas o situaciones de la misma clase deben ser lo más similares posible (1965: 137), o, al contrario, se establecen oposiciones marcadas y significativas, lo que lleva a la repetición por puestos (134).

<sup>654</sup> Douglas (2007: 2).

Argumentaremos que, en este segundo movimiento, la trama se acomoda de acuerdo con un patrón anular o de repetición en quiasmo<sup>655</sup>. Se puede observar que Apolonio parte de Cirene (A), pierde a su mujer primero (B) y a su hija después (C). Se retira por catorce años para llorar su pérdida (D) y, al regresar, recupera a su hija primero (C), a su esposa después (B) y regresa a Cirene (A). En esta progresión paralela en quiasmo, cuyo esquema resultante es ABCDCBD, el mayor peso semántico se concentra en la secuencia anidada, que en este caso es D<sup>656</sup>.

La secuencia anidada en la estructura en quiasmo es el punto de la trama en el que Apolonio sale de escena y donde se desarrollan las historias de su esposa y de su hija. Se revela así un plan compositivo en el que la pérdida de la familia equivale a un nuevo despojamiento. El ciclo de pruebas que sigue al despojamiento es aquí protagonizado por las dos mujeres y no por el héroe. A su vez, esta etapa en la estructura se encuentra doblemente marcada, pues no sólo se ubica en la posición de la secuencia anidada, sino que también es en sí misma doble o paralela. Para narrar cómo las dos mujeres lograron conservar su honor, en ambas historias se utiliza la misma estructura, organizada alrededor de las funciones de la huida ↓, de la aparición de donantes D, de la búsqueda de un escondite Rs y de la resolución del conflicto gracias al reencuentro Q<sup>657</sup>. Ambas historias se ajustan en líneas generales a la morfología de Propp, pero al mismo tiempo resuenan en ellas ecos de la tradición clásica: de la novela griega en la historia de la princesa y de la comedia nueva en la de Tarsia. Como la indagación de estas conexiones demanda una atención que excede la que podemos dedicarle en esta tesis, nos concentraremos en la estructura folklórica y no en los ecos literarios.

La secuencia anidada D es también el punto en el que Apolonio se retira para preparar su enfrentamiento a la prueba mayor, la “suprema ordalía” que señalan Campbell y Vogler<sup>658</sup>. Aquí, Apolonio se repliega en lo que Vogler llama la “cueva interior”<sup>659</sup>, un espacio de retraimiento, caracterizado por la oscuridad, la inmovilidad y el peligro, en el que el héroe se enfrenta a sí mismo para reorganizar sus recursos, rehacer sus estrategias, y, simbólicamente, morir antes del renacimiento que representa la superación de la prueba suprema. En D, Apolonio se retira a Egipto por quince años para realizar el duelo por la

---

<sup>655</sup> Ruiz Montero (1983: 324) observa “indicios de estructura anular”. Señala algunas correspondencias, como la gratificación del pescador al final de la novela, pero no explora la observación ni la fundamenta.

<sup>656</sup> Douglas (2007: 7).

<sup>657</sup> En sentido similar, ver Panayotakis (2002).

<sup>658</sup> Vogler (2007: 155).

<sup>659</sup> Vogler (2007: 143).

muerte de su esposa. Al cabo de este tiempo vuelve andrajoso y cubierto de pelo y barba, pero acompañado de una flota que no tenía al partir. El hecho de que Dionisias dé por muerto a Apolonio es un claro indicio de esta etapa.

Et sedens sola coepit cogitare taliter: “Pater eius Apollonius, ex quo h<in>c profectus est, habet annos XIII et nunquam venit ad suam recipiendum filiam nec nobis misit litteras. Puto, quia mortuus est aut in pelago periit. Nutrix vero eius decessit. Neminem habeo aemulum. Non potest fieri, nisi ferro aut veneno tollam illam de medio et ornamentis eius filiam meam ornabo.” (31, RA 7)<sup>660</sup>

Dionysiada ut audivit filiam suam vituperari, conversa in furorem secum cogitans ait: “Pater eius, ex quo profectus est, habet annos XV et non venit ad recipiendam filiam. Credo, mortuus est aut in pelago periit. Et nutrix discessit. Aemulum nullum habe<o>. Tollam eam de medio et ornamentis eius filiam meam exornabo.” (31, RB 4)<sup>661</sup>

Se observa, entonces, que la narración deja el ciclo de las pruebas a los personajes femeninos. Mientras tanto, y haciendo gala de economía, abandona a Apolonio en su prolongada preparación para enfrentar la mayor de las pruebas: el reconocimiento y la administración de justicia.

El capítulo 24 narra la situación inicial  $\alpha$  (las condiciones preparatorias) del comienzo del segundo movimiento. El comienzo de la intriga está motivado por la función  $a$  (el héroe siente una carencia), pues, como se explicó, Apolonio aún no recibe un trono a pesar de haber contraído matrimonio con la hija de un rey. La llegada del barco de Antioquía cumple dos funciones. Por un lado, informa que el rey y la princesa han muerto, fulminados por un rayo divino. Si se considera que la princesa deseaba darse muerte al principio de su movimiento, la muerte equivale a la función  $K^5$ , “El objeto de la búsqueda se obtiene por mediación de un agente mágico”. El rayo divino, un fenómeno sobrenatural, le permite a la princesa lograr lo que quería: morir. El mismo acontecimiento, a su vez, realiza la función  $U$ , “El castigo del villano”, pues como se explicó, en la esfera de la princesa se confunden dos *dramatis personae*, el padre y su

---

<sup>660</sup> “Y sentada sola comenzó a pensar en estos términos: ‘Han pasado catorce años desde que su padre Apolonio partió de aquí, y nunca más volvió a recuperar a su hija ni nos ha enviado cartas. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ciertamente ha muerto. No tengo rival alguno. No puede suceder, sino que por medio del puñal o del veneno la quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.’”

<sup>661</sup> “Cuando Dionisias oyó que su hija era insultada, invadida de ira piensa para sí misma: ‘Hace quince años que su padre partió de aquí, y no ha vuelto a recuperar a su hija. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ha muerto. No tengo rival alguno. La quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.’”

hija. Por otro lado, la noticia de que Apolonio ha sido nombrado rey equivale, como señala Ruiz Montero, a la función B<sup>2</sup>, “se difunde la noticia de la fechoría o la desgracia que hace partir al héroe”. Esto pone en escena una nueva carencia y nuevamente se dispara la intriga.

“Sic ego rogo, ut, ubicumque eum videris, dic illi: “Laetare et gaude, quia rex saevissimus Antiochus cum filia sua concumbens, dei fulmine percussus est. Opes autem et regnum eius servantur regi Apollonio.” (24, RA 11)<sup>662</sup>

“Sicubi illum videris, dic illi, laetetur et gaude<a>t. Rex enim Antiochus fulmine percussus arsit cum filia sua. Opes autem et regnum Antiochiae Apollonio reservantur.” (24, RB 9)<sup>663</sup>

Estos factores provocan que Apolonio sea en este movimiento un héroe buscador, en contraposición con el movimiento anterior, en el que huía de un villano como héroe víctima<sup>664</sup>. Apolonio pide a la princesa permiso para partir, pero como ella desea viajar con él, pide a su vez autorización a su padre, el rey, quien lo concede en el acto. Se realiza así la función de la partida (↑) que señala el comienzo de la intriga.

En los capítulos siguientes mostraremos que en el desarrollo de la secuencia marcada D los relatos de las mujeres se desarrollan de manera intercalada: luego de la falsa muerte de la princesa, el narrador sigue su periplo y narra sus aventuras en Éfeso (D1). Luego, el foco narrativo vuelve a Apolonio y narra cómo deja a su hija en Tarso (D2). A continuación, tras una elisión de quince años en la historia, se narran las aventuras de Tarsia hasta que es secuestrada por piratas (D2), momento en que la narración vuelve a bifurcarse para narrar cómo Dionisias esconde el crimen. A continuación, el narrador vuelve a Tarsia (D2) y cuenta sus aventuras en Mitilene, desde su llegada hasta que convence al rufián de que es más redituable explotarla intelectual que físicamente. En este punto, el narrador abandona a Tarsia y vuelve a Tarso, donde Apolonio aparece tras quince años de ausencia (D2), y a partir de este punto las funciones de las mujeres comienzan a depender de la esfera de Apolonio. En Mitilene, Apolonio encuentra a Tarsia (D2) y luego en Éfeso a su esposa (D1). Como se observa, así como la estructura del movimiento es anular, el modo en el que se desarrollan las historias de las dos mujeres

---

<sup>662</sup> “Así te pido que, donde sea que lo veas, le digas: ‘Alégrate y conténtate, porque el muy malvado rey Antíoco, que yacía con su hija, ha sido golpeado por el rayo de dios. Sus bienes y su reino se reservan para el rey Apolonio.’”

<sup>663</sup> “Así cuando lo veas, dile, alégrate y conténtate. Pues el rey Antíoco, golpeado por un rayo, se ha consumido en llamas junto con su hija. Sus bienes y el reino de Antioquía se le ha reservado a Apolonio.”

<sup>664</sup> Así también Ruiz Montero (1983: 303).

también lo es, pues la historia de la princesa enmarca la de Tarsia y la de Apolonio a estos dos. Por ese motivo, consideramos que los relatos de las mujeres están anidados y por ende marcados. Para finalizar esta suerte de introducción, enfatizamos el hecho de que la estructura de ambos movimientos es prácticamente idéntica: ambas mujeres llegan en contra de su voluntad a una tierra extraña, donde deben suplicar para mantener su honor y, escondidas con un disfraz, aguardar el regreso de Apolonio <sup>665</sup>.

### 3.2.1.1 Las aventuras de la princesa de Pentápolis

La princesa es héroe-víctima en su propia esfera y sus aventuras están subordinadas a la escena del reconocimiento con Apolonio, la cual corresponde al “encuentro con la diosa” en el esquema del monomito y al reconocimiento con el héroe (Q) tras la realización de una tarea difícil (M>N) en la morfología de Propp.

En su esfera, la situación inicial  $\alpha$  está constituida por el interminable estancamiento en medio del mar. Lo que debería ser un viaje, y por lo tanto la acción dinámica G (el héroe se desplaza hacia su objeto de deseo), es en cambio una situación estática, una negación del movimiento más próxima a una situación inicial que a una secuencia de movimiento. La escena incluso se describe en pretérito imperfecto, lo cual refuerza desde el plano gramatical la idea de fondo sobre el que se desarrolla luego la secuencia:

Qui dum per aliquantos dies totidemque noctes Austri ventorum flatibus <im>pi<o> pelago detinerentur, nono mense cogente Lucina, enixa <est> puella <puellam>. (25, RA 8)<sup>666</sup>

Qui dum per aliquot dies variis ventorum flatibus detinentur, septimo mense cogente Luc<ina> enixa est puella puellam. (25, RB 6)<sup>667</sup>

Tras dar a luz, la princesa cae en un estado de letargia profunda y los demás personajes creen que ha muerto. La secuencia se construye sobre el tópico de la falsa muerte o *Scheintod*, motivo que se utiliza ampliamente tanto en la tradición clásica como en el folklore. Respecto de este último *corpus*, Anderson<sup>668</sup> estudia este motivo en *Hist.*

---

<sup>665</sup> De una opinión similar es Alvar (1976: 230).

<sup>666</sup> “Puesto que por considerables días y muchas noches fueron detenidos en el impío mar por los soplos de los vientos del Austro, al noveno mes, forzándolo Lucina, la joven dio a luz a una niña.” Para evitar confusiones en la traducción, preferimos suprimir la homonimia resultante de utilizar el término *puella* para hacer referencia a las dos mujeres.

<sup>667</sup> “Puesto que por muchos días son detenidos por los mudables soplos de los vientos, al séptimo mes, forzándolo Lucina, la joven dio a luz a una niña.”

<sup>668</sup> Anderson (2000: 43-60).



*Apoll.*, en Caritón y en Jenofonte de Éfeso<sup>669</sup> y lo relaciona con el cuento de Blancanieves. Fernández-Savater Martín<sup>670</sup>, en cambio, recupera la tradición clásica del motivo y señala que la separación de los miembros de una familia como tema vertebral de una obra es muy frecuente en la tradición clásica, y en especial en la comedia y en la tragedia. Sin embargo, observa que sólo en Caritón y en la *Hist. Apoll.* la separación de la familia está causada por una falsa muerte<sup>671</sup>. Alvar, por su parte, analiza el valor de la falsa muerte en las esferas de Apolonio, de Tarsia y de la princesa, y sostiene que el motivo tiene un valor distinto en cada esfera: es la situación inicial  $\alpha$  en la esfera de Tarsia, la función  $\beta$  (uno de los miembros de la familia se ausenta) en la de la princesa, y la función -W (el héroe pierde a su esposa) en la de Apolonio<sup>672</sup>. Nuestra lectura, sin embargo, se distancia de Alvar en este punto por una serie de motivos. En primer lugar, preferimos atenernos a la morfología de Propp y descartar la función -W que Alvar elabora sobre la función W en el marco de la lógica de los posibles narrativos de Bremond<sup>673</sup>. En segundo lugar, entendemos que la falsa muerte representa la función  $\beta$  (la ausencia de un familiar) no tanto en la esfera de la princesa (pues es ella la que se va) como en la de la princesa, pues es su orfandad la causa de la hostilidad de Dionisias. Finalmente, creemos que la falsa muerte en la esfera de la princesa equivale a una partida pasiva y por lo tanto a una forma de huida. Esta huida está causada por una villanía, que es, como señala Ruiz Montero, el error que comete Apolonio al darla por muerta y arrojarla al mar<sup>674</sup>.

Apollonius vero dictum aegre ferens ait ad eum: “Quid narras, pessime hominum? Placet tibi ut eius corpus in pelagus mittam, qu<sup><ae></sup> me naufragum suscepit egenum?” (...) Dedit postremo osculum funeri, effudit super eam lacrimas et iussit infantem tolli et diligenter nutriri, ut haberet in malis aliquod solatium et pro filia

---

<sup>669</sup> Jenofonte de Éfeso, III.6.5

<sup>670</sup> Anderson (2005: 127).

<sup>671</sup> Ver cita a continuación.

<sup>672</sup> Alvar (1976: 219).

<sup>673</sup> Bremond (1980) propone un método sobre la morfología de Propp con el que expande el horizonte de posibles narrativos para cada función. Para Bremond, el átomo narrativo sigue siendo la función en el sentido que le da Propp. A su vez, las funciones se combinan en grupos de tres para crear un proceso o “secuencia elemental”. En esta secuencia, cada función representa una fase: primero, la que abre el proceso en la forma de un acto a ser desempeñado por alguien o de un suceso a ser observado; después, la función que alcanza la realización de este suceso; finalmente, la que cierra el proceso en la forma del resultado alcanzado. Las etapas segunda y tercera pueden, a su vez, realizarse o no, y no por eso dejan de formar parte de la estructura del suceso. Por ese motivo, el modelo de Bremond le permite a Alvar pensar la pérdida de la esposa como cancelación de las expectativas sobre la herencia del reino que abre la función de la boda.

<sup>674</sup> Ruiz Montero (1983: 305).

sua neptem regi ostenderet. Et iussit loculum mitti in mare cum amarissimo fletu. (25, RA 9)<sup>675</sup>

Apollonius indignatus ait: “Quid narras, pessime hominum? Placet tibi ut hoc corpus in pelago mittam, qui me suscepit naufragum et egenum?” (...) Quo perfecto regalibus ornamentis decoratam puellam in loculo composuit, cum fletu magno dedit osculum. (25, RB 16)<sup>676</sup>.

En este segundo movimiento, las funciones del relato maravilloso resultan más difusas, al tiempo que se vuelve más notorio el diálogo con la tradición clásica. En este pasaje, la acción es análoga a la de Caritón, pues en ambos casos es el esposo de la heroína quien comete la villanía, dándola por muerta y sepultándola.

Ὁ δὲ φωνὴν μὲν οὐκ ἔσχεν ὥστε λοιδορήσασθαι, κρατούμενος δὲ ὑπὸ τῆς ὀργῆς ἐλάκτισε προσιούσας. Εὐστόχως οὖν ὁ ποῦς κατὰ τοῦ διαφράγματος ἐνεχθεὶς ἐπέσχε τῆς παιδὸς τὴν ἀναπνοήν, ἐρριμμένην δὲ αὐτὴν αἰ θεραπαινίδες βαστάσασαι κατέκλιναν ἐπὶ τὴν κοίτην. Καλλιρρόη μὲν οὖν ἄφωνος καὶ ἄπνους ἔκειτο νεκρᾶς εἰκόνα πᾶσι παρέχουσα, Φήμη δὲ ἄγγελος τοῦ πάθους καθ' ὅλην τὴν πόλιν διέτρεχεν, οἰμωγὴν ἐγείρουσα διὰ τῶν στενωπῶν ἄχρι τῆς θαλάττης· καὶ πανταχόθεν ὁ θρῆνος ἠκούετο, καὶ τὸ πρᾶγμα ἐφίκει πόλεως ἀλώσει. Χαιρέας δὲ ἔτι τῷ θυμῷ ζέων δι' ὅλης τῆς νυκτὸς ἀποκλείσας ἑαυτὸν ἐβασάνιζε τὰς θεραπαινίδας, πρώτην δὲ καὶ τελευταίαν τὴν ἄβραν. (Charit. 1.4.12-13)<sup>677</sup>

Así, villano y héroe se funden en una misma persona, lo que explica por qué la víctima busca más tarde reencontrarse con él, su victimario y su objeto de deseo. Esta distribución de funciones en las esferas de ambos personajes resulta insólita si se compara con los relatos analizados por Propp, pues en su morfología el daño (A) está a cargo del villano, cuya otra función es la persecución del héroe como blanco de su agresión (Pr), y la huida

---

<sup>675</sup> “Apolonio le dijo tomando la palabra con disgusto: ‘¿Qué dices, el peor de los hombres? ¿Te agrada que arroje su cuerpo al mar, a la que me ayudó siendo náufrago y necesitado?’ (...) por último le dio un beso al cadáver, derramó sobre ella lágrimas y ordenó que la niña fuera tomada y alimentada con diligencia, para tener entre la desgracia algo de solaz y presentarle al rey a la nieta en lugar de la hija.”

<sup>676</sup> “Apolonio indignado dice: ‘¿Qué dices, el peor de los hombres? ¿Te agrada que arroje este cuerpo al mar, que me ayudó cuando era náufrago y necesitado?’ (...) Una vez que estuvo listo, colocó en el ataúd a la joven adornada con sus alhajas reales, con gran llanto la besó.”

<sup>677</sup> “Calírooe, por su parte, estaba sentada en el lecho echando de menos a Quéreas sin tener encendida lámpara alguna por la pena. Al producirse un ruido de pasos reconoció inmediatamente a su marido por el modo de respirar y corrió hacia él llena de alegría. Pero él no tenía ni voz para hacerle reproches, y dominado por la cólera le dio una patada cuando se le acercó. Y habiéndole alcanzado el pie justamente en el diafragma, quedó privada de respiración, derribada en el suelo, y las criadas, levantándola, la tendieron en el lecho.

Así pues, Calírooe yacía sin voz y sin respiración, pareciéndoles a todos la imagen de una muerta, y la Fama, mensajera del suceso, atravesó toda la ciudad, levantando gemidos por las callejuelas de la ciudad hasta el mar. Por todas partes se oían cantos fúnebres, y la situación era la misma que si hubiesen tomado la ciudad.” Las traducciones de Caritón son de Mendoza (1979).

(↓) forma parte de la esfera del héroe-víctima junto con las respuestas a las demandas del donante (E) y la boda (W), lógicamente con un personaje que no es el villano<sup>678</sup>. Así, se puede sostener que en este punto la novela se aparta del patrón folklórico que articula el primer movimiento y se acerca a las tramas de la novela griega.

La princesa es arrojada al mar en un ataúd preparado para que el mar no dañe el cuerpo, y con dinero e instrucciones para que quien la encuentre le prepare un funeral. La corriente arrastra el ataúd hasta Éfeso, en donde un médico y sus discípulos lo encuentran varado en la costa. Como al encontrarla el médico cree que la joven está realmente muerta, ordena preparar una pira para llevar a cabo los funerales que ha encargado Apolonio. Uno de sus discípulos, sin embargo, cree que la joven en realidad vive, y tras examinarla con detenimiento, logra reanimarla con masajes y ungüentos. Esta secuencia es análoga a la de la llegada de Apolonio a Cirene y de Tarsia a Mitilene, pues en los tres casos el héroe arriba a tierra extranjera desprovisto de signos de su estatus. También en estos casos, la función actuante es la de la llegada de incógnito del héroe (o), en la cual arriba a una tierra desconocida y no es reconocido como tal. Pero luego, cuando la joven vuelve en sí y pide clemencia apelando a su linaje, es reconocida como héroe-víctima porque apela para ello a su linaje (es decir, se desarrolla la función Q, “el héroe es reconocido”):

“Deprecor itaque, medice, ne me contingas aliter, quam oportet contingere: uxor enim regis sum et regis filia” (...) Post paucos dies, ut cognovit eam regio genere esse ortam, adhibitis amicis in filiam suam sibi adoptavit. Et rogavit cum lacrimis, ne ab aliquo contingeretur. Exaudivit eam et inter sacerdotes Dianae feminas <in>fulcivit et collocavit, ubi omnes virgines inviolabiliter servabant castitatem. (27, RA 10)<sup>679</sup>

“Rogo, ne me aliter contingatis, quam contingi oportet regis filiam et regis uxorem” (...) Et post paucos dies, ut cognovit eam regio genere ortam, adhibitis amicis adoptavit eam sibi filiam. Et rogante cum lacrimis, ne ab aliquo contingeretur, inter sacerdotes Dianae femina<s> fulsit, ubi omni genere castitatis inviolabiliter servabatur. (27, RB 9)<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> Propp (1968: 80).

<sup>679</sup> “Te ruego, médico, que no me toques más de lo que corresponde tocar: pues yo soy la esposa de un rey, y la hija de otro rey.’ (...) Tras algunos días, cuando supo que ella pertenecía a un linaje real, teniendo a sus amigos como testigos, la adoptó como hija. Y le rogó con lágrimas que no la tocara nadie más. La escuchó y la inscribió entre las sacerdotisas de Diana y la colocó donde todas las doncellas velaban por su castidad de manera inviolable.”

<sup>680</sup> “Te ruego que no me toques más de lo que corresponde que se toque a la hija de un rey y a la esposa de un rey’ (...) Y tras algunos días, cuando supo que ella pertenecía a un linaje real, teniendo a sus amigos como testigos la adoptó como a su hija. Y tras rogarle con lágrimas que no fuera tocada por nadie más, brilló entre las sacerdotisas de Diana, donde era resguardada de manera inviolable por toda clase de castidad.”

El médico toma a la joven bajo su protección y, poco después, permite que ingrese al templo de Diana como sacerdotisa, lo cual equivale a la función Rs<sup>4</sup>, el héroe busca un escondite. Por eso, el médico pertenece a la esfera del auxiliar a pesar de haber estado a punto de terminar con la vida de la heroína. Este deslizamiento, en el que el ayudante por un momento parece ser hostil al héroe, podría explicarse desde la tradición literaria, pues puede tomarse como un ejemplo de invectiva contra la figura del médico, fuertemente arraigada en la literatura latina y especialmente en la sátira<sup>681</sup>.

La joven ingresa al templo de Diana como sacerdotisa y permanece allí hasta el retorno de Apolonio, catorce años más tarde (Rs<sup>4</sup>, “el héroe se oculta en el transcurso de su huida”). Discrepamos en este punto del análisis de Ruiz Montero<sup>682</sup>, para quien el ingreso al templo equivale a la función W<sup>3</sup>, en la cual el héroe recibe algún tipo de recompensa. Como señala Propp, la función W clausura el cuento (o el movimiento, como observamos en la novela), y dentro de la esfera de la princesa, en la novela, aún quedan funciones que satisfacer. Años más tarde se le encomienda una tarea difícil (M): un cierto rey ha acudido al templo de Diana y pide que se le abra el sagrario para presentar sus ruegos y dones. La princesa, que se ha convertido en la sacerdotisa principal, se presenta ante el rey extranjero vestida con sus mejores ropas.

Nuntiatur hoc illi maiori omnium sacerdotum venisse nescio quem regem cum genero et filia cum magnis donis, <haec> et <t>alia volentem in conspectu Dianae recitare. At illa audiens regem advenisse induit se regium habitum, ornavit caput gemmis et in veste purpurea venit, stipata catervis fam<u>larum. (48, RA 15)<sup>683</sup>

Dicitur illi matri omnium sacerdotum venisse regem nescio quem cum filia et genero suo cum nimiis donis. Hoc audito gemmis regalibus caput ornavit; in vestitu purpureo venit, virginum constipata catervis. (48, RB 10)<sup>684</sup>

La princesa no reconoce inicialmente a Apolonio en el visitante desconocido, pero tras escuchar el relato de sus aventuras, entiende quién es y se presenta a sí misma, lo que da lugar a la escena del reconocimiento (Q): “*Ego sum coniunx tua, Arch<i>stratis regis*

---

<sup>681</sup> Para la figura del médico como “matasanos”, ver por ejemplo también Marcial VIII.74, V.9, VI.53, Plinio, *Nat. Hist.* XXIX.8 y Fedro I.14.

<sup>682</sup> Ruiz Montero (1983: 306).

<sup>683</sup> “Se le anuncia a la mayor entre todas las sacerdotisas que había arribado un cierto rey con su yerno y su hija, con grandes regalos, queriendo exponer ante Diana tales y cuales cosas. Ella, al escuchar que un rey había llegado, se vistió con su traje real, adornó su cabeza con gemas y acudió con su vestido púrpúreo, rodeada de gran cantidad de siervas.” El fragmento alude a *Aen.* 1.494

<sup>684</sup> “Se le dice a la madre de todas las sacerdotisas que había llegado un cierto rey con su hija y su yerno y con magníficos regalos. Escuchado esto, adornó su cabeza con gemas reales; acudió con un vestido púrpúreo, rodeada de gran cantidad de doncellas.”

*filia!*” (49, RA 2)<sup>685</sup>; “*Ego sum coniunx tua Archistrat<i>s, regis Archistratis filia!*” (49, RB 3)<sup>686</sup>.

Como explicábamos, cuando Apolonio se anuncia en el templo, la princesa toma los vestidos y las joyas que exige la ocasión. Su aspecto es tan deslumbrante que todos los presentes quedan estupefactos:

Tantus enim splendor pulchritudin<is> eius emanabat, ut ipsam esse putarent deam Dianam. (48, RA 21)<sup>687</sup>

Tantus enim pulchritudinis eius emanabat splendor, ut ipsa dea esse videretur. (48, RB 15)<sup>688</sup>

En principio, tomar un mejor vestido correspondería a la función T<sup>3</sup>, el héroe recibe una nueva apariencia. Sin embargo, en la morfología de Propp, la función T se espera después de la Q, el reconocimiento. El patrón que observamos en *Hist. Apoll.*, el uso de vestidos deslumbrantes para esconder a la heroína (TQ), se encuentra también en los relatos del tipo de Cenicienta, AT 510<sup>689</sup>. Por este motivo, nos enfrentamos a un dilema: o reconocemos un trastocamiento de la función T, o consideramos que el vestido deslumbrante es un disfraz con el que el héroe atraviesa M, la prueba difícil. Según Propp, la función de un acontecimiento se define por el resultado obtenido<sup>690</sup>. Como en este caso la princesa reconoce a Apolonio y logra que él a su vez la reconozca a ella, consideramos que la función que se desarrolla aquí es M, la prueba difícil.

Luego del reconocimiento, la princesa parte junto con Apolonio y Tarsia, secuencia que equivale a W<sup>2</sup>, se retoma un matrimonio interrumpido, pues consideramos que el tiempo transcurrido desde la separación hasta el reencuentro constituye una forma de interrupción que se retoma luego del reencuentro. Así, como W (en todas sus variantes) tiene una función de clausura, se clausura aquí el relato de la princesa, lo cual explica por qué no vuelve a protagonizar ninguna secuencia en el resto de la novela.

---

<sup>685</sup> “Yo soy tu esposa, la hija del rey Arquístrates.” Sobre el nombre de la princesa, ver Schmeling (1994).

<sup>686</sup> “Yo soy tu esposa Arquístratis, la hija del rey Arquístrates”.

<sup>687</sup> “Tanto esplendor de su belleza emanaba, que pensaban que era la misma diosa Diana.”

<sup>688</sup> “Tanto esplendor de su belleza emanaba, que parecía la misma diosa Diana.”

<sup>689</sup> Ver Anderson (2000: 24-42).

<sup>690</sup> Propp (1968: 67).

### 3.2.1.2 Las aventuras de Tarsia

El ciclo de las aventuras de Tarsia es tan extenso que ha llevado a la crítica a afirmar que la novela presenta el tipo de estructura bipartita de la novela griega, protagonizada en este caso por un padre y una hija. La dinámica interna de la acción dota al episodio de cierta independencia respecto del relato principal, razón por la cual se han buscado sus orígenes en fuentes previas, en particular en los argumentos de la comedia nueva y *palliata*<sup>691</sup>.

Como explicamos antes, la escena del parto en el mar y el abandono de la pequeña niña en Tarso corresponden a las condiciones iniciales del relato, pues se presentan los personajes y se narra cómo y por qué sus padres se ausentan, lo cual responde a la función  $\beta^1$ , “el padre se aleja para dedicarse a otros asuntos” y  $\beta^2$ , “la madre ha muerto”. Recae sobre la protagonista una prohibición, pues Apolonio ordena que la niña no debe saber cuál es su verdadera identidad para que se críe con sencillez ( $\gamma$ ):

“(…) commendo vobis filiam meam: cum filia vestra nutriatur et eam cum bono et simplici animo suscipiatis atque patriae nomine eam cognominetis Tharsiam (…)” (28, RA 8)<sup>692</sup>

“(…) commendo vobis filiam meam, ut cum filia vestra Philotimiade nutriatur. Quam bono et simplici animo suscipiatis et patriae vestrae nomine cognominetis Tharsia (…)” (28, RB 9)<sup>693</sup>

Para Ruiz Montero, el abandono de la niña es la fechoría<sup>694</sup> que da comienzo a la intriga. Si esto fuera así, el villano de Tarsia sería su propio padre, a quien desea recuperar a lo largo de su historia. Según nuestra lectura, en cambio, el abandono es parte de las funciones preparatorias, el villano es Dionisias, y la intriga no comienza en este punto, sino en el capítulo siguiente, cuando muere Licórides. En efecto, Tarsia crece en Tarso creyendo que es hija de Estranguilión y de Dionisias; allí va a la escuela y se convierte en una hermosa, educada e inteligente doncella. Todas estas secuencias forman todavía parte de las condiciones iniciales del relato, pues en ellas se presentan personajes y

---

<sup>691</sup> Ver Konstan (2013a).

<sup>692</sup> “(…) les encomiendo a mi hija: que se críe con la hija de ustedes, acójnla con espíritu bueno y sencillo, y llámenla Tarsia por el nombre de su patria (…)”

<sup>693</sup> “(…) les encomiendo a mi hija, para que se críe con la hija de ustedes, Filotimía. Acójnla con espíritu muy bondadoso y simple, y llámenla Tarsia por el nombre de su patria (…)”

<sup>694</sup> Ruiz Montero (1983: 307).

escenario. La muerte repentina de Licórides representa un nuevo alejamiento de un miembro de la familia ( $\beta$ ) que trae como consecuencia la transgresión de la prohibición ( $\gamma$ ), ya que la anciana, antes de morir, revela a Tarsia su linaje. Como se observa, la anciana en su lecho de muerte revela a Tarsia su identidad y en cierta forma anticipa la fechoría de Dionisias:

“(…) Nunc ergo post mortem meam, si quando tibi hospites tui, quos tu parentes appellas, forte aliquam iniuriam fecerint, ascende in forum et invenies statuam patris tui Apollonii: apprehende statuam et proclama: “Ipsius sum filia, cuius est haec statua!” Cives vero memores beneficiorum patris tui Apollonii liberabunt te; necesse est!” (29, RA 22)<sup>695</sup>

Et ne casu hospites tui, quos tu parentes appellas, aliquam tibi iniuriam faciant, perveni ad forum; ibi invenies statuam patris tui in bigam. Ascende, statuam ipsius comprehende et casus tuos omnes expone. Cives vero memores patris tui beneficia iniuriam tuam vindicabunt.” (29, RB 24)<sup>696</sup>

La iteración de la función  $\beta$  permite articular el relato con el todo en el que se inserta y salvar el hiato de quince años, gracias al cual se realizan las secuencias del reconocimiento. Es decir, en el primer alejamiento se explica por qué Tarsia se cría como huérfana en una ciudad extranjera y el segundo da lugar a la fechoría que efectivamente dispara la intriga.

La conversión de Dionisias en villano debe ser incorporada al catálogo de inconsistencias en la trama, aunque hasta el momento la crítica no se haya expedido sobre ella en estos términos. La construcción de Dionisias como villano es, en cierta forma, similar al modo en el que se construye a Antíoco, pues nuevamente se observa cómo un individuo que, en principio, no es ni especialmente virtuoso ni perverso, se convierte en un auténtico villano luego de verse invadido por el *furor*. En el primer caso, Antíoco lucha contra el *furor* causado por el deseo insano por su hija:

Et cum pater deliberaret, cui potentissimo filiam suam in matrimonium daret, cogente iniqua cupiditate flamma concupiscentiae incidit in amorem filiae suae et coepit eam aliter diligere, quam patrem oportebat. Qui cum luctatur cum furore,

---

<sup>695</sup> “(…) Ahora luego de mi muerte, si en algún momento tus anfitriones, a los que tú llamas padres, acaso cometen contra ti alguna injuria, sube al foro y encontrarás la estatua de tu padre Apolonio: aférrate a la estatua y proclama: ‘¡Yo soy la hija de éste, cuya estatua es ésta!’ Los ciudadanos, recordando ciertamente los favores de tu padre Apolonio, te liberarán; ¡Es forzoso!”

<sup>696</sup> “Y para que accidentalmente tus anfitriones, a los que llamas familiares, no cometan contra ti alguna injuria, ven al foro; allí encontrarás la estatua de tu padre en un carro. Sube, aférrate a su estatua y relata todas tus desgracias. Los ciudadanos, recordando ciertamente los favores de tu padre, vengarán las injurias que hayas recibido.”

pugna<t> cum dolore, vincitur amore: excidit illi pietas, oblitus est se esse patrem et induit coniugem. (1, RA 6)<sup>697</sup>

Sed cum pater deliberaret, cui potissimum filiam suam in matrimonio daret, cogente iniquae cupidinis flamma incidit in filiae suae amorem et coepit eam plus diligere, quam patrem oportebat. Qui cum luctatur cum furore, pugnat cum dolore, vincitur ab amore: excidit illi pietas et oblitus est se esse patrem: induit coniugem. (1, RB 6)<sup>698</sup>

Del mismo modo, Dionisias, al escuchar que la gente alaba a Tarsia y vituperaba a su propia hija, se ve invadida por la ira:

Dionysia vero, ut audivit laudare Tharsiam et suam vituperare filiam, <in> insaniae furorem conversa est. (31, RA 6)<sup>699</sup>

Dionysiada ut audivit filiam suam vituperari, conversa in furorem secum cogitans ait: (...) (1, RB 5)<sup>700</sup>

Sin embargo, la conversión de ambos personajes responde a motivaciones estructurales diferentes. En el caso de Antíoco, es necesario recordar que la maldad es uno de los atributos del padre en la esfera de la princesa, según la morfología de Propp. En cambio, en el caso de Dionisias, el personaje se desliza desde la esfera del auxiliar a la del villano, pues sin la tutela de Licórides se encuentra libre de disponer de la niña y de sus bienes:

Et sedens sola coepit cogitare taliter: “Pater eius Apollonius, ex quo h<in>c profectus est, habet annos XIII et nunquam venit ad suam recipiendum filiam nec nobis misit litteras. Puto, quia mortuus est aut in pelago periit. Nutrix vero eius decessit. Neminem habeo aemulum. Non potest fieri, nisi ferro aut veneno tollam illam de medio et ornamentis eius filiam meam ornabo” (31, RA 7)<sup>701</sup>

---

<sup>697</sup> “Y como el padre deliberara a cuál de los más poderosos pretendientes entregarle su hija en matrimonio, apremiando la desmesurada pasión, la llama del deseo se transformó en amor por su hija y comenzó a amarla de un modo distinto al que correspondía a un padre. Mientras lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge.”

<sup>698</sup> “Pero mientras deliberaba a quién mejor entregarle a su hija en matrimonio, apremiando la llama de un desmesurado amor, se enamoró de su hija y comenzó a amarla más de lo que correspondía a un padre. Mientras lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge.”

<sup>699</sup> “Dionisias, cuando escuchó que elogiaban a Tarsia y que insultaban a su hija, se vio invadida por un furor insano.”

<sup>700</sup> “Cuando Dionisias oyó que su hija era insultada, invadida de ira piensa para sí misma: (...)”

<sup>701</sup> “Y sentada sola comenzó a pensar en estos términos: ‘Han pasado catorce años desde que su padre Apolonio partió de aquí, y nunca más volvió a recuperar a su hija ni nos ha enviado cartas. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ciertamente ha muerto. No tengo rival alguno.’”



Dionysiada ut audivit filiam suam vituperari, conversa in furorem secum cogitans ait: “Pater eius, ex quo profectus est, habet annos XV et non venit ad recipiendam filiam. Credo, mortuus est aut in pelago periit. Et nutrix discessit. Aemulum nullum habe<o>. Tollam eam de medio et ornamentis eius filiam meam exornabo.” (1, RB 5)<sup>702</sup>

Desde nuestra lectura, la metamorfosis en el personaje de Dionisias responde a la necesidad de articular dos ciclos narrativos independientes apelando a un mínimo de recursos para asegurar un amalgamamiento óptimo entre las partes. Como se observa, el deslizamiento entre esferas del personaje implica que se están utilizando elementos del primer movimiento para unir los eventos que el lector ya conoce con los conflictos que componen este segundo movimiento.

Para cometer su villanía, Dionisias llama a uno de sus esclavos, Teófilo, y le ordena asesinar a la joven, a cambio de lo cual le ofrece la libertad. Esta secuencia corresponde a la función A<sup>13</sup>, “el villano encarga el crimen”. Teófilo embosca a la joven, pero como le permite rezar antes de ejecutarla, da tiempo a que aparezcan piratas y que rapten a la joven. Este desenlace de la fechoría está tipificado por Propp, pues el crimen por encargo implica en la morfología la huida del héroe-víctima<sup>703</sup>. Los piratas, en este caso funcionan como auxiliares que llevan a la joven lejos del espacio hostil, secuencia que se ajusta a G<sup>2</sup>, “el héroe se desplaza por el agua”. El esclavo Teófilo, por su parte, se desempeña como donante, pues intenta dañar al héroe (secuencia que se ajusta a D<sup>8</sup>, “una criatura hostil intenta dañar al héroe”) y, en su fracaso, le entrega la ayuda mágica. Esta ayuda, en la novela, se realiza como el tiempo otorgado para rezar, dilación gracias a la cual hacen su entrada los ayudantes, los piratas.

La trama nuevamente se bifurca: mientras Tarsia es llevada a Mitilene, el narrador se ocupa de seguir las acciones del villano<sup>704</sup>. Teófilo se presenta ante Dionisias y le informa, mintiendo, que ha cumplido su tarea. Dionisias, entonces, difunde la noticia de que Tarsia ha muerto por causas naturales y ordena construir un falso sepulcro en la orilla, objeto que participa de la función η, “El villano intenta engañar a la víctima para tomar

---

No puede suceder, sino que por medio del puñal o del veneno la quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.”

<sup>702</sup> “Cuando Dionisias oyó que su hija era insultada, invadida de ira piensa para sí misma: ‘Hace quince años que su padre partió de aquí, y no ha vuelto a recuperar a su hija. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ha muerto. No tengo rival alguno. La quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.’”

<sup>703</sup> Propp (1968: 33).

<sup>704</sup> Volveremos sobre las bifurcaciones de la trama en el próximo capítulo, dedicado al tiempo narrativo.

posesión de ella o de sus bienes”. En este caso, Dionisias se propone engañar al pueblo primero y a Apolonio después, para poder tomar posesión de los lujosos vestidos y joyas de Tarsia. Como se observa, la trama del episodio es marcadamente más compleja que la del relato folklórico, el que, según Olrik<sup>705</sup>, mantiene un hilo narrativo único.

A continuación, la narración vuelve a Tarsia, quien tras arribar a Mitilene es vendida por los piratas al dueño de un burdel. El rufián, el segundo villano que enfrenta Tarsia, siguiendo la tendencia que presenta la novela a duplicar funciones y personajes, encierra a Tarsia en el burdel para prostituirla, secuencia que se ajusta a la función A<sup>15</sup>, “el villano encierra al héroe”. Coloca un cartel en la puerta del local anunciando el precio de la joven, lo que corresponde a la función B<sup>4</sup>, “se difunde la noticia de la desgracia”.

Et vocavit ad se villicum puellarum et ait ad eum: “Cella ornetur diligenter, in qua scribatur titulus: Qui Tharsiam virginem violare voluerit, dimidiam auri libram dabit; postea vero singulos aureos populo patefit.” (33, RA 24)<sup>706</sup>

Et vocavit villicum puellarum et ait: “Amiante, cella, ubi <Breseida> stat, exornetur diligenter et titulus scribatur: Qui Tharsiam violare voluerit, libram auri mediam debet; postea singulos aureos populo patebit.” (33, RB 22)<sup>707</sup>

Durante la venta en el puerto, el gobernador de la ciudad, Atenágoras, compete con el rufián para comprarla, pero deja que el rufián la adquiera por elevado precio que ha pagado en el mercado y entregar luego menos dinero como cliente del prostíbulo. Como el cartel que coloca el rufián corresponde a la función B, la aparición de Atenágoras como cliente responde a la función C, en la que el héroe-buscador responde a B. El hecho de que Atenágoras sea el héroe-buscador de la escena es irónico, pues su primera intención fue dañar al héroe-víctima, Tarsia, abusando sexualmente de ella.

Se hace evidente, en este punto, que la esfera de Tarsia es más compleja de lo que se espera en un cuento folklórico, pues, por empezar, hay dos héroes: Tarsia y Atenágoras. A su vez, la función de Atenágoras en la esfera de Tarsia es confusa, pues oscila entre héroe-buscador y auxiliar. Como auxiliar, Atenágoras logra que el héroe evite el daño (A) entregando dinero al guardián del burdel para que nadie abuse de Tarsia (función K<sup>3</sup>, en

---

<sup>705</sup> Olrik (1908: 75).

<sup>706</sup> “Llamó al esclavo de las jóvenes y le dijo: ‘Que su recámara sea arreglada con diligencia, a fin de que se escriba en ella este título: el que quiera violar a la doncella Tarsia, dará media libra de oro; luego, estará disponible al pueblo por un áureo.’”

<sup>707</sup> “Y llamó al esclavo de las doncellas y dice: ‘Amianto, la celda donde está Breseida, que sea adornada con diligencia y que se le inscriba este título: el que desee violar a Tarsia, debe media libra de oro; luego, quedará abierta al pueblo por un áureo.’”

la que se satisface la carencia por la mediación de un soborno o alguna clase de tentación). Como héroe, desafía la prohibición de Apolonio al bajar a saludarlo y llevarle a Tarsia, lo cual equivale a la tarea difícil que el padre de la princesa pone al héroe-buscador (M). Al mismo tiempo, como héroe-buscador se presenta movido por una carencia, pues al informar que tiene una hija, se deduce que la madre de la niña ha muerto. Como Atenágoras cumple la tarea difícil de proteger a la joven y de desafiar a su padre, obtener su mano equivale tanto a la función K<sup>4</sup> (el objeto de la búsqueda se obtiene como consecuencia de acciones previas) como a W, el matrimonio.

Como afirmamos antes, los movimientos menores de las dos mujeres dialogan con otras tradiciones literarias ajenas al folklore, lo cual podría explicar esta complicación en la estructura<sup>708</sup>. En el relato de Tarsia, en particular, se ha detectado con anterioridad<sup>709</sup> la marcada similitud con ciertos argumentos de la comedia nueva. Si bien su estudio excede los límites de este trabajo, consideramos necesario recuperar las lecturas que acercan el episodio a la comedia (nueva y *palliata*) y sugerir que la estructura del episodio proviene de estas tramas, a diferencia de los episodios de los dos movimientos protagonizados por Apolonio. Esto explicaría por qué las funciones asociadas a Tarsia y a Atenágoras no se corresponden con la distribución de funciones tipificada por Propp.

El esclavo del burdel al que soborna Atenágoras se desempeña como donante, pues lleva a cabo las funciones esperadas en su esfera: se presenta inicialmente como un agente hostil (una iteración de D<sup>8</sup>, es decir, un personaje análogo a Teófilo) pero tras el soborno de Atenágoras le da la protección que equivale al objeto mágico (F).

Así, siguiendo la tendencia de la novela en duplicar personajes y conflictos, Tarsia se enfrenta a dos villanos y recibe la ayuda de dos donantes: Teófilo en Tarso y la del esclavo del burdel en Mitilene. Las escenas legales de la novela, desarrolladas en los capítulos 46 y 52, explicitan la naturaleza de las funciones de estos personajes y la analogía entre ellas, pues en ambas escenas, Apolonio castiga a los dos villanos y gratifica a los dos donantes.

En este punto la narración deja a Tarsia en Mitilene y vuelve a Apolonio, quien vuelve de su retiro en Egipto para buscar a su hija. Como en el caso del movimiento menor de la princesa, las funciones que aún debe desarrollar Tarsia participan tanto de su esfera como de la de Apolonio. Con su regreso, el narrador vuelve a mantener el foco narrativo en él, con lo cual las líneas narrativas de las dos mujeres quedan subsumidas a

---

<sup>708</sup> Ni Alvar ni Ruiz Montero se adentran en el análisis del episodio de Tarsia.

<sup>709</sup> Konstan (2013a).

la suya. De este modo, queda de manifiesto que los dos movimientos menores de las mujeres están incrustados en la historia de Apolonio y que el doble valor de las funciones que quedan por desarrollar permite la integración de uno en otro.

Tras su paso por Tarso, una tormenta arrastra a Apolonio con toda su flota a Mitilene. Allí, la mediación de Atenágoras reúne al padre con la hija. Su rol en esta sección es el de donante, pues de modo análogo a Arquístrates en Cirene, Atenágoras pone a Tarsia una prueba (M) cuya resolución la conduce, finalmente, al matrimonio<sup>710</sup> (W). La prueba en concreto consiste en alegrar a Apolonio, quien hasta el momento es un misterioso rey extranjero de aspecto andrajoso que ha amenazado con quebrarle las piernas a todo aquel que ose molestarlo:

Et vocans dispensatorem suum ait ad eum: “Dona X aureos pueris, et eant et emant quod volunt, et celebrent diem. Me autem veto a quoquam vestrum appellari; quod si aliquis vestrum fecerit, crura ei frangi iubeo.” (39, RA 7)<sup>711</sup>

Et vocavit dispensatorem suum et ait: “Ne non lugens, sed amarus esse videar! Sufficiat servis meis ad poenam, quod me tam infelicem dominum sortiti sunt. Dona <X> aureos pueris, et emant sibi, quae volunt, et diem festum celebrent. Me autem veto a quoquam appellari. Quod si quis fecerit, crura illius frangere iubeo.” (39, RB 7)<sup>712</sup>

Atenágoras llama a Tarsia y le pide no sólo que contente a Apolonio, sino que también lo haga salir (40, RA 30/ RB 25). A cambio, le ofrece, primero, comprar su libertad durante treinta días y darle diez sestercios de oro (40, RA 35/RB 38) y luego, tras el fracaso del primer intento, agrega cuatrocientos áureos (41, RA/RB 27). Esta tarea se realiza en tres momentos o intentos; Tarsia fracasa en todos. El sentido de un triple intento en la tradición narrativa es el de representar la dificultad de la tarea<sup>713</sup>, luego de la cual el héroe queda al límite de sus fuerzas. Es, en efecto, por esto que Tarsia rompe en llanto luego de ser golpeada por Apolonio.

---

<sup>710</sup> Como señala Propp (1968: 67-68), las funciones se definen finalmente por sus consecuencias. Así, todas las tareas que llevan a emprender una búsqueda corresponden a la función B; las que permiten recibir a cambio un objeto mágico, a D; finalmente, todas las demás funciones corresponden a M, que a su vez se dividen en dos grupos: las que conducen al matrimonio y las que no.

<sup>711</sup> “Y llamando a su mayordomo, le dijo: ‘Entrega diez áureos a los jóvenes, y que vayan y compren lo que quieran, y que celebren el día. Pero prohíbo que yo sea llamado por alguno de ustedes; pues si alguno de ustedes lo hiciera, ordeno que se le quiebren las piernas.’”

<sup>712</sup> “Llamó a su mayordomo y le dijo: ‘¡No quiero parecer amargo en lugar de lúgubre! Que baste para mis siervos como pena que les haya tocado en suerte que yo sea su tan desdichado señor. Entrega diez áureos a los jóvenes, que se compren lo que quieran y celebren el día festivo. Pero prohíbo que yo sea llamado por alguno de ustedes. Pues si alguien lo hiciera, ordeno quebrarle las piernas.’”

<sup>713</sup> Lorenzo (1999: 180).

En el primer intento, Tarsia canta su historia de modo alusivo, pues se refiere a su condición de modo metafórico:

“Per sordes gradior, sed sordis conscia non sum,  
sicut rosa in spinis nescit compungi mucrone. (...)” (41, RA/RB 2)<sup>714</sup>

Luego, de modo explícito, cuenta cómo fue raptada por piratas y vendida a un burdel. Apolonio no se deja conmovir, le entrega doscientas monedas de oro y le pide que se vaya. En el segundo intento, Tarsia emprende una de las tareas difíciles por antonomasia en la tradición folklórica: resolver adivinanzas. La escena es funcional tanto a la esfera de Tarsia como a la de Apolonio, pues representa una tarea difícil o reto para los dos personajes: Tarsia debe lograr que Apolonio no las adivine y Apolonio, resolverlas. En cada esfera, uno actúa como el donante del otro, pues el triunfo sobre el otro conlleva una gratificación<sup>715</sup>.

Apolonio responde todas las adivinanzas (triumfa sobre la prueba, función N) y Tarsia falla nuevamente, pues Apolonio vuelve a echarla y le ruega que no vuelva. La joven entonces intenta una tercera prueba, en este caso de fuerza<sup>716</sup>: tomar a Apolonio de sus ropas para llevarlo a cubierta a la rastra:

---

<sup>714</sup> “Avanzo entre inmundicias, pero no soy parte de la inmundicia, así como la rosa entre las espinas no puede ser agredida por su púa.”

<sup>715</sup> Un comentario aparte requieren las adivinanzas conservadas en los testigos disponibles. Todas ellas provienen de la antología atribuida a Sinfosio, compuesta en el ambiente escolar del norte de África alrededor del año 534. Acerca de la identidad del compilador de las adivinanzas, ver Leary (2014: 1). Autores como Riese (1871: xvii) y Kortekaas (2004: 74) han considerado que las adivinanzas fueron incrustadas en el texto tardíamente, probablemente al momento de la supuesta epitomización. Esta afirmación está motivada por el hecho de que el número de adivinanzas utilizadas en diferentes recensiones del texto es variable (diez en RA, siete en RB, tres en  $\alpha$ ), lo cual indicaría que en el arquetipo las adivinanzas no estaban, o que eran otras. El hecho de que las inclusiones tardías sean latinas llevaría a pensar que las originales, de haber formado parte del texto, eran griegas, pues se considera en esta corriente que el supuesto arquetipo es griego. Sin embargo, encontramos que la secuencia está motivada desde una lectura estructural de tipo folklórica. Al mismo tiempo, el hecho de que estas adivinanzas estén estrechamente relacionadas con el mundo de las escuelas de retórica de la Antigüedad Tardía, y que ellas mismas hayan sido compuestas sobre materiales provenientes de la tradición clásica, como Marcial u Horacio, parecería justificar, según Leary (2014: 26-30), su presencia en la narración, pues el rasgo que distingue a Tarsia y a Apolonio es el de su formación escolar. Así, el hecho de que ambos personajes conozcan de memoria estas adivinanzas habilitaría un juego de lectores en el que los personajes conocen los mismos textos que el lector de la novela. De este modo, el uso de las adivinanzas de Sinfosio en esta secuencia, sea cual fuere su dinámica en el supuesto arquetipo, responde a la construcción del verosímil y, por lo tanto, resulta, a nuestro juicio, un gesto más del redactor latino que dota a su trabajo de originalidad, a pesar de que los materiales involucrados provienen de tradiciones anteriores. En otras palabras, se trataría de un ejemplo más de apropiación creativa, típica en este período.

<sup>716</sup> Propp (1968: 70).

At vero puella dolens tantae prudentiae virum mori velle –nefarium est– refund<it> aureos in sinum et adprehendens lugubrem vestem eius ad lucem conabatur trahere. (44, RA 2)<sup>717</sup>

Et his dictis misit caput super Apollonium et strictis manibus complexa dixit: “Quid te tantis malis affligis? Exaudi vocem meam et deprecantem respice virginem, quia tantae prudentiae virum mori v<ell>e nefarium est. Si coniugem desideras, deus restituet; si filiam, salvam et incolumem invenies. Et praesta petenti, quod te precibus rogo”. Et tenens lugubrem eius manum ad lumen conabatur adtrahere. (44, RB 1)<sup>718</sup>

Apolonio, enfurecido, golpea a la joven, cumpliendo en parte su palabra y quebrar las piernas de quien lo importunare. Esta secuencia ha sido leída como una actualización del incesto inicial, pues la sangre de Tarsia recuerda a la de la princesa de Antioquía<sup>719</sup>. A nuestro juicio, esta lectura fuerza la evidencia que provee el texto, pues no se observa léxico alguno que permita reconstruir una escena erótica de ningún tipo. Lo que sí encontramos es la descripción de un gesto violento: *adprehendens lugubrem uestem eius [et] ad lucem conabatur trahere* (44, RA 4); *Et tenens lugubrem eius manum ad lumen conabatur adtrahere* (44, RB 6), cuya respuesta es un gesto más violento, *At ille impellens eam con<r>uere fecit* (44, RA 5)<sup>720</sup>, *Tunc Apollonius in iracundia versus surrexit et calce eam percussit, et inpulsa virgo cecidit* (44, RB 7)<sup>721</sup>. La dinámica es la misma que en las escenas anteriores: Tarsia propone un movimiento (pidiéndole que salga primero, proponiendo adivinanzas después, y arrastrándolo finalmente) y Apolonio responde con uno contrario con el que la supera (rechazando amablemente el pedido, respondiendo sus

---

<sup>717</sup> “Como a la joven le doliera que un hombre de tanta prudencia deseara morir –es abominable– le pone los áureos en el regazo y, aferrándolo por sus lúgubres vestidos, intentaba llevarlo a la luz.”

<sup>718</sup> “Y habiendo sido dicho esto, puso su cabeza sobre Apolonio y abrazándolo con manos apretadas dijo: ‘¿Por qué te afliges con tantos males? Atiende mi voz y observa a una doncella suplicante, pues es abominable que un hombre de tan gran prudencia desee morir. Si deseas a tu esposa, Dios te la devolverá; si a tu hija, salva e incólume la encontrarás. Y otorga al que te solicita lo que con ruegos te suplico.’ Y tomando su lúgubre mano intentaba traerlo a la luz.”

<sup>719</sup> Chiarini (1983: 288) encuentra en el pasaje una alusión al motivo del incesto, apoyándose para eso en el argumento de la “rigurosa geometría”. En el episodio de Antioquía, el incesto antecede a la adivinanza con la que el rey oculta su crimen, y en el de Mitilene, la amenaza de un incesto estaría clausurando una nueva instancia de resolución de adivinanzas. Si en la primera escena Apolonio falla, en ésta triunfa, pues resuelve todas. A su juicio, la sangre que brota de la nariz de Tarsia está en conexión con la de la violación de la princesa de Antioquía. Observamos que esta lectura ignora motivaciones estructurales de peso que habilitan lecturas más simples que ésta, la cual resulta, a nuestro entender, de la comparación de motivos descontextualizados. De manera similar, Garbugino (2010: 6). Otros críticos, como Kortekaas (1984: 128), argumentan que en el arquetipo la amenaza de incesto es explícita y que la misma se deduce de la prisa con la que Apolonio casa a su hija “with the first available suitor”, como señala Archibald (1991: 17). El pasaje sí implica la amenaza del incesto en versiones medievales, entre las cuales destacamos la de Gower, tal como señala Donavin (1993: 83).

<sup>720</sup> “Al empujarla, la hizo caer.”

<sup>721</sup> “Entonces Apolonio, tras montar en cólera, se levantó y la golpeó con el talón, y golpeada la doncella cayó.”

adivinanzas, empujándola). Así, las tres acciones de Tarsia (y las tres respuestas de Apolonio) se mantienen en los límites de la función de la prueba (M).

La joven, habiendo fallado en la realización de la tarea difícil (M), rompe en llanto y se lamenta por su desgracia reponiendo toda la información relevante que ocultó en su canto.

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis cunabulis fatigari! Nam statim ut nata sum in mari inter fluctus et procellas, parturiens me mater mea secundis ad stomachum redeuntibus coagulato sanguine mortua est et sepultura ei terrae denegata est. Quae tamen ornata a patre meo regalibus ornamentis et deposita in loculum cum viginti sestertios auri Neptuno est tradita. Me namque in cunabulis posita, Stranguillioni impio et Dionysiadi eius coniugi a patre meo sum tradita cum ornamentis et vestibus regalibus, pro quibus usque ad necis veni perfidiam et iussa sum puniri a servo uno infamiae, nomine Theophil<o>. At ille dum voluisset me occidere, eum deprecata sum, ut me permitteret testari dominum. Quem cum deprecor, piratae superveniunt, qui me vi auferunt et ad istam deferunt provinciam. Atque lenoni impio sum vendita.” (44, RA 7)<sup>722</sup>

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis nativitatibus meae exortibus fatigari! Nam statim ut nata sum in mari inter flu<ctus et> procellas, mater mea secundis ad stomachum redeuntibus mortua est, et sepultur<a> terrae negata. Ornata a patre meo demissa est in loculum cum XX sestertiis. Neptuno est tradita. Post haec ego Stranguillioni et Dionysiadi inpiis a patre tradita cum ornamentis et vestibus usque ad necem veni, perfidia huius iussa puniri a servo eius. Piratis supervenientibus rapta sum et in hanc urbem lenoni distracta. Deus, redde Tyrio Apollonio patri meo, qui, ut matrem meam lugeret, Stranguillioni et Dionysiadi inpiis me dereliquit!” (44, RB 9)<sup>723</sup>

---

<sup>722</sup> “¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde la misma cuna! Pues en cuanto nació, en el mar en medio de olas y tormentas, al darme a luz mi madre murió al coagularse la sangre, luego de que la placenta volviera al estómago, y se le negó la sepultura de la tierra. Adornada por mi padre con sus alhajas reales, y colocada en un ataúd con veinte sestercios de oro, fue entregada a Neptuno. En cuanto a mí, colocada en la cuna, fui llevada por mi padre al impío Estranguilión y a Dionisias, su esposa, con alhajas y vestidos reales, por los cuales llegué hasta la perfidia del asesinato, y se ordenó que fuera castigada por un siervo, único en su infamia, de nombre Teófilo. Pero él, cuando quiso matarme, le supliqué que me permitiera poner de testigo a Dios. Cuando rogaba, aparecieron piratas, que me arrastran por la fuerza y me traen a esta provincia. Y fui vendida al impío rufián.”

<sup>723</sup> “¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde el mismo momento de mi nacimiento! Pues en cuanto nació, en el mar en medio de olas y tormentas, murió mi madre al volver al estómago la placenta, y se le negó la sepultura en tierra. Fue adornada por mi padre con sus alhajas reales, y dejada en un ataúd con veinte sestercios. Fue entregada a Neptuno. Luego de esto, fui llevada por mi padre a los impíos Estranguilión y Dionisias, junto con joyas y vestidos, llegué hasta al asesinato, por la perfidia de aquella, al haberse ordenado que se me castigara a manos de un siervo suyo. Tras aparecer unos piratas, fui raptada y vendida en esta ciudad al rufián. ¡Dios, devuélveme a mi padre, el tirio Apolonio, que, para llorar a mi madre, me abandonó con los impíos Estranguilión y Dionisias!”

Su lamento funciona como marca de reconocimiento (Q) en ambas esferas: la hija como héroe-víctima se hace reconocer con su historia y Apolonio como héroe-buscador se hace reconocer a su vez como respuesta a su llanto. Al igual que en la escena del reconocimiento con la princesa de Cirene en Éfeso, el reconocimiento se produce entre héroe-buscador, Apolonio, y héroe-víctima, su hija. Cada uno se presenta ante el otro bajo un disfraz y sólo cuando una de las partes se pone al descubierto, la otra revela su identidad (Q).

“Tu es filia mea Tharsia, tu es spes mea unica, tu es lumen oculorum meorum †consciis, †quem flens per quatuordecim annis <cum matre> tua lugeo. Iam laetus moriar, quia rediviva spes mihi est reddita.” (45, RA 2)<sup>724</sup>

“Haec est filia mea Tharsia, quam lugeo, cuius causa redivivas lacrimas et renovatum luctum assumpseram. Nam ego sum Apollonius Tyrius, qui te commendavi Stranguillioni. Dic mihi: quae dicta est nutrix tua?” Et illa dixit: “Lycoris”. Apollonius adhuc vehementius clamare coepit: “Tu es filia mea!” (45, RB 5)<sup>725</sup>

El canto previo a las adivinanzas y el lamento final son en rigor el mismo relato, por lo que nuevamente observamos cómo un episodio relevante (las pruebas) queda enmarcado por acontecimientos paralelos.

Las funciones de clausura del movimiento de Tarsia se intercalan con las del movimiento de la princesa y ambos conjuntos de funciones se subordinan a la esfera de Apolonio. Por esta razón analizaremos estas funciones en detalle desde la perspectiva de Apolonio.

### 3.2.1.3 El regreso de Apolonio: la suprema ordalía y el último don

Como se explicó anteriormente, las condiciones iniciales del relato de Apolonio se narran en el capítulo 24, cuando Apolonio y su esposa reciben la noticia de que el trono está vacante y parten para reclamarlo. Como Apolonio decide partir, actúa como héroe

---

<sup>724</sup> “Tú eres mi hija Tarsia, tú eres mi única esperanza, tú eres la luz de mis ojos, la iniciada, a quien lloro y por quién, con tu madre, guardo luto por catorce años. Ya moriré alegre, porque me ha sido devuelta una esperanza renovada.” El pasaje está corrupto y cada editor asigna a †consciis una función distinta. Nosotros seguimos a Kortekaas (2007: 758) quien justifica por qué desde la tradición latina es posible conservar la lección conservada en los manuscritos y traducirla por “iniciada”, en términos de “la que fue iniciada en los secretos de mi vida: mi reinado y mis infortunios”.

<sup>725</sup> “Ésta es mi hija Tarsia, por quien guardo luto, por cuya causa había tomado redivivas lágrimas y un renovado luto. Pues yo soy el tirio Apolonio, quien te encomendó a Estranguilión. Dime: ¿cómo se llamaba tu nodriza?” Y ella dijo: ‘Licórides’. Apolonio entonces empezó a gritar con más fuerza: ‘¡Tú eres mi hija!’”



buscador y la función de su partida es agentiva ( $\uparrow$ ). Este movimiento presenta una gran diferencia con el movimiento anterior: carece de villano. Sin embargo, esta ausencia es funcional al amalgamamiento que hace el autor de los tramos narrativos con los que trabaja, pues en la esfera de Apolonio, la función del castigo del villano (U) se satisface en el juicio y ejecución que Apolonio lleva a cabo contra los agresores de Tarsia, los villanos de su esfera. Como explicamos, el regreso de Apolonio subordina las funciones de los dos movimientos menores de las mujeres al propio, con lo cual los villanos de Tarsia pasan a ser también los de Apolonio.

Las escenas del reconocimiento y del castigo no sólo corresponden a la función del castigo (U), sino que también representan el fin de la iniciación en el esquema del monomito. Estas escenas se construyen sobre el entramado de ciertas etapas del ciclo del héroe. A simple vista, es claro que en la etapa del reconocimiento el héroe recupera lo perdido y que la administración de justicia representa la manifestación del poder que el héroe ha ganado silenciosamente a lo largo del segundo movimiento. Sin embargo, no es sencillo identificar estas etapas, pues se han asimilado y superpuesto, siguiendo la tendencia de la novela a economizar recursos narrativos.

Hemos señalado que este segundo movimiento presenta una estructura anular, una serie paralela en quiasmo que arroja el esquema ABCDCBA. Las secuencias C y B corresponden a los reconocimientos con Tarsia y con la princesa respectivamente. Estas secuencias, a su vez, presentan un segundo paralelismo interno: se observa que la secuencia C tiene un primer núcleo  $c^1$ , el reencuentro con Tarsia, seguido de un segundo núcleo  $c^2$ , el juicio en el que se castiga al rufián, y la secuencia B, siguiendo la misma distribución, presenta un primer núcleo  $b^1$ , el reencuentro con su esposa y una repetición del núcleo  $c^2$ , el juicio en Tarso para castigar a Estranguilión y Dionisias. Es decir, ambas escenas se ajustan al patrón reencuentro-juicio-reencuentro-juicio, en el que los episodios  $c^2$  (los juicios) presentan una dinámica interna antitética: al castigo del villano le sigue la gratificación de sus esclavos porque fueron ayudantes para Tarsia. A su vez, entre C y B se le aparece un ángel en sueños a Apolonio y le ordena dirigirse a Éfeso antes de volver a Tiro. Esta secuencia corresponde en nuestra lectura al “rescate desde afuera”<sup>726</sup> del monomito, cuya función es garantizar que Apolonio cumpla su ciclo, ya que se propone volver a Tiro luego de haber recuperado a su hija, salteándose así etapas necesarias para completar su ciclo. De esta manera, un auténtico ayudante sobrenatural aparece *ex*

---

<sup>726</sup> Campbell (2004: 192).

*machina* y le indica el curso que debe tomar para recuperar a su esposa y terminar de restaurar el orden, lo cual se corresponde en la morfología de Propp a la función G, “el héroe es trasladado hasta su objeto de deseo”.

Luego de las escenas de reconocimiento se castiga a los villanos y se premia a los esclavos que han sido involuntariamente ayudantes de Tarsia. Tras la euforia del reencuentro, Apolonio amenaza con destruir la ciudad para vengar el modo en que su hija ha sido tratada, y Atenágoras, en respuesta, convoca a todos los ciudadanos al foro para diseñar un plan de defensa. La convocatoria es masiva, pues incluso las mujeres se presentan en la asamblea. Atenágoras explica la situación y propone declarar sólo al rufián como único culpable, pues ha sido en última instancia el que ha comprado y esclavizado a la joven. Éste es arrestado y llevado al foro, en donde Atenágoras desarrolla uno de los dos discursos esperados en este tipo de escenas<sup>727</sup>. Atenágoras como único orador repite la acusación que ya hizo frente al pueblo, mientras Apolonio y Tarsia permanecen de pie y llorando sobre el tribunal. El pueblo escandalizado lleva al rufián a la hoguera, pero cuando se propone hacer lo mismo con el esclavo, es detenido por Tarsia. La joven argumenta que el esclavo la ha ayudado, y que a modo de gratificación le perdona la vida, lo libera de su servicio y le entrega doscientos talentos de oro. Apolonio, por su parte, dona cien talentos de oro para restaurar las murallas de la ciudad en forma de agradecimiento, pero estos talentos son rápidamente fundidos para hacer una estatua en conmemoración de los acontecimientos.

La segunda escena judicial tiene lugar luego de los eventos de Éfeso. En esta escena, Apolonio vuelve a Tarso para castigar a Estranguilión y Dionisias, quienes creen que la niña ha sido asesinada. Al llegar, Apolonio convoca a la ciudadanía en el foro y ordena el arresto de sus antiguos amigos. Luego, explica que éstos se niegan a devolverle a su hija, a lo que Estranguilión responde que la joven ha muerto. Tarsia se hace presente en el tribunal y deja en evidencia la mentira. El pueblo, entonces, monta en cólera y arrastra a los villanos fuera de los muros de la ciudad y allí los lapida. Cuando se proponen hacer lo mismo con Teófilo, Tarsia los detiene y le agradece el tiempo que le dio para rezar, pues gracias a este lapso logró escapar. Como retribución lo libera de su condición de esclavo y le entrega doscientos talentos de oro. Finalmente, Apolonio ordena restablecer los espectáculos y restaurar las murallas, las termas y las torres de la ciudad.

---

<sup>727</sup> Schwartz (2003: 109; 2016: 27).

En estas escenas se completa la etapa que corresponde a la iniciación del héroe, en donde el personaje atraviesa con éxito “el ciclo de las pruebas”, “la suprema ordalía” y “el don final”. La “suprema ordalía” es entre todas la aventura mayor y definitiva. Como señala Vogler<sup>728</sup>, es ésta la fuente de heroicidad del personaje, pues es un acontecimiento trascendente del que sale triunfante, pleno de libertad y de poder. Una vez que el héroe ha sido iniciado y ha abrazado la cima de su poder, se enfrenta a una última prueba en la que triunfa sin preocupaciones ni fallas<sup>729</sup>. Es en esta etapa, la del “don final”, donde el héroe completa su formación y comienza su regreso.

La “suprema ordalía” reúne en sí cuatro etapas parciales que pueden realizarse o no en un relato: “la unión con la diosa”, “la expiación del padre”, “la apoteosis” y “el robo del don” que el héroe se había propuesto ganar. Éstas pueden ser definidas inicialmente como la obtención del objeto de deseo, la iniciación o superación de los últimos límites y miedos, la realización del héroe como tal y la toma del objeto de deseo por la fuerza. En términos generales, la cuarta etapa, “el robo del don” o del elixir mágico, se desarrolla si las fuerzas contra las que lucha el héroe permanecen hostiles a él, en cuyo caso no se realizan las tres etapas previas. Como no es éste el caso en *Hist. Apoll.*, la etapa del “robo del don” no se realiza. Estas tres etapas pueden realizarse en un relato de modo completo o parcial, sincretizarse y duplicarse<sup>730</sup>. Como observaremos en las páginas que siguen, la secuencia formada por “suprema ordalía” y el “último don” se duplica, en consonancia con el estilo paralelístico de la novela.

Como ya se ha señalado, la secuencia D en la estructura ABCDCBA del segundo movimiento narra las aventuras de las dos mujeres. En la esfera de Apolonio representa el proceso de repliegue y concentración de fuerzas para enfrentar la prueba mayor o “suprema ordalía” que se desarrolla en C y B. Como se explicó, Apolonio regresa de su duelo como si lo hiciera desde la muerte: cubierto en harapos y en un estado calamitoso.

Et dum haec aguntur, intrat Apollonius domum Stranguillionis, a fronte comam aperit, hispidam ab ore remov<e>t barbam (37, RA 1)<sup>731</sup>.

---

<sup>728</sup> Vogler (2007: 155).

<sup>729</sup> Vogler (2007: 159-160).

<sup>730</sup> Vogler (2007: 159-160).

<sup>731</sup> “Y mientras estas cosas tenían lugar, entra Apolonio en la casa de Estranguilión, la cabellera abierta en la frente remueve la barba descuidada de la boca.”

Et cum haec dicerent, intravit Apollonius domum, revelat caput, hispidam ab ore removel barbam et aperit comam fronte, et vidit eos lugubres et maerentes (37, RB 11)<sup>732</sup>.

Sin embargo, a pesar de su aspecto lúgubre, vuelve acompañado de una flota majestuosa, ante la que el mismo Atenágoras se maravilla mientras recuenta las naves que han acudido a Mitilene para las Neptunalias:

Cum igitur omnes nau<tae> Apollonii convivi<um> melius ceteris navibus celebrarent, contingit, <ut> Athenagoras, princeps civitatis, qui Tharsiam filiam eius diligebat, deambulans in litore consideraret celebritatem navium. Quique dum singulas notat naves, vidit hanc navem e ceteris navibus meliorem et ornatorem esse (39, RA 10)<sup>733</sup>.

Et dum epulantur, Athenagoras, qui Tharsiam ut filiam diligebat, deambulans et navium celebritatem considerans, vidit navem Apollonii ceteris navibus pulchriorem et ornatorem et ait: “Amici, ecce illa mihi maxime placet, quam video esse separatam” (39, RB 13)<sup>734</sup>.

Además de bella, su flota es poderosa en sentido militar, como queda de manifiesto cuando Apolonio amenaza destruir con ella la ciudad, en venganza por haber prostituido a su hija.

“Cives Mytilenae civitatis, sciatis Tyrium Apollonium huc venisse –et ecce, classes navium properant cum multis armatis– eversurus istam provinciam causa lenonis infaustissimi, qui Tharsiam ipsius emit filiam et in prostibulo posuit (...)” (46, RA 3)<sup>735</sup>

“Cives My<til>eni, scitis Tyrium Apollonium regem magnum huc venisse et classes navium: exercitu proximante eversurus est civitatem lenonis causa, qui Tharsiam filiam suam constituit in lupanar. (...)” (46, RA 4)<sup>736</sup>.

---

<sup>732</sup> “Y como dijera esto, entró Apolonio en la casa, exhibe su cabeza, remueve la descuidada barba de la boca y saca la cabellera de su frente, y los vio lúgubres y llorosos.”

<sup>733</sup> “Mientras todos los marineros de Apolonio celebraban un banquete mejor que el de las demás naves, sucedió que Atenágoras, el príncipe de la ciudad, que amaba su hija Tarsia, mientras se paseaba por la costa examinaba la gran cantidad de naves. Y mientras observa cada nave, vio a ésta que entre las demás naves era mejor y más ornada.”

<sup>734</sup> “Y mientras tenían su banquete, Atenágoras, que amaba a Tarsia como una hija, mientras deambulaba y examinaba la gran cantidad de naves, vio a la nave de Apolonio, que entre las demás naves era más bella y ornada, y dijo: ‘Amigos, aquella es la que más me agrada, a la que veo más apartada.’”

<sup>735</sup> ““Ciudadanos de la ciudad de Mitilene, sepan que el tirio Apolonio ha venido aquí –vean, sus flotas de naves se acercan con muchas armas– para destruir esta provincia por causa del muy maldito rufián, que compró a su hija Tarsia y la puso en el burdel (...)””

<sup>736</sup> ““Ciudadanos metilenses, sepan que el tirio Apolonio, un gran rey, ha venido hasta aquí, así como las flotas de sus naves: con un ejército que se aproxima va a destruir esta ciudad a causa del rufián, que a su hija Tarsia colocó en el burdel (...)””

Desde nuestra lectura, este retorno andrajoso pero fortalecido representa el acercamiento a “la cueva interior”, mientras que la serie CB (reencuentros y juicios) equivale a la “suprema ordalía” que debe atravesar para consagrarse como héroe y volver al hogar.

La suprema ordalía y el último don concentran dos momentos clave de la narración: el de la crisis y el del clímax. Vogler define al primero como el suceso central de la historia en el que las fuerzas antagónicas al héroe están en su punto máximo de oposición<sup>737</sup>. Al mismo tiempo, entiende clímax como el momento en el que los hilos de tensión llegan al punto máximo de fuerza luego del cual se relajan<sup>738</sup>. En *Hist. Apoll.*, la proximidad de las dos etapas hace que el punto crítico y el climático se presenten de modo sucesivo. Apolonio se encuentra con su hija e inicialmente ni uno ni otro personaje se reconocen. La acción se dilata en seis capítulos y diez (o nueve, en RB) adivinanzas, y cuando parece que el reencuentro es imposible, pues Apolonio golpea a Tarsia para deshacerse definitivamente de ella, sucede el reconocimiento esperado. La construcción de la escena del reencuentro con la princesa, por su parte, depende de la escena del reconocimiento con Tarsia porque el narrador ahorra aquí los recursos que ha utilizado en la escena anterior. En efecto, en este segundo reencuentro, el narrador no dedica tiempo a construir la tensión que antecede al clímax porque ambas escenas son marcadamente similares: Apolonio y el personaje femenino están frente a frente y no se reconocen. Así, la tensión del primer reencuentro permanece en la memoria del lector, y aunque el narrador no desarrolle la tensión dramática en la segunda escena, el lector la reconstruye desde su propia memoria.

A la crisis planteada en ambos reencuentros le sigue el momento climático, en el que Apolonio, al ajusticiar a los villanos, pone fin a la escalada de daños que motivaron todos los viajes y huidas. La tensión del clímax en las escenas de los juicios surge de la oposición entre héroe y villano, pues los discursos y las pruebas dilatan el castigo esperado. En este contexto, y en especial en la segunda escena, Apolonio se presenta como la fuente de bondad y justicia a la que el pueblo está naturalmente inclinado a unirse, mientras que el villano se expone ante la multitud desprovisto de cualidades positivas y sin apoyo de parte del auditorio. El hecho de que sea el pueblo el que ejecuta al reo, sin mediación de un verdugo, es símbolo del poder que emana de Apolonio, pues una

---

<sup>737</sup> Vogler (2007: 156).

<sup>738</sup> Vogler (2007: 202).

venganza privada se convierte en un asunto de estado en el cual la comunidad toda percibe al villano como enemigo público.

Se observa así que la suprema ordalía y el último don se superponen parcialmente en estas escenas, pues “el último don” o prueba final que se supera fácilmente (en este caso, la administración de justicia) representa al mismo tiempo “la apoteosis” del héroe, es decir, su consagración como tal. La suprema ordalía fortalece a Apolonio porque, al reencontrar a su hija, supera el duelo y recupera su libertad. Cabe recordar que Apolonio había jurado no cortar su pelo ni su barba hasta casar a su hija, y que al perder a ambas mujeres se había precipitado en la inmovilidad del repliegue interior representada por el prolongado retiro en Egipto. La recuperación de su hija, en consecuencia, lo libera del dolor, experiencia que manifiesta como un estallido: Apolonio grita eufórico al reconoce a Tarsia, amenaza con destruir la ciudad y arremete contra los villanos (capítulos 46-47 y 50-51). Luego, representa visualmente la liberación en su aspecto físico, pues se corta el pelo y la barba, y se cambia de vestido.

*Fit tribunal ingens in foro, et induentes Apollonium regalem vestem deposito omni squalore luctus, quod habuit, atque detonso capite diadema inponunt ei, et cum filia sua Tharsia tribunal ascendit (46, RA 10)<sup>739</sup>.*

*Tunc erigens se et proiectis vestibus lugubribus induit vestes mundissimas, et adprehensam eam osculabatur et flebat (45, RB 10)<sup>740</sup>.*

*Fit tribunal ingens, et indutus Apollonius regia veste omni squalore deposita atque tonsus capite diademate inposito cum filia sua tribunal ascendit (46, RB 9)<sup>741</sup>.*

Cuando se presenta con esta nueva apariencia en el foro comunica (al pueblo y al narratorio) que ha superado la prueba mayor.

La suprema ordalía, como afirmamos anteriormente, constituye una macro-etapa en el ciclo de Campbell cuya función es consagrar al héroe como tal, en tanto representa el momento de expansión de conciencia y del ser, lo que equivale a su liberación, transfiguración e iluminación<sup>742</sup>. Desde nuestra lectura, el reencuentro con su esposa y, fundamentalmente, con su hija representa la obtención del objeto del deseo, la

---

<sup>739</sup> “Se forma un enorme tribunal en el foro, y vistiendo a Apolonio con vestidos reales, abandonado todo el lamento desagradable que tenía antes, y habiéndole cortado además su cabello, le colocan una diadema, y con su hija Tarsia sube al tribunal.”

<sup>740</sup> “Entonces levantándose y lanzando sus vestidos de duelo, se puso ropas magníficas, y reteniéndola, la besaba y lloraba.”

<sup>741</sup> “Se levantó un tribunal inmenso, y vistiendo con ropas reales, y abandonada toda repugnancia, y con una diadema colocada en el cabello cortado, Apolonio subió con su hija al tribunal.”

<sup>742</sup> Campbell (2004: 227-228).

satisfacción plena de la carencia y el fin de la búsqueda que, en el monomito, Campbell resume bajo la figura de “la unión con la diosa”<sup>743</sup>. Por este motivo, los reconocimientos operan como el momento crítico de la obra tras el que la tensión se resuelve en el punto del clímax. Se puede afirmar que las dos escenas de reconocimiento son análogas, pues se construyen sobre la función de la tarea difícil (M) que el héroe cumple o satisface (N) y sobre la exposición de la verdad (Ex) en forma de un relato o canción, en la que el héroe cuenta su historia, gracias a la cual es reconocido (Q). En ambas escenas, a su vez, las secuencias del reconocimiento son funcionales en dos esferas al mismo tiempo: en la de Apolonio como héroe-buscador y en la de la mujer como héroe-víctima, siendo uno el objeto de deseo del otro.

Las escenas judiciales, en las que reparte castigos y premios, muestran cómo Apolonio se realiza como héroe sabio, uno de cuyos atributos principales es la justicia, tal como queda en evidencia en Tarso al vender el grano que cargaba a precio de mercado y donar luego el dinero recibido. La administración de justicia frente a la comunidad en un marco (supuestamente) legal como respuesta a una villanía contrasta con la escena inicial, en la que un rey injusto lo engaña en público y lo obliga a huir. Al actualizar la escena en Mitilene y en Tarso, Apolonio se redime desempeñando el mismo rol que tenía el personaje que antes lo dañó. A diferencia de Antíoco, Apolonio obra con justicia, castigando a los villanos y premiando a los ayudantes. Esta actualización de la escena de daño por antonomasia se corresponde en la novela a “la expiación del padre” del monomito, etapa en la cual el héroe conjura sus miedos más profundos y supera a aquella figura que, hasta el momento, se le presentaba como fuente de su limitación. Apolonio, como rey justo, derrota simbólicamente al malvado Antíoco, por quien debió abandonar su patria años atrás. Este *crescendo* o incremento en su poder se vuelve performativo en la iteración de la imagen de los juicios, pues si en el primero es víctima y denunciante, en el segundo será víctima, denunciante y presidente del tribunal. El poder ahora es suyo, pues no necesita que nadie medie a su favor. Esta última prueba, “el último don”, equivale a su apoteosis: el héroe como rey sabio se consolida como tal y no existen personajes o elementos que lo limiten.

Las observaciones que hemos realizado sobre la estructura de las escenas judiciales nos permiten sostener que éstas han recibido menos atención crítica de la que merecen. Kortekaas y Panayotakis<sup>744</sup> han concentrado su atención en analizar el plano lingüístico

---

<sup>743</sup> Campbell (2004: 100).

<sup>744</sup> Kortekaas (2007: 761), Panayotakis (2012: 539).

en el marco de la disputa acerca del origen del arquetipo, pero en relación con su función dentro de la estructura narrativa sólo se han expedido, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, Fernández-Savater Martín y Ruiz Montero.

Por un lado, Ruiz Montero<sup>745</sup> considera que las escenas judiciales son “elementos de relleno” que recuerdan a Caritón<sup>746</sup>. Sin embargo, a la hora de buscar correlatos con las demás novelas antiguas, es necesario recordar que esta clase de escenas se encuentran en la mayoría de ellas, como ha demostrado Schwartz en numerosas ocasiones<sup>747</sup>.

Fernández-Savater Martín, por otro lado, profundiza la comparación entre *Hist. Apoll.* y las novelas griegas al estudiar el motivo de los juicios y los premios. Respecto de los segundos, afirma que la repartición de premios es un motivo de rara aparición en la novela<sup>748</sup>. Sobre los castigos sostiene que, como en las novelas griegas, se asocia el castigo al motivo del juicio, aunque en no todas las novelas el castigo provenga siempre de un juicio. Encuentra a su vez una serie de diferencias entre las escenas judiciales en las novelas canónicas y las de *Hist. Apoll.* En primer lugar, mientras que en las novelas griegas los acusados son los héroes, en *Hist. Apoll.* son los villanos. En segundo lugar, las autoridades intervinientes en la novela griega son hostiles al héroe y se encuentran al servicio del villano<sup>749</sup>, pero en *Hist. Apoll.* la autoridad es favorable a Apolonio, pues en el primer juicio el juez es Atenágoras y en el segundo, el mismo Apolonio. Finalmente, encuentra que el reclamo que motiva el juicio en *Hist. Apoll.* es justo, a diferencia de las novelas griegas, pues Apolonio exige justicia por el maltrato a su hija y por haber sido traicionado por sus amigos de Tarso.

A nuestro entender, las diferencias identificadas por Fernández-Savater Martín en las escenas judiciales de *Hist. Apoll.* y de las novelas griegas no están siendo lo suficientemente valoradas, pues una lectura atenta pone de manifiesto que la función de la escena judicial en uno y otro caso es radicalmente distinta. En efecto, mientras en las novelas griegas buscan demorar el desenlace, en *Hist. Apoll.*, en cambio, precipitan el desenlace. El castigo en nuestra novela es lo último que hace el héroe antes de volver a su hogar, con lo que reestablece el orden y clausura los cabos sueltos. Un indicio de su

---

<sup>745</sup> Ruiz Montero (1983: 321).

<sup>746</sup> Charit. 17.8.

<sup>747</sup> Schwartz (2003: 109, XX). Schwartz (2003, 2010, 2016) estudia el motivo de los juicios en la novela antigua. Señala que incluso en fragmentos de novelas que no han sobrevivido completas se observan escenas de esta naturaleza (2016: 1). Acerca de las escenas legales en Apuleyo y Petronio, ver Bodel (2010).

<sup>748</sup> Fernández-Savater Martín (2005: 183). Cita como único ejemplo posible de premios el desenlace de las *Efesiacas*, en el que se gratifica a Leucón, Rodé e Hipótoo.

<sup>749</sup> Fernández-Savater Martín (2005: 188) señala que, en la literatura hagiográfica, los representantes del poder son incluso los villanos que buscan dañar al héroe.



importancia es la extensión que tienen estas escenas en comparación con otros episodios de la novela: el juicio en Mitilene ocupa tres capítulos y el de Tarso. Así, nos vemos obligados a disentir con Ruiz Montero, para quien estas escenas son un mero elemento de relleno entre funciones<sup>750</sup>.

### 3.2.2 *El Regreso*

Como se explicó antes, luego de encontrar a su hija, Apolonio se propone volver sin demora a Tiro, de donde ha partido más de quince años atrás. El regreso, sin embargo, todavía no es posible, pues implicaría dejar abiertas secuencias que deben ser cerradas para clausurar todas las líneas de conflicto. Luego de dar por muerta a su esposa, Apolonio declara que ya no puede regresar a Cirene, pues ya no tiene nada que devolver al rey.

“Cara coniunx, cara et unica regis filia, quid fuit de te? Quid respondebo pro te patri tuo aut quid de te proloquar, quae me naufragum suscepit pauperem et egenum?” (25, RA 16)<sup>751</sup>

“Cara coniunx Archistratis et unica filia regis, quid respondebo regi patri tuo, qui me naufragum suscepit?” (25, RB 12)<sup>752</sup>

Apolonio se propone volver a Tiro y recuperar su estado, tal como lo dejó al partir, pues Antíoco ha muerto y ya no pesa sobre él ninguna proscripción. Este retorno, sin embargo, implica abandonar a Arquístrates, quien no ha vuelto a saber nada de la pareja

---

<sup>750</sup> Ruiz Montero (1983: 321).

<sup>751</sup> “Querida esposa, querida y única hija del rey, ¿qué ha pasado contigo? ¿Qué responderé por ti a tu padre, o qué diré yo de ti, la que me ayudó siendo un pobre y necesitado náufrago?”

<sup>752</sup> “Querida esposa Arquístratis e hija única del rey, ¿qué responderé por ti a tu padre, que me ayudó siendo un náufrago?”

Fiel al estilo repetitivo de la narración, la idea se enuncia en el capítulo 25 y se repite poco después, en el 28: “*Quantum in amissam coniugem flebam, tantum in servatam mihi filiam consolabor. Itaque, sanctissimi hospites, quoniam ex amissa coniuge regnum, quod mihi servabatur, nolo accipere, sed neque reverti ad socerum, cuius in mari perdidit filiam, sed potius opera mercatorum, commendo vobis filiam meam (...)*” (28, RA 4), “Cuanto lloraba a mi difunta esposa, tanto seré consolado en que mi hija sea cuidada. Por eso, mis muy venerables anfitriones, dado que tras haber perdido a mi esposa no quiero recibir el reino que se me había reservado, así como tampoco regresar junto a mi suegro, cuya hija perdí en el mar, sino más bien comerciar cosas, les encomiendo a mi hija (...)”

“*Sanctissimi hospites, quoniam post amissam coniugem caram mihi servatum regnum accipere nolo, neque ad socerum reverti, cuius in mare perdidit filiam, sed potius opera mercatorum, commendo vobis filiam meam, ut cum filia vestra Philotimiade nutriatur. (...)*” (28, RB 6), “Venerables anfitriones, dado que tras haber perdido a mi esposa no quiero recibir el reino que se me había reservado, ni regresar junto a mi suegro, cuya hija perdí en el mar, sino más bien comerciar cosas, les encomiendo a mi hija (...)”

y se ha quedado sin herederos: es necesario recordar que Apolonio realizó de modo incompleto la función W (el matrimonio), pues ha desposado a la princesa, pero todavía no ha heredado el reino, y que la princesa al partir le prometió al rey recibir dos mujeres en vez de una a su regreso:

Et haec dicens puella venit ad patrem suum, cui sic ait: “Care genitor, laetare et gaude, quia saevissimus rex Antiochus cum filia sua concumbens a deo percussus est. Opes autem eius <cum> diademate coniugi meo servatae sunt. Propter quod rogo te satis animo lu<g>enti, permittas mihi navigare cum viro meo. Et ut libentius mihi permittas: unam remittis, en duas recipies!” (24, RA 23)<sup>753</sup>

Et veniens ad patrem ait: “Care genitor, laetare et gaude. Rex enim saevissimus Antiochus periit concumbens cum nata sua. Deus percussit eum fulmine. Opes autem regiae et diadema coniugi meo reservantur. Permite mihi navigare cum viro meo. Et ut libentius mihi permittas: unam dimittis, recipias duas!” (24, RB 17)<sup>754</sup>

La pareja vuelve justo a tiempo, pues el rey Arquístrates muere un año más tarde, dejando medio reino para Apolonio y medio para su hija. De este modo, Apolonio satisface la función W que clausura el relato.

Como se explicó, el segundo movimiento retoma funciones y esferas del primero, a las que clausura de modo concéntrico siguiendo el patrón anular que lo caracteriza. Por este motivo, vuelven a aparecer los dos donantes del primer movimiento, Helénico y el pescador. Al pescador, que le había pedido que se acordara de él si encontraba la ayuda que buscaba en Cirene, le entrega doscientos sestercios de oro, siervos y esclavas, vestidos, plata y, lo más importante, lo nombra *comes suus*.

Et donavit ei ducenta sestertia auri, servos et ancillas, vestes et argentum secundum cor suum, et fecit eum comitem, usque dum viveret. (51, RA 21)<sup>755</sup>

Et donavit ei CC sestertia, servos, ancillas et vestes, et fecit eum comitem, usque dum vixit. (51, RB 17)

---

<sup>753</sup> “Y diciendo esto, la joven se presentó ante su padre, al que dijo: ‘Querido padre, alégrate y conténtate, porque el muy malvado rey Antíoco, mientras yacía con su hija, ha sido golpeado por dios. Sus bienes junto con su corona han sido reservados a mi esposo. Por esto, con ánimo suficientemente entristecido te ruego que me permitas navegar con mi esposo. Y para que me lo permitas de mejor grado: ¡envías a una, y recibirás dos!’”

<sup>754</sup> “Y presentándose a su padre, dice: ‘Querido padre, alégrate y conténtate. El muy malvado rey Antíoco murió mientras yacía con su hija. Dios lo ha golpeado con un rayo. Los bienes reales y su corona han sido reservados a mi esposo. Permíteme navegar con mi esposo. Y para que me lo permitas de mejor grado: ¡envías a una, recibirías a dos!’”

<sup>755</sup> “Y le obsequió doscientos sestercios de oro, siervos y esclavas, vestidos y plata, de acuerdo con su corazón, y lo hizo cortesano suyo mientras viviera.”

Helénico, que no había aceptado gratificaciones ni había pedido nada a cambio, aparece en escena para reclamar compensaciones. Por eso, Apolonio le otorga un premio similar al del pescador y también lo nombra *comes suus*:

At ille apprehendens manum eius erexit eum et suscepit oscul<o>; et fecit eum comitem et donavit illi multas divitias. (51, RA 27)

Et adprehendens manum eius Apollonius erexit eum et osculari coepit; fecit divitem, ordinat comitem. (51, RB 21)<sup>756</sup>

Como puede observarse, esta compensación se realiza de modo anular, pues se obsequia primero al segundo donante, el pescador, y luego al primero, Helénico. El retorno de los donantes no está motivado por el verosímil que plantea la novela, sino por la rigurosa arquitectura que obliga a cerrar conflictos de forma paralela. Por un lado, los dos donantes humildes son gratificados. Por el otro, los dos ayudantes ricos cambian de esfera: Estranguilión se convierte en villano y Arquístrates pasa a la esfera de la princesa, que, como señalamos antes, está ocupada simultáneamente por la princesa y por su padre.

En los dos capítulos finales, Apolonio organiza la administración de sus reinos: Tiro, Antioquía y Cirene. Luego de Éfeso, se dirige a Antioquía y nombra a Atenágoras su representante.

Et constituit in loco suo regem Athenagoram generum suum, et cum eodem et filia et cum exercitu navigans Tharsum civitatem venit. (50, RA 1)<sup>757</sup>

Veniens igitur Tyrius Apollonius Antiochiam, ubi regnum reservatum suscepit, pergit inde Tyrum et constituit regem loco suo Athenagoram generum suum. (50, RB 1)<sup>758</sup>

En Cirene tiene un segundo hijo, al que nombra rey en lugar de su abuelo, Arquístrates. Respecto de Tiro, se entiende que mantiene su poder sobre la ciudad al delegárselo a Atenágoras. Por otro lado, el primer movimiento da a entender que, en el verosímil de la novela, Tiro es una jurisdicción de Antioquía. Esto explica cómo, al heredar la corona de Antioquía, Apolonio pueda gobernar sobre ambos lugares.

---

<sup>756</sup> “Y le donó doscientos sestercios, siervos, esclavas y vestidos, y lo hizo cortesano suyo, mientras vivió.”

<sup>757</sup> “Y dejó en su lugar como rey a su yerno Atenágoras, y junto con él y su hija, y con su ejército, navegando llegó a la ciudad de Tarso.”

<sup>758</sup> “Viniendo el tirio Apolonio a Antioquía, donde tomó el reino que se le había reservado, marcó luego a Tiro y dejó como rey en su lugar a su yerno Atenágoras.”

His rebus expletis genuit de coniuge sua filium, quem rex in loco avi sui Arch*<i>*stratis constituit. Ipse autem cum sua coniuge vixit annis LXXIII. Regnavit et tenuit regnum Antiochiae et Tyri et Cyrenensium; et quietam atque felicem vitam vixit cum co<n>iuge sua. (51, RA 29)<sup>759</sup>

His expletis genuit de coniuge sua filium, quem in loco avi eius Archistrat*<is>* constituit regem. Ipse quoque cum coniuge sua benigne vixit annis septuaginta III. Tenuit regnum Antiochiae, Tyri et Cyrenensium. Quietam vitam per omne tempus suum vixit. (51, RB 23)<sup>760</sup>

El regreso al hogar no es una función por sí misma en la morfología de Propp, pues el héroe puede terminar sus aventuras tanto en su hogar como en el reino en el que se radique. Sin embargo, el regreso sí es una etapa necesaria en el monomito. La secuencia en la que Apolonio deja a Atenágoras como su representante en Antioquía equivale al objeto mágico que, en el monomito, el héroe deja atrás para que cubra sus espaldas mientras regresa al hogar<sup>761</sup>. El cruce del umbral de regreso debería realizarse en Tiro, pero en cambio sucede en Cirene, que constituye el segundo umbral de partida que atraviesa Apolonio al comienzo del segundo movimiento. Sin embargo, como se ha observado a lo largo de la novela, las secuencias y elementos se duplican y se cargan uno de la semántica de otro. El regreso a Cirene hace eco en el regreso a Tiro, que no se narra pero que se implica al heredar Antioquía.

El cruce del umbral de regreso muestra qué cambios ha atravesado el héroe y en qué medida vuelve transformado. Como se observa, Apolonio regresa a Cirene no sólo con su esposa, sino con una hija que a su vez se ha casado con un príncipe extranjero, y en el camino ha reclamado y adquirido el control de Antioquía. Como sostiene Campbell, el cruce del umbral implica que los dos espacios, el de la aventura y el de lo cotidiano, se han unido y que el héroe mantiene el control sobre ambos<sup>762</sup>. Es a causa de este control sobre los dos mundos que Apolonio termina su periplo en Cirene, no en Tiro. En efecto, al heredar Antioquía, Apolonio vuelve simbólicamente también a Tiro y, al dejar este reino bajo control de Atenágoras, subordina Antioquía y Tiro a Cirene. Así, el regreso a

---

<sup>759</sup> “Terminado esto, tuvo con su mujer un hijo, al que nombró rey en lugar de su abuelo Arquístrates. Él mismo vivió con su esposa 74 años. Reinó y retuvo el reino de Antioquía, y Tiro, y el cirenaico, y vivió una vida tranquila y feliz con su esposa.”

<sup>760</sup> “Terminado esto, tuvo con su mujer un hijo, al que nombró rey en lugar de su abuelo Arquístrates. Él mismo también vivió amablemente con su esposa 74 años. Mantuvo el reino de Antioquía, Tiro y cirenaico. Vivió por todo el tiempo de su vida una vida apacible.”

<sup>761</sup> Campbell (2004: 185).

<sup>762</sup> Campbell (2004: 201).

Cirene equivale a un regreso al hogar que abraza los dos mundos de la aventura. Apolonio es ahora “señor de dos mundos”, el estado esperado en la culminación del ciclo del héroe, que le permite moverse a su antojo entre uno y otro espacio<sup>763</sup>.

Apolonio vive feliz con su esposa hasta los 74 años y muere apaciblemente al cabo de una vejez tranquila. Los elementos que conforman esta descripción (la vida calma, feliz y longeva) son signos de la ausencia de miedo que caracteriza a la etapa final del héroe, la “libertad para vivir”<sup>764</sup>.

Regnavit et tenuit regnum Antiochiae et Tyri et Cyrenensium; et quietam atque felicem vitam vixit cum coniuge sua. Peractis annis, quod superius diximus, in pace atque senectute bona defuncti sunt. (51, RA 31)<sup>765</sup>

Ipse quoque cum coniuge sua benigne vixit annis septuaginta IIII. Tenuit regnum Antiochiae, Tyri et Cyrenensium. Quietam vitam per omne tempus suum vixit. (51, RA 24)<sup>766</sup>

### 3.3 Recapitulación

En las páginas previas se aplicó la morfología de Propp al análisis de la novela en combinación con el esquema del monomito de Campbell. Encontramos que, exceptuando las historias de los dos personajes femeninos, y en especial la de Tarsia, las funciones de la novela se corresponden con las que identifica Propp en el relato maravilloso ruso. Nuestra lectura muestra que la novela se divide en dos movimientos dominantes protagonizados por Apolonio y tres movimientos menores dependientes de éstos: el primero es el episodio del incesto en Tarso y los otros dos corresponden a las historias de Tarsia y de su madre.

El primer movimiento dominante comienza en Antioquía con una fechoría y termina en Cirene con la función de la boda. En este marco, el relato del incesto despliega narrativamente las condiciones preparatorias en las que se realiza la fechoría que dispara el periplo de Apolonio. Encontramos que la estructura de ambos movimientos es marcadamente similar a la de los cuentos maravillosos de Propp, y que el primer

---

<sup>763</sup> Campbell (2004: 212).

<sup>764</sup> Campbell (2004: 221).

<sup>765</sup> “Reinó y retuvo el reino de Antioquía, y Tiro, y el cirenaico, y completó una vida tranquila y feliz con su esposa. Cumplidos los años que más arriba dijimos, murió en paz y con una buena vejez.”

<sup>766</sup> “El mismo también vivió amablemente con su esposa 74 años. Mantuvo el reino de Antioquía, Tiro y el cirenaico. Vivió en todo tiempo una vida apacible.”

movimiento en particular satisface, a su vez, las etapas del ciclo del héroe que marcan el comienzo de la aventura: abandono de la zona de lo cotidiano, cruce del umbral, despojamiento del antiguo ser y comienzo de la aventura.

El segundo movimiento dominante empieza con una carencia, el anuncio de que Apolonio hereda el reino de Antioquía, y culmina en la actualización de la boda, cuando Apolonio hereda finalmente el reino de su suegro y su esposa da a luz un segundo hijo. Este segundo movimiento, a diferencia del primero, posee una estructura en quiasmo, típica de las narrativas folklóricas, en la que la narración avanza hasta un punto y a partir de éste vuelve sobre sus pasos. La secuencia anidada en el quiasmo debería narrar las aventuras de Apolonio, pero, en cambio, está ocupada por las historias de las dos mujeres. Estos dos relatos han recibido una atención dispar: se ha señalado que la historia de Tarsia parecería provenir del argumento de una comedia nueva, pero no se ha observado lo suficiente que ambas historias presentan una estructura análoga y que la historia de la princesa se asemeja a ciertos episodios de la novela griega. A diferencia del resto de la novela, ambos movimientos se apartan del patrón folklórico y se acercan a la tradición clásica. En relación con la novela que los contiene, ambos relatos se desempeñan como movimientos menores, funcionales a las etapas de autosuperación y trascendencia que atraviesa Apolonio. Consideramos que esta función y posición es lo que genera la impresión de composición fragmentaria antes señalada.

Consideramos pertinente insistir en que no nos proponemos encontrar en este trabajo indicios de tradición clásica en la obra, sino dar con la piedra de toque que unifique todo el conjunto. Nuestra propuesta considera que una lectura arqueológica que desmembre al texto en innumerables estratos hace perder de vista esta unidad que, en cambio, los esquemas de Propp y de Campbell ponen de manifiesto.

#### 4. Conclusiones parciales

En los capítulos anteriores se argumentó que la novela *Hist. Apoll.* presenta una estructura mucho más compleja de lo que inicialmente se supuso, pero que dista de ser producto de un *collage* pleno de desprolijidades, realizado en una etapa tardía de su tradición textual. Según nuestra lectura, la novela se divide en dos grandes movimientos protagonizados por Apolonio en los que se insertan tres movimientos menores: la historia de Antioquía en la función  $\alpha$  (las condiciones preparatorias de la aventura) y las de las dos mujeres de Apolonio en el lugar donde el lector espera las funciones relacionadas con las pruebas, D y M. En cada uno de estos movimientos se narra cómo el personaje pierde su poder y cómo lo vuelve a recuperar. Se observa asimismo que las funciones, episodios y personajes tienden a presentarse en pares análogos o antitéticos.

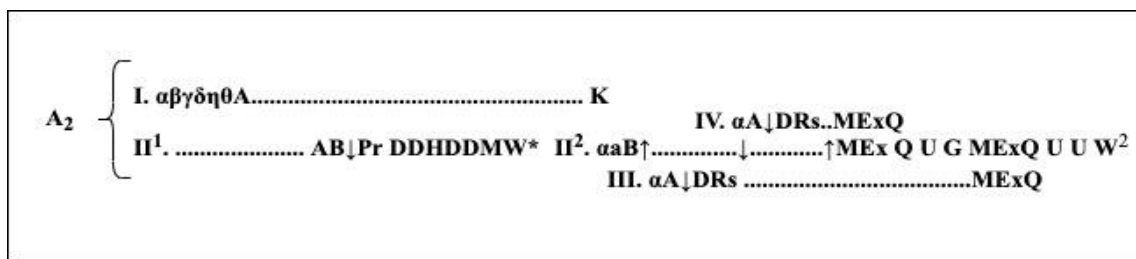


Figura 1: Movimientos en *Hist. Apoll.*

En la figura 1, representamos las funciones del relato ordenadas en los movimientos y movimientos menores del relato. Los movimientos  $II^1$  y  $II^2$  son los movimientos protagonizados por Apolonio, alrededor de los cuales se organizan los movimientos menores: I) la historia de la princesa de Antioquía (recordar que la esfera de la princesa contiene a la de su padre, lo que hace irrelevante discutir quién protagoniza el episodio), III) la historia de la princesa de Cirene, esposa de Apolonio, y IV) la historia de Tarsia. Los movimientos I y  $II^1$  se desencadenan por fechorías provocadas por el mismo personaje, Antíoco. Por ese motivo, ambas se marcan abrazadas por una misma llave, donde se indica que hay dos A, fechorías causadas por el mismo personaje. La línea punteada indica que el movimiento (o hilo narrativo) no se cierra mientras se desarrolla el otro. El movimiento menor I se cierra con la función K, lo cual provoca el comienzo del segundo movimiento  $II^2$ . Los movimientos  $II^1$  y  $II^2$  se grafican continuos, uno al lado del otro, porque intentamos así destacar que ambos están protagonizados por el mismo personaje. Este segundo movimiento encierra a su vez dos movimientos menores

dependientes: el de Tarsia (IV) y el de su madre (III). En el esquema simplificamos las funciones intervinientes para mostrar cómo ambos movimientos son análogos. A su vez, hicimos coincidir las funciones que comparten con la esfera de Apolonio en los puntos donde éstas se desarrollan en el movimiento de Apolonio (II<sup>2</sup>).

A su vez, las funciones del relato satisfacen las etapas del ciclo del héroe en el monomito. Las condiciones preliminares en el primer movimiento coinciden con las etapas de “la partida” y las funciones del desenlace del segundo movimiento, con las del “regreso”. Gracias a esto, ambos movimientos quedan perfectamente integrados en una estructura global: la narración de las aventuras de Apolonio. A su vez, el segundo movimiento se diferencia radicalmente del primero en que, mientras el primero ajusta su estructura al patrón identificado por Propp en los cuentos maravillosos rusos, en el cual el personaje parte de un sitio A y termina su aventura en un sitio diferente B, el segundo presenta una composición anular en la que el personaje sale y vuelve al mismo lugar. En este caso, el peso semántico del relato, la serie de pruebas, se desarrolla en una secuencia que se encuentra anidada entre las otras etapas. Ésta, a su vez, no es protagonizada por el héroe, sino por sus objetos de deseo, su esposa y su hija.

La estructura resultante puede graficarse, en consecuencia, del siguiente modo:

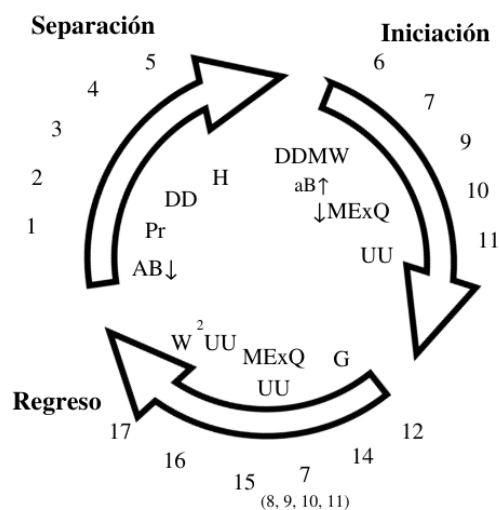


Figura 2: Coincidencia entre funciones narrativas y etapas del monomito.

En la figura 2, ingresamos sólo las etapas del monomito que identificamos en la novela con la numeración que utilizamos en el capítulo primero y junto a ellas las funciones de los dos movimientos de Apolonio. Las de los otros tres movimientos dependen de éstas, por lo que deben extraerse de la figura 1. Así, se observa que 1) “La



llamada de aventura” se corresponde con las funciones AB↓, 2) “El rechazo inicial al llamado” con la función Pr, en la que Apolonio se refugia en Tarso, 3) “La ayuda sobrenatural” corresponde a los donantes que se encuentra en el camino, los dos de Tarso y los dos de Cirene<sup>767</sup>, 4) “El cruce del umbral” y 5) “El vientre de la ballena” corresponden a la función H, en la que el héroe logra escapar de su perseguidor. En la etapa de la iniciación, el camino de las pruebas (6) condensa las funciones que cierran el primer movimiento de Apolonio: las pruebas de Arquístrates como donante (DD), la prueba difícil que le pone como padre de la princesa (M) y la boda (W). Luego, Apolonio decide partir (↓) movido por el deseo del reino de Antioquía (a), pero como pierde a su esposa, huye (↑). En esta etapa se insertan los dos movimientos menores, la historia de las dos mujeres, cuyas funciones no incluimos en el gráfico porque dependen de la historia de Apolonio. La etapa 7) “El encuentro con la diosa” se corresponde con las funciones del retorno y el reconocimiento (↑MExQ). Como no encontramos evidencia de la etapa 8), “La tentación”, es necesario continuar a la 9), “La expiación del padre”, la 10) “La bendición final” y la 11), “La Apoteosis”. Como se explicó, estas etapas se satisfacen con las funciones en las que se llevan a cabo el castigo y la entrega de premios en las escenas de los juicios (por eso, ingresamos en nuestro esquema una U para el castigo y otra U para la entrega de dones). En cuanto al tercer momento, el regreso, se observa en el cuadro que no hay funciones que les correspondan. Esto ocurre porque la morfología de Propp no incluye funciones relativas a esta etapa. En esta sección, encontramos que Apolonio se niega a regresar (12) y que por eso recibe una ayuda sobrenatural que le indica el camino a seguir (función G de Propp), secuencia que equivale a 14) “El rescate desde afuera”. Luego de esta etapa se repite la secuencia 7-13, pues vuelven a distribuirse castigos y premios, ahora en el juicio de Tarso. Apolonio finalmente cruza el umbral de regreso (15) al aceptar el trono de Antioquía y volver a Cirene. Al llegar hereda el reino (W<sup>2</sup>) y vive como amo de dos mundos (16), lo que le permite repartir bendiciones, en especial a sus antiguos donantes (esto equivale a la función U, por lo que ingresamos una U para cada donante). El relato termina explicando que Apolonio vive feliz una vida larga y tranquila, lo cual corresponde a la etapa 17, “La libertad para vivir”.

En conclusión, se observa en la novela la presencia de una estructura doble y superpuesta. En un primer nivel, las funciones de los personajes permiten delinear dos

---

<sup>767</sup> Estos últimos ocurren después de la siguiente etapa porque la novela tiende a iterar funciones y esferas; en este punto reducimos la iteración para hacer más claro el esquema.

movimientos de los que dependen tres movimientos menores. El segundo de estos movimientos presenta una estructura anular en la que las aventuras de los personajes femeninos se ubican en la secuencia anidada del quiasmo. Cada una de las funciones de estos movimientos se corresponden, simultáneamente, con una etapa del ciclo del héroe cuya razón de ser es el regreso al hogar. En principio, cada secuencia de la novela encuentra su lugar en sendos esquemas. Por ese motivo puede afirmarse que el problema de la inorganicidad de la estructura se soluciona si se privilegia el tema de la aventura de Apolonio, pues queda en evidencia cómo los demás conflictos de la novela dependen en mayor o menor grado de su peripecia. Para concluir, destacamos que la novela sigue un prolijo plan compositivo en el que se combinan prolijamente materiales de diverso origen para disfrazar la novela, una pieza de narrativa escolar, bajo el aspecto de una *sagn*, aunque no descartamos que los movimientos menores, más cercanos a la tradición clásica, sean incorporaciones tardías en el proceso de formación de la trama.

## Sección 2. El tiempo

## 1. Introducción

### 1.1 Hipótesis

En la sección anterior estudiamos la estructura de la trama en conexión con la distribución de los personajes en las diferentes esferas de la morfología de Propp. Nuestra conclusión fue que la estructura resultante corresponde en gran medida a la de los relatos maravillosos rusos, lo que nos lleva a afirmar que la estructura argumental del relato posee una base folklórica. Al mismo tiempo, se observó que esta estructura se corresponde con las etapas identificadas por Campbell en el monomito, lo que nos permitió sostener que el tema de la novela es la historia de la partida y el regreso de un héroe a su hogar.

En la presente sección nos ocuparemos de estudiar el modo en que las funciones se desarrollan en el tiempo. Usando como marco teórico el modelo narrativo de Genette, nos concentraremos en estudiar los problemas de orden y de velocidad. Luego, nos abocaremos a la tarea de revisar cómo lidia la novela con las series narrativas paralelas. Sostendremos finalmente que las dinámicas temporales de la novela se ajustan a las que Olrik observa en las *sagn*.

Para cumplir este objetivo, dedicaremos el primer capítulo a la revisión del modelo de Genette. En los capítulos segundo, tercero y cuarto estudiaremos los problemas de orden, velocidad y el de las series narrativas paralelas. A modo de conclusión, desarrollamos en el capítulo quinto un análisis global del relato, en el que afirmamos que la estética de la novela, nuevamente en consonancia con las observaciones de Olrik, puede ser llamada “de bajorrelieve”. En el capítulo sexto recopilamos las conclusiones de la sección.

### 1.2 Bases teóricas

El tiempo en la narración es una categoría que no puede ser explicada por fuera del objeto en el que se manifiesta la narración. Para Bal, un texto narrativo es un texto en el que un agente narra una historia en un cierto medio (lingüístico, visual, auditivo, etc.).

Esta historia es lo que el formalismo ruso llama fábula<sup>768</sup> y el estructuralismo, historia<sup>769</sup>: una serie de acontecimientos<sup>770</sup> relacionados lógicamente y cronológicamente, causados o experimentados por actores. El acontecimiento es la transición de un estado a otro y los actores son los agentes que llevan a cabo o experimentan estos acontecimientos o cambios de estado. Como sostiene Bal, la aseveración de que un texto narrativo es un texto en el que una historia es narrada implica que el texto, la historia y la narración de la historia no son idénticas entre sí<sup>771</sup>.

A la hora de estudiar los problemas del tiempo narrativo, consideramos que la propuesta de Genette<sup>772</sup> es de referencia obligada, pues sobre la base de consideraciones previas<sup>773</sup> profundiza el análisis y arriba al desarrollo de un modelo narrativo cuyo centro es la temporalidad. Como explicaremos en las próximas páginas, en el modelo de Genette todos los elementos involucrados en la construcción del discurso narrativo son interdependientes, motivo por el cual el estudio de la temporalidad termina atravesado por ellos en su totalidad.

Genette<sup>774</sup> identifica en el uso común del término “relato” tres niveles interdependientes: el relato propiamente dicho (*récit*), la historia (*histoire*) y la narración (*narration*). El relato es el discurso, el texto narrativo<sup>775</sup>, y la historia (o *diégesis*) es el contenido narrativo<sup>776</sup>. Según Genette, el relato es el significante de la historia, y la historia es su significado. Finalmente, la narración es el acto de narrar que produce el relato y que comprende una situación real o ficticia de enunciación (es decir, supone una

---

<sup>768</sup> Como señala García Landa (1998: 40), el concepto de fábula y de *siuzhet* no es estrictamente el mismo para todo el formalismo. En Shklovski (1929: 246), citado por Volek (1985: 158), la definición y relevancia del par cambia con el tiempo, pues en principio, podría sostenerse que considera a la fábula como el material no literario que el poeta organiza en el *siuzhet*. De esta opinión son Todorov (1966: 127) y Volek (1985: 130). Por otro lado, la distinción de Tomashevski, considerada como la definición canónica del formalismo ruso, retoma la terminología de Shklovski, pero implica concepciones diferentes de uno y otro término. *Siuzhet* es la disposición de elementos temáticos en una cierta relación, que puede ser tempo-causal u obedecer a otro criterio. En el primer caso, dice Tomashevski (1982: 185), el *siuzhet* tiene fábula, y en el segundo, no. Así, la fábula se entiende como un sistema ordenado de hechos, derivados uno del otro, y recíprocamente relacionados (183). El *siuzhet* aportaría la elaboración artística a esta materia ya previamente ordenada.

<sup>769</sup> El par fábula y *siuzhet* pasa al estructuralismo a través de la lectura de Todorov, quien reemplaza ambos conceptos por *histoire* y *discourse* (1966: 126). En sentido estructuralista, fábula es análogo al *mythos* aristotélico (*Poet.* 1450a) y a la *fabula* en el *Ars* de Horacio.

<sup>770</sup> Valle Calatrava (2008: 145) los define como elementos atómicos que integran la acción, también denominados acontecimientos, sucesos, actos o nudos narrativos, que a su vez se representan en una dimensión sintáctica como motivos o funciones.

<sup>771</sup> Bal (1997: 5).

<sup>772</sup> Genette (1989).

<sup>773</sup> Las comentaremos en las próximas páginas.

<sup>774</sup> Genette (1989: 80-83).

<sup>775</sup> El relato en Genette es análogo al *discourse* de Todorov.

<sup>776</sup> También llamado *histoire* en Todorov, y *récit* en Barthes.

coordinada espaciotemporal en la que el discurso se produce que puede ser tanto externa como interna al texto, dependiendo de si el narrador es o no un personaje en el relato). Si el relato no cuenta una historia no es una narración, y si no es enunciado por alguna clase de agente no es un discurso<sup>777</sup>. Por este motivo, para Genette los tres niveles se implican entre sí, al tiempo que considera que el análisis del discurso narrativo consiste en el estudio de las relaciones entre relato e historia, relato y narración, e historia y narración<sup>778</sup>.

La identificación de estos tres niveles y sus relaciones permite estudiar tres instancias que organizan el relato<sup>779</sup>: el tiempo, el modo y la voz. En lo que se llama la categoría del tiempo se relacionan cronológicamente las disposiciones lógico-causales de los eventos de la historia y del relato. El modo está dado por las formas y grados de representación mimética en que se expresan las relaciones entre la situación de enunciación y el relato, en el cual destacamos el problema del punto de vista<sup>780</sup>. Finalmente, el de la voz consiste en el estudio de cómo se encuentra implicada en el relato la propia narración, en el sentido de cómo se imprime en el discurso la instancia de enunciación y sus protagonistas (el narrador y el narratario, su destinatario). Este problema, el de la voz, se estudia en las relaciones que mantiene la narración con la historia, por un lado, y con el relato por el otro. Los dos primeros problemas, el del tiempo y el modo, afectan a los planos de la historia y el relato.

Las relaciones temporales están dadas por tres factores: el orden, la duración y la frecuencia. Por orden, Genette estudia las relaciones entre el orden temporal (y lógico) de los acontecimientos en la historia (o diégesis) y el orden que reciben estos acontecimientos en su disposición en el relato, tiempo que Genette identifica con el

---

<sup>777</sup> Rimmon (1996: 174).

<sup>778</sup> Al igual que Genette, Bal identifica tres niveles en el texto narrativo. Siguiendo de cerca el paradigma formalista, Bal (1997: 175) encuentra en el nivel más profundo del texto narrativo el nivel de la fábula, al que piensa como la estructura profunda del relato. Desde el momento en que considera a la fábula como una lógica de acontecimientos que luego es ordenada en un plano superior, su concepción de fábula se acerca notoriamente a la formalista. En segundo lugar, encuentra el nivel de la historia, similar al concepto formalista de *siuzhet*, pues la define como el ordenamiento de la materia ofrecida por la fábula en un cierto medio, que es el texto (878-79). Como se observa, el modelo de Bal, a diferencia del de Genette, se dispone claramente en estratos de contenido estanco, en el que el nivel inferior estructura al inmediatamente superior. Su modelo, en suma, recuerda más al modelo de la primera gramática generativa que al comunicacional de Jakobson, subyacente a Genette (y a Barthes).

<sup>779</sup> Genette parte de una primera formulación del problema hecha por Todorov (1966), quien estudia los problemas del tiempo, del aspecto y del modo tomando para eso estas categorías de la sintaxis oracional. Así, Todorov piensa al tiempo como las relaciones cronológicas entre historia y discurso, el aspecto como la manera en que el narrador percibe la historia, y el modo como el tipo de discurso utilizado por el narrador. Genette (1989: 86), por su parte, mantiene esta base teórica al afirmar que el relato es el desarrollo o la expansión de una forma verbal.

<sup>780</sup> Rimmon (1996: 174).

*Erzählzeit* de la crítica alemana<sup>781</sup>. La duración se refiere a la discrepancia existente entre lo que el desarrollo de los acontecimientos demanda en la historia y su desarrollo en el pseudo-tiempo del relato<sup>782</sup>. La frecuencia, finalmente, se refiere a la relación entre la cantidad de veces que un acontecimiento de la historia se narra en el relato.

Los problemas del orden fueron estudiados con anterioridad en la retórica clásica<sup>783</sup> y en la crítica moderna<sup>784</sup>, pero Genette se abocó al problema con rigurosidad<sup>785</sup>. Sostiene que todo relato parte de un grado cero en el que el tiempo del relato y el de la historia coinciden, pero que, por diversos factores, se desincronizan en mayor o menor grado, fenómeno al que llama anacronía<sup>786</sup>. Cuando la narración vuelve sobre una fracción de tiempo de la historia ya recorrida en el relato, la anacronía se llama analepsis. En cambio, cuando el relato se adelanta a la historia y recorre un fragmento de tiempo sobre el que luego se volverá, se obtiene una prolepsis<sup>787</sup>. La distorsión, señala Genette, no se realiza sólo entre relato e historia, sino también entre capas del relato: la narración puede en algún momento desarrollar una nueva capa narrativa que vuelve sobre algún punto de la narración que la incluye. Por ese motivo, Genette llama “narración primera” a los sucesos de referencia respecto de los cuales la anacronía se define como tal<sup>788</sup>.

Las anacronías se clasifican según su alcance y su amplitud. Por alcance, se entiende la distancia temporal que media entre el momento en que se interrumpe el grado cero y el momento que recupera la anacronía, y por amplitud, la cantidad de tiempo que abarca esa anacronía<sup>789</sup>. Sobre estas dos categorías se pueden identificar tres tipos de analepsis y tres de prolepsis: externas, internas y mixtas. En el primer caso, la anacronía

---

<sup>781</sup> Cabe destacar que el que en Genette queda de manifiesto que el *Erzählzeit* concierne al tiempo que le demanda al espectador o lector consumir el relato, por lo que se deduce que, tal como la crítica alemana lo interpreta, el *Erzählzeit* tiene más que ver con la instancia de enunciación que con la selección y acomodamiento de los materiales de la historia en el relato. Sin embargo, el relato se realiza en su enunciación, por lo que el *Erzählzeit* también afecta este plano. Consideramos que por este motivo Genette continúa hablando del pseudo-tiempo del relato, pero prescinde de los términos alemanes para hacerlo. Cfr. Genette (1989: 90). Ver al respecto Ricoeur (2008: 493-494).

<sup>782</sup> Genette (1989: 144).

<sup>783</sup> La tensión entre el *ordo naturalis* y el *artificialis* se discute fundamentalmente en Aristóteles, *Poet.* 1455b, Quintiliano, *Inst.* 4.2.83-84., *Rhet. Her.* 3.9-10, 16-17 y Horacio, *Ars.* 146-152. La distinción llega al estructuralismo por vía del formalismo, concretamente por la *Teoría de la literatura* de Tomachevski. Ver “Temática” en la compilación sobre formalistas rusos que publica Todorov (1965: 199-232).

<sup>784</sup> Genette recupera, como se indicó, la distinción entre *erzählte Zeit* y *Erzählzeit* de Müller (1948).

<sup>785</sup> Steinby (2016: 588), sin embargo, señala que lo revolucionario en Genette es su trabajo sobre la focalización en reemplazo del tradicional concepto de punto de vista, pues toma las categorías de análisis temporal de Barthes y de Lämmert.

<sup>786</sup> Genette (1989: 91).

<sup>787</sup> Genette (1989: 95). A su vez, Genette (1989: 92) señala que la literatura folklórica tiende al mantenimiento del grado cero.

<sup>788</sup> Genette (1989: 104).

<sup>789</sup> Genette (1989: 103-104).

alcanza un fragmento temporal que está por fuera al punto de inicio (en el caso de las analepsis) o de clausura (en las prolepsis) de la narración primera. En el caso de las internas, la anacronía se ubica en un punto de la narración primera que ya está cubierta por los límites de la narración segunda. En las mixtas interviene la amplitud, pues la anacronía abarca un espacio de bisagra, comprendiendo un tiempo que se ubica por fuera y por dentro del relato al mismo tiempo<sup>790</sup>.

Cada vez que el interior del relato está comprometido, se corre el riesgo de generar una colisión o interferencia<sup>791</sup>. Cuando la anacronía es interna, puede volver sobre el hilo de acción (o personaje) en el que se realiza la anacronía o tomar otro hilo. En el primer caso, la anacronía es homodiegética y en el segundo es heterodiegética. A su vez, esta anacronía puede completar información faltante o repetir información que el narratorio ya posee. En el primer caso, la anacronía es completiva y en el segundo, repetitiva, caso en el que se repite información (con algún grado o no de reinterpretación), produciendo así interferencia. En el caso de las homodiegéticas repetitivas, en cambio, se genera redundancia<sup>792</sup>.

La relación entre relato e historia, por otro lado, reviste un mayor grado de complejidad. En principio, se toma el tiempo de la historia como tiempo cero o de referencia a partir del cual se evalúa el modo en el que el relato construye su propio tiempo. La perfecta coincidencia entre ambos construye un tiempo en grado cero o base, mientras que todas las discordancias que presenta el relato sobre el tiempo de la historia constituyen formas de anacronía: analepsis si vuelven hacia atrás en el desarrollo de los acontecimientos y prolepsis si, en cambio, el relato se adelanta y anticipa lo que ha de venir. Estas alteraciones de orden se confunden con otra dimensión del cruce entre tiempo de la historia y del relato: la frecuencia. Las anacronías internas homodiegéticas, es decir, alteraciones en el relato del orden del tiempo delimitado por la historia, dentro del mismo hilo narrativo que la articula, interfieren con lo que ya ha sido narrado, en el caso de las analepsis, y con lo que ha de ser narrado, en el de las prolepsis. Si estas anacronías son completivas, no se generan repeticiones, pues la anacronía completa información que por algún motivo no se ha dado o no se dará, mientras que, en el caso de las repetitivas, lo que se produce es obviamente una repetición.

---

<sup>790</sup> Genette (1989: 104-105, 122).

<sup>791</sup> Genette (1989: 105).

<sup>792</sup> Sobre analepsis, Genette (1989: 105-109), sobre prolepsis, Genette (1989: 124-125).



La duración o velocidad<sup>793</sup> está dada por la cantidad de material narrativo que pasa de la historia al relato en un cierto intervalo de tiempo. Es decir, depende de la velocidad con la que el relato recorre la historia. Así, según Genette, la velocidad puede segmentarse en cuatro secciones: en los extremos, la elipsis y la pausa; en el medio, el sumario y la escena<sup>794</sup>. En la elipsis, el tiempo del relato (TR) es marcadamente menor que el tiempo de la historia (TH), lo cual puede ser representado de esta manera:  $TR \infty < TH$ <sup>795</sup>. Éstos son los casos en los que el relato omite narrar sucesos de un cierto fragmento temporal de la historia. En el sumario ( $TR < TH$ )<sup>796</sup> se suprime el discurso directo y el narrador resume los sucesos de la historia. En la escena ( $TR=TH$ )<sup>797</sup>, la sincronía entre relato e historia tiende a ser máxima, pues se apela al discurso directo para el desarrollo de los acontecimientos de modo dramático. Finalmente, en la pausa descriptiva ( $TR \infty > TH$ )<sup>798</sup>, la narración se detiene en un suceso más tiempo del que demanda su desarrollo en la historia para explayarse en los detalles que rodean al acontecimiento. Así, en la escena, el relato y la historia guardan una relación isocrónica, mientras que las otras tres distorsiones mantienen una relación anisocrónica<sup>799</sup>.

El tercer fenómeno de la temporalidad narrativa que identifica Genette es el de la frecuencia, es decir, las relaciones de repetición entre relato y diégesis<sup>800</sup>, fenómeno que asocia al del aspecto en la gramática oracional. Como señala Genette, esta relación afecta a elementos narrados (en la historia) y a enunciados narrativos (en el relato). Así, un relato puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez (en cuyo caso es singulativo),  $n$  veces lo que ha ocurrido  $n$  veces (relato singulativo anafórico),  $n$  veces lo que ha ocurrido una vez (relato repetitivo), y una vez lo que ha ocurrido  $n$  veces (relato iterativo)<sup>801</sup>.

---

<sup>793</sup> Genette (1998: 25-27).

<sup>794</sup> Genette (1989: 151).

<sup>795</sup> Genette (1989: 161).

<sup>796</sup> Genette (1989: 152).

<sup>797</sup> Genette (1989: 163).

<sup>798</sup> Genette (1989: 155).

<sup>799</sup> Genette (1989: 144).

<sup>800</sup> Genette (1989: 172).

<sup>801</sup> Genette (1989: 173). Bal, por su parte, aborda los problemas del tiempo desde dos niveles, el de la fábula y el de la historia. En la fábula, ubica a los acontecimientos que componen la historia, y las dos variables que les dan lugar: los actores (sigue en este punto al modelo actancial de Greimas), y el tiempo y el lugar en el que los acontecimientos se desarrollan. En este punto, Bal ofrece una novedad respecto al modelo de Genette (que no ha sido lo suficientemente enfatizada por la crítica), pues distingue los fenómenos temporales que son propios del material narrativo (del significado del relato, para Genette) de aquellos que resultan del cruce de los niveles. Estos fenómenos de desajuste entre fábula e historia son estudiados en el segundo nivel. En el caso del ritmo (la velocidad en Genette), Bal encuentra un quinto estadio al que llama *slow-down*. Según Bal, el *slow-down* está en contraste directo con el sumario, pues se acumulan acontecimientos menores y normalmente intrascendentes para ralentizar la narración. No se trata de una pausa, señala, porque mientras en ésta el tiempo se detiene sobre un objeto, en aquélla el tiempo continúa fluyendo, aunque lentamente.

Como afirmamos antes, los problemas del texto narrativo no deben estudiarse aisladamente, pues las dinámicas entre los tres niveles condicionan al texto en su totalidad. Aunque en esta sección nos interese por los problemas de la temporalidad, es necesario tener en cuenta también los del modo y la voz, pues en ellos lo que está en juego es la inscripción de la subjetividad en el discurso<sup>802</sup>.

En el modo lo que se estudia es cómo se regula la información en la narración<sup>803</sup>. Es decir, cómo y en qué medida el relato aporta al narratorio más o menos detalles y si lo hace de manera más o menos directa. Esta “modalidad” implica una forma de inscripción de la subjetividad en el discurso, pues existe una fuente de información que se coloca con una cierta perspectiva a una cierta distancia de lo que narra. Por este motivo, Genette estudia los problemas del modo desde las categorías de perspectiva y distancia.

Con la categoría de la perspectiva, Genette vuelve sobre la distinción entre los dos modos narrativos hecha por Platón<sup>804</sup>, mimesis y diégesis, según la cual el poeta, o bien narra con su propia voz (lo cual sería relato puro o diégesis), o bien le hace creer al lector que quien habla es el personaje (a lo que Platón llama imitación o mimesis). Aristóteles<sup>805</sup> hace una primera crítica a este par, sosteniendo que tanto mimesis como diégesis son formas de mimesis, de imitación, y que entre ellas se ubica una forma mixta de narrar que toma recursos de una y otra. Genette señala que la mimesis y la diégesis platónica subyacen al par *showing* y *telling* de la escuela jamesoniana, y como Aristóteles a Platón, Genette objeta que el concepto de *showing* es ilusorio, pues a la inversa de lo que hace la representación dramática (que Aristóteles tenía en mente a la hora de hablar de niveles de mimesis), la narración es incapaz de mostrar o de imitar, pues al ser la narración un hecho del lenguaje sólo puede narrar, es decir, significar sin imitar<sup>806</sup>. Lo que genera mediante la inclusión del discurso directo es una ilusión de mimesis que se realiza en grados. La ilusión de mimesis es mayor cuando la información narrativa es máxima y la inscripción del narrador en el discurso, mínima<sup>807</sup>. La diégesis pura, a la inversa, ocurre cuando es mayor la presencia del narrador por sobre la información. Así, señala Genette, queda en evidencia que los problemas de velocidad narrativa estudiados en el tiempo están estrechamente ligados a cómo el narrador se inscribe en el discurso, pues la cantidad de

---

<sup>802</sup> Genette toma el concepto de Benveniste (1966: 258-266).

<sup>803</sup> Genette (1989: 218).

<sup>804</sup> *Rep.* 3.392c-395.

<sup>805</sup> *Poet.* 1448a.

<sup>806</sup> Genette (1989: 221).

<sup>807</sup> Genette (1989: 224).

información dada responde a la velocidad con que el narrador recorre el relato primario<sup>808</sup>. Genette hace la misma distinción en la narración de palabras, es decir, en los modos de construir narrativamente el discurso de los personajes. Establece así un gradiente entre máxima a mínima presencia del narrador, lo que lo lleva a identificar tres clases de discurso: discurso narrativizado (el narrador resume el diálogo, lo cual corresponde al mínimo grado de ilusión de mimesis)<sup>809</sup>, el discurso restituido (o de tipo dramático, en el que el narrador reproduce un diálogo)<sup>810</sup> y discurso transpuesto (el narrador se esconde detrás de las palabras usadas por los personajes, aunque queda todavía en evidencia su presencia)<sup>811</sup>.

La segunda variable que participa de la regulación de la información narrativa es la perspectiva. En este punto, Genette distingue algo que las teorizaciones previas sobre el punto de vista<sup>812</sup> confunden: por un lado, identifica al narrador, y por el otro, a la perspectiva que el narrador adopta. Es decir, distingue el quién habla del quién ve y establece que el narrador habla desde un determinado punto de visión, desde un determinado foco, que no siempre es el propio<sup>813</sup>. Por esto, Genette toma de Brooks y Warren<sup>814</sup> el término de focalización, con el que logra eludir el carácter exclusivamente visual del término punto de vista<sup>815</sup>, y estudia cómo se modaliza discursivamente la historia a partir de la perspectiva visual desde la que surge la narración<sup>816</sup>. A continuación, identifica tres tipos de focalizaciones: cero, interna (que será a su vez fija, variable o

---

<sup>808</sup> Genette (1989: 224).

<sup>809</sup> Genette (1989: 228).

<sup>810</sup> Genette (1989: 230).

<sup>811</sup> Genette (1989: 229).

<sup>812</sup> Tomashevski (1982: 210) estudia el problema del punto de vista en el campo del formalismo ruso de un modo que recuerda la propuesta de Genette, pues distingue el relato objetivo (en el que el autor sabe todo) del subjetivo (en el que se sigue la narración a través de los ojos del narrador o de un personaje). En la escuela alemana, Stanzel (1955) distingue tres tipos de situaciones narrativas: la *auctoriale Erzählsituation* (autor llamado omnisciente), el *Ich Erzählsituation* (el narrador es uno de los personajes), y la *personale Erzählsituation* (relato en tercera persona según el punto de vista de un personaje). Señala Genette (1989: 242) que en este caso la distinción entre la segunda y tercera forma no es de punto de vista, sino de voz. En la academia norteamericana, el principal exponente es Friedman (1955), quien reuniendo los aspectos narrativos y los representativos o de visión, distingue ocho tipos de punto de vista. En la francesa, la tipología canónica es la de Todorov (1966: 177-179), quien define visión como la óptica a través de la que se representan los hechos. Esto lleva a la construcción de conocimientos subjetivos y objetivos, según informe sobre quién percibe, o en el objeto que es percibido. Finalmente, determina la existencia de cantidades de información según la amplitud del ángulo de visión. Así, distingue entre visión “por detrás” (el narrador sabe más que el personaje, e incluso conoce sus pensamientos), la visión “con” (ambos saben lo mismo), y la visión “desde afuera” (el narrador es un testigo, sabe menos incluso que los personajes).

<sup>813</sup> Genette (1989: 241).

<sup>814</sup> Warren (1959).

<sup>815</sup> Genette (1989: 244).

<sup>816</sup> Valles Calatrava (2008: 213).

múltiple) y externa<sup>817</sup>. La focalización cero es la del narrador que habla desde su propia percepción de los acontecimientos y que considera típica del relato tradicional<sup>818</sup>. En la externa nunca se muestran los pensamientos ni sentimientos de los personajes, por lo que puede afirmarse que consiste en la mera y pura representación objetivista y conductual de las acciones, lugares y seres del discurso<sup>819</sup>. La interna, finalmente, es la del personaje. Es fija cuando el foco narrativo se mantiene en un mismo personaje, múltiple cuando integra las perspectivas de un conjunto de personajes y variable cuando el foco cambia de un personaje a otro.

Mediante el concepto de focalización, Genette puede explicar las alteraciones en el flujo de información, ya sea por migraciones del foco narrativo<sup>820</sup> o por cambios en la velocidad, los cuales redundan en exceso o ausencia de información<sup>821</sup>. De este modo, se observa cómo los problemas del tiempo, en este caso relativos a la velocidad, vuelven a cruzarse con los problemas del modo. Al mismo tiempo, queda de manifiesto que los accidentes del relato dependen, en última instancia, de cómo la voz narrativa se inscribe en el discurso (es decir, en la narración)<sup>822</sup>. La categoría de voz, por su parte, es tomada por Genette de la sintaxis oracional para designar las representaciones verbales y discursivas de las distintas instancias enunciativas del discurso<sup>823</sup>. En este aspecto del relato, Genette estudia la persona (la situación del narrador respecto de la historia contada), los niveles narrativos (los planos en los que se articula la diégesis) y el tiempo de la narración (es decir, la relación temporal existente entre la instancia de la narración

---

<sup>817</sup> Genette (1989: 244-245).

<sup>818</sup> Bal (1997) cuestiona la noción de focalización de Genette, y quiebra la identidad entre narración y focalización, pues considera que deben mantenerse separados los fenómenos intervinientes: el hecho del lenguaje en el que consiste la narración, y los niveles de ficción que constituyen el relato, la historia y la fábula. En cada uno de estos niveles, Bal identifica tres agentes cuya conexión puede o no ser evidente: el narrador (en el texto), el focalizador (en la historia), y el actor (en la fábula) (1997: 19). El narrador es ante todo un agente parlante que nombra los acontecimientos (21). Los acontecimientos se generan en la fábula, y la historia los acomoda según una cierta percepción. En el acto de narrar, la percepción de los acontecimientos es un acontecimiento en sí que se ubica en el plano de la historia, no de la narración. Así, la focalización se entiende como la relación entre la visión, el agente que ve, y aquello que es visto, por lo que distingue entre objeto y sujeto de la focalización. El narrador adopta el punto de vista del focalizador, pero el focalizador, que es una entidad de la historia, puede o no ser parte de ella, es decir, puede o no ser un actor de la fábula. La percepción del objeto focalizado condiciona el modo en que éste se presenta, por lo que la focalización entraña una relación dialéctica entre ambos (146). En suma, a diferencia de Genette, según Bal no existe el relato con focalización cero o no focalizado, pues la existencia de un origen de la visión implicada en el acto de focalizar supone una presencia en el plano de la historia.

<sup>819</sup> Valles Calatrava (2008: 215).

<sup>820</sup> Genette (1989: 249).

<sup>821</sup> Genette (1989: 249-250).

<sup>822</sup> Genette (1989: 253).

<sup>823</sup> Valles Calatrava (2008: 219).

y los acontecimientos narrados, instancia que nunca debe confundirse con la de escritura o composición)<sup>824</sup>.

Desde la posición temporal, Genette distingue cuatro tipos de narración: ulterior (la enunciación es posterior a los hechos narrados), anterior (o narración predictiva, sobre hechos venideros), simultánea (el relato y el acto de narración son contemporáneos) e intercalada (en estas narraciones, la narración se intercala en el desarrollo de los acontecimientos)<sup>825</sup>.

A continuación, Genette identifica los niveles en los que se estratifica la narración<sup>826</sup>. Según Genette, todo acontecimiento narrado está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que la instancia narrativa lo narra<sup>827</sup>. El nivel ulterior, en el que se ubica la primera instancia de narración, es el plano extradiegético y los acontecimientos que narra, en el diegético (o intradiegético). Si en el plano diegético una voz realiza un nuevo acto de narración, se abre un tercer nivel, al que llama metadiegético o relato en segundo grado. Por eso, la instancia narrativa inicial o relato primero se ubica necesariamente en el plano extradiegético, mientras que la instancia narrativa del relato en segundo grado es necesariamente diegética<sup>828</sup>.

Finalmente, Genette se manifiesta contra el análisis de la narración en términos de primera o tercera persona, porque la narración siempre proviene de la voz que narra, a la que llama narrador. La voz del narrador, explica Genette, siempre se inscribe de manera más o menos explícita como primera persona en el discurso, y por lo tanto, en la narración<sup>829</sup>. La primera persona se hace manifiesta cuando el narrador emplea la primera persona gramatical para designar a uno de los personajes y, por ende, focalizar en él la narración<sup>830</sup>. Por ese motivo, distingue dos tipos de relatos: el del narrador ausente en la historia que cuenta, al que llama relato heterodiegético, y el del narrador que participa en la historia que cuenta como personaje, al que llama relato homodiegético<sup>831</sup>. El narrador homodiegético puede hablar de sí mismo, en cuyo caso se llama homodiegético autodiegético, y como a su vez se define por el nivel narrativo en que se encuentra, se clasifica en extradiegético cuando se ubica en el nivel extradiegético, e intradiegético

---

<sup>824</sup> Genette (1989: 272).

<sup>825</sup> Genette (1989: 274).

<sup>826</sup> Genette (1989: 283).

<sup>827</sup> Genette (1989: 284).

<sup>828</sup> Genette (1989: 284).

<sup>829</sup> Genette (1989: 299).

<sup>830</sup> Genette (1989: 299).

<sup>831</sup> Genette (1989: 299).

cuando se encuentra en la diégesis, es decir, cuando es un personaje el que narra. El cruce de estas cuatro categorías permite establecer un gradiente de narradores según el grado en que se inscriben en la narración: el más externo de ellos es el extradiegético-heterodiegético (narra acontecimientos de los que no participa), le sigue el extradiegético-homodiegético (el narrador hace manifiesta la primera persona y cuenta su historia), intradiegético-heterodiegético (un personaje cuenta la historia de alguien más) y finalmente intradiegético-homodiegético (un personaje cuenta su propia historia)<sup>832</sup>.

Genette, que sigue de cerca el modelo comunicativo de Jakobson<sup>833</sup> y las formas de inscripción de la subjetividad del discurso de Benveniste<sup>834</sup>, organiza su análisis del relato sobre la base de tres participantes<sup>835</sup>. El primero es el emisor, al que llama narrador. El segundo es el narratario, el receptor del mensaje supuesto por el narrador<sup>836</sup>, que se ubica en su mismo nivel diegético<sup>837</sup>. Por este motivo, narratario y lector no se confunden, del mismo modo que no se confunden emisor y narrador. Por esto, a partir de aquí utilizaremos el término narratario para referirnos a la figura a la que se dirige el narrador y en la que busca generar expectativas de lectura<sup>838</sup>. Finalmente, el tercero es lo que Benveniste llama la “no persona” que se imprime en el discurso mediante la tercera persona gramatical y que corresponde al referente en la teoría de Jakobson (comprendiendo en el referente tanto el contexto de la enunciación, como al código y al canal, es decir, todo aquello que es referido en tercera persona gramatical).

### 1.3 Recapitulación

En las páginas previas se desarrolló brevemente el modelo narrativo de Genette para explicar cuáles son los problemas ligados al tiempo en un relato. Consideramos

---

<sup>832</sup> Genette (1989: 302-303).

<sup>833</sup> Jakobson (1973: 213-220).

<sup>834</sup> Benveniste (1966).

<sup>835</sup> Sigue las bases conceptuales de Barthes (1977: 90), quien sostiene que el relato es una complejización del modelo lingüístico oracional, y quien asocia las funciones narrativas con las comunicativas identificadas por Jakobson (1973: 77).

<sup>836</sup> Genette sigue el concepto de *narrataire* de Barthes (1977). Para Barthes, el narratario es una entidad elusiva que rara vez se inscribe en el discurso, pero que se deriva necesariamente de la existencia del narrador, pues sin un “yo” y un “tú”, no hay acto comunicativo (1977: 89).

<sup>837</sup> Genette (1989: 312).

<sup>838</sup> Entre estos “seres de papel”, tomando la terminología de Barthes (1977: 89), y el lector y el autor real, se encuentran el autor y el lector implícitos, los cuales pueden ser definidos en términos generales como el lector y autor potenciales que uno reconstruye del otro sobre la base de indicadores textuales que conservan trazas ideológicas, estéticas y estilísticas. Ver Booth (1961: 70-71), Chatman (1978: 147-151) y Lintvelt (1989: 18).

necesario desarrollar el modelo en su totalidad porque, como señala Genette, los tres niveles participan del problema y, a su vez, las otras circunstancias ligadas a la voz y a la modalidad contribuyen a su articulación en el relato. Dedicamos un espacio no menor a la presentación del narrador y del narratario porque, si bien no son objeto de estudio en particular en esta tesis, ambas categorías participan del arreglo del tiempo y del espacio en la narración.

En los capítulos que siguen estudiaremos el modo en que se acomoda en el relato la relación tempo-causal que une a los acontecimientos en el plano de la historia. En primer lugar, trataremos los problemas de orden que surgen del cruce entre relato e historia: las analepsis y prolepsis. En segundo lugar, abordaremos el problema del ritmo narrativo, es decir, de los cambios de velocidad en la narración y en cómo estos cambios afectan el modo en que el narratario accede a la información. En tercer lugar, revisaremos un problema que autores como Genette y Bal no han considerado de manera especial, pero que ha sido central en la crítica homérica: el de la narración de series narrativas paralelas. Es decir, cómo soluciona la narración el problema de que varios acontecimientos tengan lugar en simultáneo. Para finalizar, reflexionaremos sobre la estética resultante de este particular tipo de arreglo temporal, para lo cual volveremos sobre ciertas observaciones de Olrik acerca de la *sagn*.

## 2. El orden de la narración

### 2.1 Definición

El problema del tiempo narrativo en la novela fue abordado por Hägg<sup>839</sup> en su estudio acerca de la técnica narrativa en la novela griega<sup>840</sup>. Respecto de las anacronías, Hägg distingue tres clases: las que ocurren en el discurso directo (y que, por esto, están a cargo del personaje), las que tienen lugar en el discurso indirecto (ubicadas a mitad de camino entre personaje y narrador) y las que ocurren en el marco narrativo (a cargo del narrador). Hägg construye su análisis sobre el modelo diádico de Mendilow, quien encuentra en la narración dos tiempos en coexistencia: el ficcional y el narrativo. El primero de ellos se define como un “tiempo pseudo-cronológico” que se recupera de las indicaciones del narrador, mientras que el segundo es el tiempo que lleva contar la historia<sup>841</sup>. Hägg sostiene que estas nociones son análogas al *erzählte Zeit* y al *Erzählzeit*, de Müller<sup>842</sup>, a quien Genette se refiere explícitamente para explicar el modelo que cuestiona<sup>843</sup>. Genette toma *a priori* el *Erzählzeit* como equivalente de lo que en su propuesta es el tiempo del relato, pues afirma que este tiempo sólo en algunas formas narrativas, como en el cine, se confunde con el que demanda la recepción de la historia. En el texto escrito, en cambio, el tiempo que lleva contar la historia no es el mismo que efectivamente demanda el recorrido físico por el texto. Por eso, decimos que el *Erzählzeit* confunde en su interior dos temporalidades distintas. En conclusión, Genette considera que este tiempo es análogo al que en su propuesta es el tiempo del relato, y lo considera a su vez otra forma pseudo-temporal<sup>844</sup>.

Siguiendo la lógica de las distinciones binarias, Hägg adopta la distinción entre escena y sumario de Liddell<sup>845</sup>, basándose en la distinción entre *showing* y *telling* de James. Liddell identifica dos clases de narraciones, cada una determinada por la velocidad narrativa: la escena, en la que el novelista hace que los acontecimientos se desarrollen ante los ojos del espectador, y el sumario, en el que el novelista expresa con su propia voz las cosas que suceden. Las distinciones binarias son puestas en crisis en el modelo

---

<sup>839</sup> Hägg (1971).

<sup>840</sup> Hägg estudia aquí casi exclusivamente problemas de temporalidad en la novela.

<sup>841</sup> Hägg (1971: 23); Mendilow (1952: 71-72) opone el *fictional time* al *reader's clock time*, ambos conceptos análogos a *erzählte Zeit* y *Erzählzeit* de Müller (1947: 15; 1948: 202; 1950: 5).

<sup>842</sup> Hägg (1971: 23, n.1), Müller (1947: 15; 1948: 202; 1950: 5).

<sup>843</sup> Genette. (1989: 137, n.2).

<sup>844</sup> Genette. (1989: 90).

<sup>845</sup> Liddell (1953: 67).



triádico de Genette. Para empezar, la distinción entre *showing* y *telling* es equivalente a la distinción platónica entre mimesis y diégesis<sup>846</sup>, es decir, entre presentación directa del acontecimiento, sin mediación del narrador (al modo del drama) y relato mediatizado por el narrador. Genette adhiere a la tesis de Aristóteles, quien cuestiona esta distinción al afirmar que la narración no puede “presentar”, sino sólo “representar” acontecimientos, generando así una ilusión de mimesis al presentar el suceso de forma detallada y precisa<sup>847</sup>. De este modo, se concluye que todo relato es diegético y que su contenido se desarrolla en grados entre dos extremos de un continuo, es decir, entre la ilusión de mimesis, en la que predomina el discurso directo, y la subordinación de todas las voces del relato a la del narrador. La distinción de grados de mimesis (o de diégesis) depende en Genette de las alteraciones de velocidad narrativa y de la manera en que la voz del narrador se inscribe en el discurso<sup>848</sup>. En el modelo de Liddell, en cambio, se consideran la escena y el comentario como categorías estancas y discretas

El problema del tiempo vuelve a ser objeto de revisión en el volumen colectivo dirigido por De Jong<sup>849</sup>, dedicado al estudio del tiempo narrativo en la literatura griega clásica. Los capítulos sobre el tiempo en la novela son desarrollados por Morgan, quien analiza cuatro de las cinco novelas canónicas: *Quéreas y Calirroe* de Caritón, *Efesíaca* de Jenofonte de Éfeso, *Las Etiópicas* de Heliodoro y *Dafnis y Cloe* de Longo. Morgan se ajusta a los lineamientos críticos planteados por De Jong para todo el volumen y estudia los problemas del tiempo (orden, frecuencia, ritmo, simultaneidad y tramas paralelas) de acuerdo con el modelo de Bal<sup>850</sup>, a diferencia de Hägg que había basado sus observaciones en el modelo de Mendillo.

En el caso de *Hist. Apoll.*, las anacronías fueron estudiadas sólo por Fernández-Savater Martín<sup>851</sup>. La autora, basándose en la propuesta de Hägg, presenta dos formas de anacronía a las que llama retrospectión y recapitulación<sup>852</sup>, pero utiliza el modelo triádico de Genette como marco teórico. Consideramos que las categorías de Hägg no pueden ser aplicadas junto con el modelo de Genette sin una reflexión acerca del modelo, pues estas

---

<sup>846</sup> Plat. *Rep.* 3.392c–398b.

<sup>847</sup> Genette (1989: 221).

<sup>848</sup> Genette (1989: 224).

<sup>849</sup> De Jong (2007).

<sup>850</sup> Bal distingue tres niveles en el texto narrativo, la fábula, la historia, y el texto, equivalentes a la historia, el relato y la narración en Genette. Los problemas temporales entre los tres niveles son los mismos que identifica Genette. Para críticas a la propuesta de Bal en comparación con el modelo de Genette, ver Garrido Domínguez (1996: 138-141). En este trabajo, citaremos a Bal desde la reedición de 1997.

<sup>851</sup> Fernández-Savater Martín (1997).

<sup>852</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 36).

categorías responden en Hägg a la distinción entre *Erzählzeit*, el tiempo de la historia (la ordenación lógico-temporal de los acontecimientos) y *erzählte Zeit*, que es el tiempo que demanda leer el texto<sup>853</sup> y que es, por lo tanto, análogo al nivel de la narración en el modelo de Genette. Los problemas de orden, tal como los analiza Genette, suceden entre los niveles de la historia y del relato, no de la narración.

A su vez, la autora no salva la incompatibilidad entre modelos que resulta del hecho de que Genette discuta la distinción entre *showing* y *telling*, es decir, la base conceptual del estudio de Hägg. Para este autor, la anacronía adopta una función comunicativa dependiendo del tipo de secuencia en que aparece: si en una de tipo *showing* (a las que llama de discurso directo), si en una de tipo *telling* (a las que llama marco narrativo), o en discurso indirecto, un híbrido de las dos anteriores.

En tercer lugar, la autora señala que su modelo supera al de Hägg, pues distingue recapitulaciones de retrospectiones con una nitidez que no se observa en el modelo del autor sueco. Fernández-Savater Martín considera que las retrospectiones son anacronías puntuales que recuerdan un cierto acontecimiento de manera aislada y que las recapitulaciones son enumeraciones o acumulaciones sistemáticas de acontecimientos ya narrados. Es decir, clasifica el material por un criterio cuantitativo. Hägg no realiza esta distinción porque le interesa estudiar cómo la recapitulación se integra en el relato según el nivel en el que aparece (el marco narrativo, el discurso indirecto, o el directo) y en última instancia cómo la recapitulación condiciona el desarrollo de la trama. Para Hägg las *retrospective phrases*<sup>854</sup> son una de las formas que adoptan las recapitulaciones. En Fernández-Savater Martín no es claro el límite entre una y otra categoría, es decir, no se precisa cuánta información o cuánto desarrollo es necesario para formar parte de una u otra. Puede afirmarse incluso que, desde la perspectiva de la autora, una retrospectión mínima es, en potencia, una recapitulación extendida, por lo que la distinción parecería en principio trivial. A su vez, encontramos que la autora analiza las analepsis completivas externas como retrospectiones<sup>855</sup>, a pesar de que, como señala Hägg<sup>856</sup>, éstas son una forma de recapitulación y de que, en consecuencia, repiten información que el lector ya tiene en su haber. Finalmente, es necesario señalar que, a diferencia de Hägg, la autora

---

<sup>853</sup> Cfr. Hägg (1971: 23): “The narrative time is the time which the telling of the story takes, and it is most conveniently expressed in the number of the lines and the pages of the printed text.”

<sup>854</sup> Hägg (1971: 246).

<sup>855</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 41).

<sup>856</sup> Hägg (1971: 245). El autor las estudia como *flashbacks* y *reversals* en una sección previa, a la que llama *Time and action* pp. 189 a 210.

no tiene en cuenta el nivel diegético en el que ocurren las recapitulaciones, lo cual es un aspecto a tener especialmente en cuenta al momento de analizar la presencia de patrones narrativos folklóricos, como explicaremos más adelante,

Teniendo en cuenta las críticas expuestas a la metodología de Fernández-Savater Martín, consideramos necesario volver a estudiar las anacronías de la novela siguiendo de cerca el modelo de Genette. Por empezar, distinguiremos las anacronías del nivel extradiegético de las que se realizan en el diegético, es decir, diferenciaremos las anacronías a cargo de la voz del narrador dirigidas al narratario (con focalización cero), de las que resultan de la focalización del personaje, tanto en discurso directo como en indirecto. Este cambio de perspectiva permitirá, en un segundo momento de la argumentación, estudiar el modo en el que el narrador de la *Hist. Apoll.* aborda el problema de la narración de líneas de acción paralelas y, por extensión, el modo en el que el narrador percibe los acontecimientos que narra.

## 2.2 Analepsis

En la presente sección revisaremos las anacronías que vuelven hacia atrás en el tiempo de la historia. En los casos en los que sea necesario, incluiremos un comentario a las observaciones hechas por Fernández-Savater Martín. Para esto, organizaremos el material en dos grandes grupos: las analepsis repetitivas, tanto a cargo del narrador como del personaje, y analepsis completivas, tanto internas como externas, a cargo del narrador y del personaje.

### 2.2.1 *Analepsis repetitivas*

#### 1) Capítulo 2

La primera analepsis de la historia ocurre dentro del episodio del incesto en Antioquía. Cuando la nodriza de la joven ingresa al dormitorio real, la encuentra llorando desconsoladamente y limpiando manchas de sangre en el suelo. Le pregunta qué ha ocurrido, a lo que la joven responde con una oscura explicación:

Vt vidit puellam flebili vultu, asperso pavimento sanguine, roseo rubore perfusa, ait: “Quid sibi vult iste turbatus animus?” Puella ait: “Cara nutrix, modo hoc in cubiculo duo nobilia perierunt nomina.” Nutrix ignorans ait: “Domina, quare hoc dicis?” Puella ait: “Ante legitimam mearum nuptiarum diem saevo scelere

violatam vides.” Nutrix ut haec audivit atque vidisset, exhorruit atque ait: “Quis tanta fretus audacia virginis reginae maculavit thorum?” Puella ait: “Impietas fecit scelus.” Nutrix ait: “Cur ergo non indicas patri?” Puella ait: “Et ubi est pater?” Et ait: “Cara nutrix, si intellegis, quod factum est: periit in me nomen patris. Itaque ne hoc scelus genitoris mei patefaciam, mortis remedium mihi placet. Horret, <ne> haec macula gentibus innotescat.” (2, RA 1)<sup>857</sup>

Quam ut vidit flebili vultu aspersoque sanguine pavimento, corrui et ait: “Quid sibi vult turbatus animus tuus?” Puella ait: “Cara nutrix, modo hic in cubiculo duo nobilium nomina perierunt”. Nutrix ait: “Domina, quare hoc dicis?” Puella ait: “Ante legitimum nuptiarum mearum diem saevo scelere violata sum”. Nutrix ait: “Quis tanta audacia virginis reginae thorum ausus est violare nec timuit regem?” Puella ait: “Impietas fecit scelus”. Nutrix ait: “Quare hoc non indicas patri?” Puella ait: “Et ubi est pater? Si intelligis, nomen patris periit in me. Itaque ne hoc gentibus pateat mei genitoris scelus et patris macula civibus innotescat, mortis mihi remedium placet.” (2, RB 1)<sup>858</sup>

La joven no dice explícitamente qué ha sucedido, sino que de modo alusivo afirma que en ella pervive lo que en su padre se ha perdido: el *pudor* y la *pietas*. Se trata en consecuencia de una analepsis homodiegética repetitiva que toma lugar en un nivel metadiegético, pues es la princesa quien cuenta la historia. Al mismo tiempo, se observa que la repetición evita el vocabulario utilizado para narrar la escena del capítulo previo. El recurso es llamativo, pues es una forma de repetición que sólo vuelve a usarse una vez en la novela, nuevamente para cifrar información. Como se analizará más adelante, la canción que canta Tarsia a Apolonio en el capítulo 41 evita del mismo modo las referencias claras. En ambos capítulos, el narratario explícito es un personaje al que se le esconde información, y el implícito es el lector de la novela, al cual se le comunica la información de modo cifrado. El lector, de hecho, es capaz de decodificarla porque está en poder de información que funciona como clave interpretativa. El empleo de una

---

<sup>857</sup> “Al ver a la joven con el rostro lloroso, con el suelo rociado de sangre, teñida de rosado rubor, dijo: ‘¿A qué se debe esta turbación en el ánimo?’ la joven dice: ‘Querida nodriza, en este cubículo, dos nobles nombres han perecido.’ La nodriza, que no entendía, dice: ‘Señora, ¿por qué dices esto?’ La joven dice: ‘Antes del día de mis legítimas bodas, me ves violada por un crimen nefando.’ Cuando la nodriza entendió y vio esto, se horrorizó y dijo: ‘¿Quién confiando en semejante audacia, mancilló el lecho de la reina virgen?’ La joven dice: ‘La impiedad cometió el crimen.’ La nodriza dice: ‘¿Por qué no se lo cuentas a tu padre?’ La joven dice: ‘¿Y dónde está mi padre?’ Y agrega: ‘Querida nodriza, si entiendes lo que ha sucedido: ha muerto en mí el nombre de padre. Por eso, para no soportar el crimen de mi progenitor, me place el remedio de la muerte. Me horroriza que este pecado se conozca entre la gente.’”

<sup>858</sup> “Al verla con el rostro lloroso, y el suelo rociado de sangre, corrió y dice: ‘¿A qué se debe esta turbación en el ánimo?’ La joven dice: ‘Querida nodriza, en este cubículo, dos nobles nombres han perecido.’ La nodriza dice: ‘Señora, ¿por qué dices esto?’ La joven dice: ‘Antes del día de mis legítimas bodas, fui violada por un crimen nefando.’ La nodriza dice: ‘¿Quién con semejante audacia ha osado mancillar el lecho de la reina virgen, y no ha temido al rey?’ La joven dice: ‘La impiedad cometió el crimen.’ La nodriza dice: ‘¿Por qué no se lo cuentas a tu padre?’ La joven dice: ‘¿Y dónde está mi padre? Si entiendes, ha muerto en mí el nombre de padre. Por eso, para que no quede expuesto ante la gente este crimen de mi progenitor, y el pecado a de mi padre se conozca entre los ciudadanos, me place el remedio de la muerte.’”

repetición alusiva tiene, a nuestro juicio, dos objetivos más: en primer lugar, permite caracterizar indirectamente al personaje que se expresa de esta manera (en ambos casos, jóvenes inteligentes y pudorosas) y, en segundo lugar, le permite al narrador exhibir sus propias habilidades retóricas<sup>859</sup>.

## 2) Capítulo 6

Apolonio, al volver de Antioquía, se explica a sí mismo que, aunque resolvió correctamente la adivinanza, no recibió la mano de la princesa.

Et dum aliud non invenisset, nisi quod cogitaverat, ad semetipsum locutus est dicens: “Quid agis, Apolloni? Quaestionem regis solvisti. Filiam eius non accepisti. Ideo dilatus es, ut neceris.” (6, RA 13)<sup>860</sup>

Et non invenit meritum, nisi quod invenerat. Et cum aliud non invenisset, secum cogitans ait: “Nisi fallor, Antiochus rex impio amore diligit filiam suam et ideo vult istud adferre. Quid agis, Apolloni? Quaestionem regis solvisti, filiam non accepisti: et ideo dilatus es, ut neceris.” (6, RB 13)<sup>861</sup>

Para Fernández-Savater Martín, esta secuencia representa una reinterpretación de los hechos. Para nosotros, en cambio, el problema es más complejo. Apolonio ha partido de Antioquía confundido, sin entender cómo ni en qué ha fallado en su respuesta. En Tiro vuelve a revisar sus estudios y concluye que su respuesta ha sido efectivamente correcta. Así, si este pasaje constituye una forma de repetición, lo es *cum variatione*, pues a la incertidumbre de la escena inicial ahora se le opone la certeza de haber respondido correctamente.

Por otra parte, se observa que todo el pasaje reviste la forma de un silogismo, pues a su soliloquio –... *Quaestionem regis solvisti. Filiam eius non accepisti. Ideo dilatus es, ut neceris*– subyace la siguiente estructura: una la premisa general según la cual la respuesta correcta conduce a la boda y la incorrecta, a la muerte, y una premisa particular en la que la respuesta correcta no condujo a la boda, y de la que se concluye que la ausencia de boda equivale a la muerte. Así, la analepsis se utiliza para construir las dos premisas sobre las cuales Apolonio deduce que su vida corre peligro. Al igual que en el

---

<sup>859</sup> Fernández-Savater Martín no comenta este pasaje.

<sup>860</sup> “Y al no encontrar otra cosa, sino lo que ya había razonado, se habló a sí mismo diciendo: ‘¿Qué haces, Apolonio? Has resuelto la adivinanza del rey. No recibiste a su hija. Por lo tanto, te ha dado esta prórroga para asesinarle.’”

<sup>861</sup> “Y no encontró como recompensa sino lo que ya había encontrado. Y al no encontrar otra cosa, piensa para sí: ‘Si no me equivoco, el rey Antíoco ama con un amor impío a su hija y por eso te ha dado esta prórroga, para asesinarle.’”

capítulo 2, el discurso del personaje sirve más para caracterizarlo que para hacer avanzar la acción, pues el narratario ya sabe que Antíoco ha enviado a Taliarco a asesinar a Apolonio. La metodología que utiliza para deducir su situación es la misma que ha empleado para resolver la adivinanza de Antíoco: la lógica. Apolonio, entonces, se construye desde la acción como un personaje docto. Esta primera definición representa el paso inicial de su gesta, la de convertirse en rey sabio.

### 3) Capítulo 7

Taliarco, enviado por Antíoco, llega a Tiro y descubre que el pueblo está de duelo. Cuando pregunta la causa, un habitante le explica que se debe a que Apolonio ha desaparecido.

Cui puer ait: O hominem improbum! Scit et interrogat! Quis est enim, qui nesciat ideo hanc civitatem in luctum esse, quia princeps huius patriae, nomine Apollonius, reversus ab Antiochia subito *nusquam comparuit.*” (7, RA 9)<sup>862</sup>

Cui puer ait: “Hominem improbum et stultum! Scit et interrogat! Ideo civitas haec in luctu moratur, quia patriae huius princeps Apollonius ab Antiocho rege reversus *nusquam comparuit.*” (7, RB 9)<sup>863</sup>

Cuando vuelve a Antioquía y le explica la situación al rey, utiliza las mismas palabras que ha empleado el habitante de Tiro. Como se demostrará en el presente análisis, es éste el estilo que caracteriza a las analepsis repetitivas de la novela. En ambos fragmentos, el precedente y el que sigue, marcamos en cursivas las repeticiones léxicas.

Ingressusque ad regem ait: “Domine rex, laetare et gaude, quia iuvenis ille Tyrius Apollonius timens regni tui vires subito *nusquam comparuit.*” (7, RA 13)<sup>864</sup>  
Pervenitque ad regem et ait: “Laetare, domine rex, Apollonius enim timens regni tui vires *nusquam comparuit.*” (7, RB 13)<sup>865</sup>

---

<sup>862</sup> “Le dice el niño: ‘¡Oh, hombre ímprobo! ¡Sabe y pregunta! ¿Quién puede no saber que esta ciudad está de duelo, porque el príncipe de su patria, de nombre Apolonio, tras regresar de Antioquía, de repente no aparece por ningún lado?’”

<sup>863</sup> “Le dice el niño: ‘¡Oh, hombre malvado y estúpido! ¡Sabe y pregunta! Esta ciudad permanece en duelo, porque el príncipe de su patria, Apolonio, tras regresar desde lo del rey Antíoco, no ha aparecido por ningún lado.’”

<sup>864</sup> “Habiéndose presentado ante el rey, dice: ‘Señor rey, alégrate y conténtate, porque aquel joven tirio Apolonio, al temer el poder de tu reino, de repente no ha aparecido por ningún lado.’”

<sup>865</sup> “Se acercó al rey y dijo: ‘Alégrate, señor rey, pues Apolonio, temiendo el poder de tu reino, no ha aparecido por ningún lado.’”

#### 4) Capítulo 8

Deambulando por las costas de Tarso, Apolonio se topa con Helénico, quien le explica que ha sido proscrito y por qué: *Quia filiam eius in matrimonium petisti* (8, RA 13), *Quia, quod pater est, <tu> esse voluisti* (7, RB 19). Fernández-Savater Martín simplemente señala que se cambia el enfoque sobre los hechos sucedidos en Antioquía, pues se expresa con claridad por qué Apolonio es perseguido. Sin embargo, la lectura de Fernández-Savater Martín se cruza con una serie de problemas de crítica textual que consideramos que afectan la interpretación del pasaje. La autora estudia la lección de la respuesta que edita Schmeling<sup>866</sup> en su edición de RA y de RB, la cual, como explica Panayotakis<sup>867</sup>, parecería ser una interpolación en los testigos de RA proveniente de RB. En efecto, el manuscrito A registra la lección que termina editando Kortekaas, *Hellenicus ait: Quia filiam eius in matrimonium petiisti*<sup>868</sup>, y el P, la lección que se encuentra en los testigos de RB: *Quia, quod pater est, tu esse uoluisti*<sup>869</sup>. Parece pertinente, como señala Panayotakis, tomar la lección en A como la *lectio difficilior* a la luz de cómo continúa el pasaje, pues en el capítulo siguiente, cuando Apolonio explica a Estranguilión por qué ha sido proscrito, dice en RA: *Quia filiam eius in matrimonium petivi. Sed, si fieri potest, in civitate vestra volo latere* (9, RA 7)<sup>870</sup>.

La lectura de Kortekaas y de Panayotakis puede reforzarse desde un aspecto estilístico. Como observaremos en las próximas páginas, la novela presenta una tendencia a realizar analepsis en discurso directo repitiendo el orden y el vocabulario del pasaje repetido. En este caso, Apolonio vuelve a decir lo que le ha dicho Helénico con las mismas palabras que éste ha utilizado. La interpretación de los hechos que señala Fernández-Savater Martín es un fenómeno de RB. Incluso es necesario considerar que, cuando en RB Apolonio explica por qué ha sido proscrito, se lee: *Quia filiam eius (immo, ut verius dixerim, coniugem) in matrimonio petii. Itaque si fieri potest, in patria vestra volo latere*<sup>871</sup>. Ambas redacciones, RA y RB, recuperan en principio lo que ha dicho Helénico con el mismo vocabulario, pues la imagen del “padre como marido” es muy probablemente una adición posterior que pasó a RA a través de P.

---

<sup>866</sup> Cfr. Schmeling (1988: 5).

<sup>867</sup> Panayotakis (2012: 144).

<sup>868</sup> “Helénico dice: ‘Porque pediste a su hija en matrimonio.’”

<sup>869</sup> “‘Porque quisiste ser lo que es el padre.’”

<sup>870</sup> “‘Porque pedí a su hija en matrimonio. Pero, su fuera posible, quisiera residir en la ciudad de ustedes.’”

<sup>871</sup> “‘Porque a su hija (en realidad, si dijera la verdad, su esposa) pedí en matrimonio. Por eso, si fuera posible, quiero residir en la ciudad de ustedes.’”

## 5) Capítulo 15

Arquístrates presenta a Apolonio como el náufrago que en el gimnasio le hizo pasar un grato momento. Como sostiene Fernández-Savater Martín<sup>872</sup>, se trata de una brevísima analepsis cuyo fin es caracterizar al personaje. En el capítulo siguiente, Apolonio cuenta cómo ha llegado a ese lamentable estado. El personaje, a diferencia de escenas similares, no desarrolla sus aventuras, sino que el narrador dice que Apolonio las relata.

Apollonius vero universos casus suos exposuit et finito sermone lacrimas effundere coepit. (16, RA 1)<sup>873</sup>

Tunc ille universos casus suos exposuit. Finitoque sermonis conloquio fundere lacrimas coepit. (16, RB 1)<sup>874</sup>

La estrategia es la misma que se emplea más adelante cuando Tarsia, caída también en desgracia, cuenta sus aventuras para captar la compasión de su auditorio, los clientes del burdel:

Cui cum universos casus suos exposuisset, princeps confusus est et pietate ductus vehementer obstipuit (...) (34, RA 7)<sup>875</sup>

Cui cum universos casus suos exposuisset, confusus et pietate plenus abstinuit (...) (34, RB 7)<sup>876</sup>

El sintagma *universos casus exposuit* es un ejemplo representativo del estilo de la novela, en el que la velocidad narrativa es llevada a tal extremo que la diégesis misma es puesta en crisis. Todo un discurso se concentra en un solo sintagma verbal, su contenido proposicional se reduce a un sintagma nominal de contenido vago y el verbo concentra la información performativa. Más allá de esta reducción, se cae en la elipsis.

---

<sup>872</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 38).

<sup>873</sup> “Apolonio ciertamente narró todas sus aventuras y, al terminar su discurso, comenzó a derramar lágrimas.”

<sup>874</sup> “Entonces narró todas sus aventuras. Y al terminar la exposición de su discurso, comenzó a derramar lágrimas.”

<sup>875</sup> “Una vez que hubo contado sus aventuras, el príncipe se ve confundido, y movido por la piedad, con más vehemencia se muestra sorprendido (...)”

<sup>876</sup> “Una vez que hubo contado sus aventuras, confundido y lleno de piedad, tomó distancia (...)”



6) Capítulo 25

Tras permanecer tres meses varados en el mar, la princesa da a luz a Tarsia y es dada por muerta. Apolonio se lamenta por la muerte de su esposa y por no saber cómo informarle de esto a su padre, que lo asistió cuando él no tenía nada a cambio que ofrecer.

“Cara coniunx, cara et unica regis filia, quid fuit de te? Quid respondebo pro te patri tuo aut quid de te proloquar, qu<sup><ae></sup> me naufragum suscepit pauperem et egenum?” (25, RA 16)<sup>877</sup>

“Cara coniunx Archistratis et unica filia regis, quid respondebo regi patri tuo, qui me naufragum suscepit?” (25, RB 12)<sup>878</sup>

Fernández-Savater Martín<sup>879</sup> sostiene que la segunda parte del lamento, en la que recuerda que la ayuda recibida del rey, enfatiza la caracterización del personaje como náufrago. De hecho, Apolonio se refiere a sí mismo de esta manera cuando se lamenta ante el mar luego de naufragar en las costas de Cirene, en el capítulo 12:

“O Neptune, rector pelagi, hominum deceptor innocentium, propter hoc me re<sup><s></sup>er<sup><v></sup>asti *egenum et pauperem*, quod facilius rex crudelissimus Antiochus persequebatur? Quo itaque ibo? Quam partem petam? Vel quis ignot<sup><o></sup> vitae dabit auxilium?” (12, RA 4)<sup>880</sup>

“O Neptune, praedator maris, fraudator hominum, innocentium deceptor, tabularum latro, Antiocho rege crudelior, utinam animam abstulisses meam! Cui me solum reliquisti, *egenum et miserum* et impio naufragum? Facilius rex Antiochus crudelissimus persequatur! Quo itaque pergam? Quam partem petam? Quis ignotus ignoto auxilium dabit?” (12, RB 6)<sup>881</sup>

Como en otras analepsis repetitivas, la repetición utiliza el mismo vocabulario que se empleó anteriormente: el sintagma *egenum et miserum*. Es necesario destacar que este giro sólo es utilizado en Apolonio para expresar el modo en que se percibe a sí mismo,

---

<sup>877</sup> “Querida esposa, querida y única hija del rey, ¿qué ha pasado contigo? ¿Qué responderé por ti a tu padre, o qué diré de ti yo, la que me ayudó siendo un pobre y necesitado náufrago?”

<sup>878</sup> “Querida esposa Arquístratis e hija única del rey, ¿qué responderé por ti a tu padre, que me ayudó siendo un náufrago?”

<sup>879</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 38).

<sup>880</sup> “Oh Neptuno, señor del mar, que engañas a los hombres inocentes, ¿por esto me mantuviste, necesitado y empobrecido, porque el muy cruel rey Antíoco me perseguía más fácilmente? ¿A dónde iré? ¿A qué regiones me dirigiré? ¿Quién dará auxilio a un desconocido para su subsistencia?”

<sup>881</sup> “Oh Neptuno, saqueador del mar, que defraudas a los hombres, que engañas a los inocentes, ladrón de las tablas, más cruel que el rey Antíoco, ¡ojalá te hubieras llevado mi vida! ¿Para qué me has dejado a mí solo, necesitado y desdichado y convertido en un impío náufrago? ¿Para que el muy cruel rey Antíoco me persiga! ¿A dónde iré entonces? ¿A qué regiones me dirigiré? ¿Qué desconocido le dará auxilio a un desconocido?”

con lo que se confirma la lectura de que la repetición, en este caso, tiene por fin caracterizar al personaje.

## 7) Capítulo 29

Licórides le cuenta a Tarsia quiénes son sus verdaderos padres y cómo llegó a ser criada por Estranguilión y Dionisias en Tarso. Se trata, como señala Fernández-Savater Martín, de una analepsis homodiegética repetitiva en discurso directo. A pesar de su brevedad, puede observarse que los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurrieron y en el que se respeta la selección léxica utilizada por el narrador en el nivel extradiegético. Como se observa a continuación, cada vez que se narra la muerte de la princesa y el entierro en el mar, el léxico empleado (que destacamos en cursivas) es idéntico: *secundis rursus redeuntibus* y *conclusoque spiritu* para narrar los motivos de la muerte y *perfecto loculo regalibus ornamentis ornat* y *XX sestertia auri* para describir el entierro en el mar. De hecho, si se consideran en su totalidad los fragmentos en los que se produce la repetición, queda aún más en evidencia la similitud entre ellos. A continuación, presentamos en a) los fragmentos que narran la muerte y en b) los que narran el entierro en el mar:

### a) Muerte:

Sed *secundis rursus redeuntibus* coagulato sanguine *conclusoque spiritu* subito defuncta est. (25, RA 10)<sup>882</sup>

Sed *secundis rursus redeuntibus* coa<g>ul<a>to sanguine *conclusoque spiritu* defunctae repraesentavit effigiem. (25, RB 8)<sup>883</sup>

Dum mater tua <te> enixa <est>, statim *redeuntibus secundis praecclusoque spiritu* ultimum fati signavit diem. (29, RA 14)<sup>884</sup>

Quae cum te enixa est, statim *secundis rursus redeuntibus praecclusoque spiritu* ultimum vitae finivit diem. (29, RB 12)<sup>885</sup>

---

<sup>882</sup> “Pero al volver la placenta hacia atrás, coagularsele la sangre y quedar su espíritu atrapado, de repente murió.”

<sup>883</sup> “Pero al volver la placenta hacia arriba, coagularsele la sangre y quedar su espíritu atrapado, dio el aspecto de estar muerta.”

<sup>884</sup> “Después de que tu madre te diera a luz, inmediatamente, volviendo la placenta a su interior y atrapado su espíritu, marcó el último día de su destino.”

<sup>885</sup> “Cuando ésta [tu madre] te dio a luz, volviendo la placenta al instante a su interior y atrapado su espíritu, terminó el último día de su vida.”

b) Entierro:

*Quo perfecto loculo regalibus ornamentis ornat puellam, in loculo composuit et XX sestertia auri ad caput eius posuit. (25, RA 28)*<sup>886</sup>

*Quo perfecto regalibus ornamentis decoratam puellam in loculo conposuit, cum fletu magno dedit osculum. (25, RB 21)*<sup>887</sup>

*Quam pater tuus facto loculo cum ornamentis regalibus et XX sestertiis auri in mare permisit, ut, ubi fuisset delata, ipsa testis <sibi e>sset. (29, RA 15)*<sup>888</sup>

*Quam pater tuus Apollonius effecto loculo cum ornamentis regalibus et XX sestertiis in mare misit, ut, ubicumque fuisset elata, haberet in supremis exequias funeris sui. (29, RB 13)*<sup>889</sup>

Como señala Hägg<sup>890</sup>, esta clase de repeticiones son una forma de analepsis típica del relato folklórico oral, en el que el discurso directo de un personaje vuelve a narrar acontecimientos que ya han sido narrados en el mismo orden y con el mismo léxico. Como se observa en estos fragmentos, la repetición no se ve limitada por el nivel diegético, pues el personaje repite lo que ha dicho el narrador como si él mismo lo hubiera escuchado.

8) Capítulo 31

Teófilo intercepta a Tarsia e intenta darle muerte, tal como le ordenó Dionisias. Cuando la joven le pregunta por qué, Teófilo responde:

“Tu nihil peccasti, sed pater tuus peccavit Apollonius, qui te cum magna pecunia et vestimentis regalibus reliquit Stranguillioni et Dionysiae.” (31, RA 32)<sup>891</sup>

“Tu nihil peccasti, sed pater tuus Apollonius, qui te cum magna pecunia et ornamenta dereliquit.” (31, RB 21)<sup>892</sup>

---

<sup>886</sup> “Una vez que estuvo terminado el ataúd, la adorna con sus alhajas reales, la acomodó en el ataúd y colocó veinte sestercios de oro junto a su cabeza.”

<sup>887</sup> “Una vez que estuvo listo, colocó en el ataúd a la joven adornada con sus alhajas reales, con gran llanto la besó.”

<sup>888</sup> “Tu padre la arrojó al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde hubiese sido llevada, ella fuese su propio testimonio.” En estos dos fragmentos, el pronombre relativo se utiliza como pronombre demostrativo. Este procedimiento, al que llamamos de relativo aparente, es un rasgo de estilo en las dos recensiones.

<sup>889</sup> “Tu padre Apolonio la envió al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde sea que hubiera sido llevada, tuviera en su último momento exequias para su cadáver.”

<sup>890</sup> Hägg (1971: 328).

<sup>891</sup> ““Tu no has errado en nada, sino que el que ha errado es tu padre Apolonio, que te dejó con Estranguilión y Dionisias con grandes riquezas y vestidos reales.””

<sup>892</sup> ““Tu no has errado en nada, sino tu padre Apolonio, que te abandonó con grandes riquezas y alhajas.””

Según Fernández-Savater Martín<sup>893</sup>, en este caso se vuelven a narrar hechos conocidos por el narratorio “bajo un prisma distinto”, pues, agregamos nosotros, el discurso surge de un personaje y éste añade información subjetiva a lo que ya sabe el narratorio. Observamos que, nuevamente, el peso de la analepsis está puesto en la repetición de información, pues Teófilo afirma que Apolonio ha dejado a la niña con grandes riquezas y vestidos reales, *cum magna pecunia et vestimentis regalibus* (*ornamenta* en RB), bienes que ya han sido mencionados por el narrador en el capítulo 28. En efecto, cuando Apolonio deja a la niña en Tarso, se narran estas secuencias en el mismo orden y con similar vocabulario:

His dictis tradidit infantem, dedit aurum, argentum et pecunias necnon et vestes pretiosissimas, (...) (28, RA 12)<sup>894</sup>

Dedit aurum multum et argentum et vestes pretiosissimas (...) (28, RB 13)<sup>895</sup>

Estos mismos bienes, a su vez, vuelven a ser mencionados en el capítulo 37. Cuando Apolonio regresa a Tarso y escucha el relato de la muerte de Tarsia, pregunta suspicaz por los ricos dones con los que dejó a su hija:

Tharsia, filia mea, ante paucos dies discessit. Numquid pecunia aut ornamenta aut vestes perierunt? (37, RA 21)<sup>896</sup>

Dionysia, filia mea, ut fingitis, ante paucos discessit dies. Numquid pecunia, vestes et ornamenta perierunt? (37, RB 21)<sup>897</sup>

Se observa que el *aurum* y el *argentum* del capítulo 28 es aludido con el genérico *pecunias* en 31 y que el discurso de Apolonio, en 37, se hace eco de esta síntesis. Así, las voces del narrador y del personaje se confunden en pos de la economía narrativa, en consonancia con el estilo repetitivo de la obra.

---

<sup>893</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 37).

<sup>894</sup> “Dicho esto, trajo al infante, dejó oro, plata y riquezas, e incluso vestidos valiosísimos (...)”

<sup>895</sup> “Les dio mucho oro y plata, y vestidos valiosísimos.”

<sup>896</sup> ““Tarsia, mi hija, ha muerto hace algunos días. ¿Acaso sus riquezas y alhajas y vestidos también han muerto?””

<sup>897</sup> ““Dionisias, mi hija, según sostienes, ha muerto hace algunos días. ¿Acaso sus riquezas, vestidos y alhajas han muerto también?””

## 9) Capítulos 31 y 32

Dionisias ordena asesinar a Tarsia, y cuando cree que la joven ha muerto, se lo informa a su marido y diseña un plan para esconder el crimen. El modo en que el pasaje se desarrolla en RA ejemplifica a pequeña escala la forma en la que toda la novela utiliza las analepsis. En el capítulo 31<sup>898</sup>, Dionisias pergeña cómo y por qué asesinar a Tarsia; más tarde llama a su marido y, en RA, le cuenta no sólo lo que ha hecho, sino que le repite aquello que ha pensado en el mismo orden y con las mismas palabras. A continuación, citamos a) la primera y b) la segunda ocurrencia de cada secuencia, enumerando en el interior de cada fragmento el segmento analizado para observar cómo se respetan el orden y el vocabulario (al que destacamos en cursivas).

### a) Primera ocurrencia del plan

Dionysia vero, ut audivit laudare Tharsiam et (1) *suam vituperare filiam*, (2) *<in> insaniae furorem conversa est*. Et (3) *sedens sola coepit cogitare taliter*: “Pater eius Apollonius, ex quo h<in>c profectus est, (4)*habet annos XIII et (5) nunquam venit ad suam recipiendam filiam nec nobis misit litteras*. Puto, quia (6) *mortuus est aut in pelago periit*. (7) *Nutrix vero eius decessit*. (8) *Neminem habeo aemulum*. Non potest fieri, nisi ferro aut veneno (9) *tollam illam de medio et ornamentis eius filiam meam ornabo*.” (31, RA 5)<sup>899</sup>

Dionysiada ut audivit filiam suam vituperari, conversa in furorem secum cogitans ait: “Pater eius, ex quo profectus est, habet annos XV et non venit ad recipiendam filiam. Credo, mortuus est aut in pelago periit. Et nutrix discessit. Aemulum nullum habe<o>. Tollam eam de medio et ornamentis eius filiam meam exornabo.” (31, RB 4)<sup>900</sup>

### b) Segunda ocurrencia del plan

Tunc Dionysia apud semet ipsam consili<ata> pro scelere quod excogitaverat, quomodo poss<e>t facinus illud celare, ingressa ad maritum suum Stran<g>uilionem sic ait: ‘Care coniunx, salva coniugem, salva filiam nostram. (1) *Vituperia (2) in grandem me furiam concitaverunt et insaniam*. Subitoque (3) *apud me excogitavi* dicens: (4) ‘*Ecce, iam anni sunt plus XIII*, ex quo nobis suus pater commendavit Tharsiam, et (5) *num quam salutaris nobis misit litteras*: forsitan aut afflictione luctus (6)*est mortuus aut certe inter fluctus maris et procella<s> periit*. (7) *Nutrix*

---

<sup>898</sup> Fernández-Savater Martín no dedica comentarios a este episodio.

<sup>899</sup> “Y sentada sola comenzó a pensar en estos términos: ‘Han pasado catorce años desde que su padre Apolonio partió de aquí, y nunca más volvió a recuperar a su hija ni nos ha enviado cartas. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ciertamente ha muerto. No tengo rival alguno. No puede suceder, sino que por medio del puñal o del veneno la quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.’”

<sup>900</sup> “Cuando Dionisias oyó que su hija era insultada, invadida de ira piensa para sí misma: ‘Hace quince años que su padre partió de aquí, y no ha vuelto a recuperar a su hija. Creo que ha muerto, o que ha sucumbido en el mar. Su nodriza también ha muerto. No tengo rival alguno. La quitaré de en medio y con sus alhajas adornaré a mi hija.’”

*vero eius defuncta est. (8) Nullum habeo aemulum. (9) Tollam Tharsiam de medio et eius ornamentis nostram ornabo filiam.’ Quod et factum esse scias! (32, RA 14)*<sup>901</sup>

Como en otras analepsis en discurso directo que se encuentran en la novela, su contenido repite, en el mismo orden y con similar o idéntico vocabulario, los acontecimientos narrados en la diégesis primaria. Incluso puede observarse que nuevamente el personaje repite o parafrasea las palabras del narrador (fragmentos 1 a 3).

A continuación, Estranguilión maldice a su mujer y se lamenta por Apolonio. Recuerda los principales acontecimientos de su vida, desde su llegada a Tarso hasta el día en que regresó para dejar a cargo de ellos a su propia hija. Si bien no evoca en detalle los acontecimientos de Cirene, los resume enfatizando el tema de la pérdida y la recuperación, tema que, como se explicó en la sección anterior, articula todo el relato.

“(…) Quid agam de patre eius, quem primo cum suscepissem, cum civitatem istam a morte et periculo famis liberavit, meo suasu egressus est civitatem; propter hanc civitatem naufragium incidit, mortem vidit, sua perdidit, exitum penuriae peressus est: a deo vero in melius restitutus est. (...)“(32, RA 31)<sup>902</sup>

Como señala Fernández-Savater Martín<sup>903</sup>, el *racconto* destaca la gravedad de la situación, pues queda en evidencia el contraste entre la bondad de Apolonio y la malignidad de Dionisias. Para la autora, el *racconto* a su vez anticipa que algo grave ocurrirá. Para nosotros, contribuye a la construcción del personaje, pues queda de manifiesto que Estranguilión no ha querido la traición y que es víctima de su propia mujer.

## 10) Capítulo 34

Tarsia cuenta sus desgracias a los clientes del burdel para conmovierlos y lograr que no abusen de ella. Estas analepsis forman parte de las retrospectivas extremadamente económicas que menciona Hägg, pues no se desarrollan sus peripecias, sino que el

---

<sup>901</sup> “Entonces Dionisias, tras consultar consigo misma acerca del crimen que había elucubrado de qué modo podría esconder su delito, tras acercarse a su marido Estranguilión le dijo: ‘Querido esposo, salva a tu esposa, salva a nuestra hija. Los vituperios me encendieron en gran furia y locura. Y de repente reflexioné conmigo diciendo: ‘He aquí que hace ya más de catorce años desde que su padre nos encomendó a Tarsia y nunca nos envió cartas para saludarnos: quizás ha muerto por la tristeza del luto, o ha perecido ciertamente entre el oleaje del mar y las tormentas. Su nodriza también ha muerto. No tengo rival alguno. Quitaré a Tarsia del medio, y con sus alhajas adornaré a nuestra hija.’ ¡Sabe que esto ha sido hecho!’”

<sup>902</sup> ““(…) ¿Qué haré con su padre, que cuando yo lo acogí la primera vez, cuando liberé a esta ciudad de la muerte y del peligro del hambre, por consejo mío abandonó la ciudad; por esta ciudad terminó en un naufragio, vio la muerte, perdió sus bienes, soportó terminar en la penuria; pero, gracias a Dios, se recuperó para mejor? (...)”

<sup>903</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 44).

narrador sólo señala que las narra: *Cui cum universos casus suos exposuisset, princeps confusus est et pietate ductus vehementer obstipuit (...)* (34, RA 7)<sup>904</sup>; *Cui cum universos casus suos exposuisset, confusus et pietate plenus abstinuit (...)* (34, RB 7)<sup>905</sup>.

Como se señaló anteriormente, esta estrategia es la misma que emplea el narrador para contar que Apolonio narra sus desventuras en la corte de Antíoco. Cabe destacar que son éstos los únicos dos contextos en los que se utiliza el sintagma *universos casus exposuit*. Si se comparan las dos escenas, se observa que Apolonio y Tarsia atraviesan el mismo tipo de peripecia: ambos son nobles por nacimiento y se han educado, por ciertos motivos han perdido todo y ahora, recurriendo a sus saberes, buscan captar la empatía del auditorio. La función de ambas analepsis, entonces, es la de emparentar las secuencias desde la selección léxica enfatizando lo que las identifica: la caída en la desgracia.

#### 11) Capítulos 32 y 37

Dionisias, que ha ordenado la muerte de Tarsia, diseña un plan para ocultar el crimen. Dirá a todo el mundo que la niña ha muerto de un súbito dolor de estómago y, para hacer verosímil el relato, ella y su familia se vestirán con ropas lúgubres y fingirán el llanto: *Nunc vero propter civium curiositatem ad praesens indue vestes lugubres, sicut ego facio, et falsis lacrimis dicamus eam subito dolore stomachi fuisse defunctam* (32, RA 24)<sup>906</sup>. El plan se explicita sólo en RA, pero su realización se presenta, tanto en los capítulos 32 como 37, con el mismo orden y vocabulario. A continuación, copiamos el fragmento del capítulo 32 en a) y el del capítulo 37 en b).

##### a) Capítulo 32

*Dionysia vero induit se et filiam suam vestes lugubres, falsasque infund*t* lacrimas et cives ad se convocans: “C<arissimi> cives, ideo vos clamavimus, quia spem luminum et labores et exitus annorum nostrorum perdidimus: id est, Tharsia, quam bene nostis, nobis cruciatus et fletus reliquit amarissimos; quam digne sepelire fecimus.”* (32, RA 45)<sup>907</sup>

---

<sup>904</sup> “Una vez que hubo desarrollado todas sus desgracias, el príncipe se vio confundido, y movido por la piedad, se sorprendió con vehemencia (...)”

<sup>905</sup> “Una vez que hubo desarrollado todas sus desgracias, confundido y lleno de piedad, tomó distancia (...)”

<sup>906</sup> “Ahora, debido a la curiosidad de los ciudadanos, viste desde este momento ropas lúgubres, como hago yo, y con fingidas lágrimas digamos que murió por un súbito dolor de estómago.”

Destacamos en cursivas el vocabulario que se repite en los tres fragmentos.

<sup>907</sup> “Dionisias se vistió a sí misma y a su hija con ropas lúgubres, derramó fingidas lágrimas y convocando a los ciudadanos hacia ella, les dice: ‘Queridísimos ciudadanos, los hemos llamado porque hemos perdido la esperanza de nuestros ojos, los esfuerzos y el fruto de nuestros años: Tarsia, a la que conocen bien, nos ha dejado tormentos y llantos amarguísimos; la hemos hecho enterrar con suma dignidad.’”

Tunc scelerata *lugubres vestes induta*, laniatis crinibus, nudo et livido pectore adfirmans dolorem, exiit de cubiculo. *Fictas fingens lacrimas* ait: “Amici fideles, scitote Tharsiam, Apollonii filiam, hesternae die *stomachi dolore subito* in villam suburbanam *esse defunctam* meque eam honestissimo funere extulisse.” (32, RB 16)<sup>908</sup>

b) Capítulo 37

Scelera<ta> mulier hoc audito toto corpore contremuit et ait: “Miserere! Vt dixi, coniunx, tibi confiteor: dum nostram diligo, alienam perdi filiam. Nunc ergo ad praesens *indue vestes lugubres* et *fictas fundamus lacrimas* et dicamus eam *subito dolore stomachi* interisse. Qui cum nos tali habitu viderit, credet.” (37, RA 6)<sup>909</sup>

Scelerata ait: “Miserere, coniunx! Confiteor: dum nostram dilexi filiam, perdi alienam. Accipe itaque consilium: ad praesens *indue lugubres vestes, fictas finge lacrimas*: dicamus eam *stomachi dolore nuper defecisse*. Et cum tali habitu viderit, credet.” (37, RB 9)<sup>910</sup>

Scelerata mulier ait *cum lacrimis*: “Vtinam quidem istud nuntium alius ad aures vestras referret, et non ego aut coniunx meus. Nam scito Tharsiam filiam tuam a nobis *subitaneo dolore stomachi fuisse defunctam*.” (37, RA 16)<sup>911</sup>

Scelerata cum in tormento esset, ait *expressis lacrimis*: “Vtinam tale nuntium ad aures tuas alius pertulisset, non ego nec coniunx meus. Nam Tharsia filia tua *subitanea stomachi dolore defecit*.” (37, RB 17)<sup>912</sup>

Se observa, paralelamente, que el episodio del crimen de Dionisias se narra desde un cambio de perspectiva narrativa. Si la narración prioriza las peripecias de Apolonio, su abandono de la escena obliga a que el narrador adopte otros puntos de vista. En este episodio, cuyo foco está puesto en Tarsia, el narrador adopta por momentos la perspectiva de Dionisias, pues narra lo que ésta pergeña en su fuero íntimo y lo que trama con su familia en el interior del hogar. Todo el episodio, como se explicó en el capítulo previo,

---

<sup>908</sup> “Entonces la criminal, vistiendo ropas lúgubres, realzando su dolor con los cabellos arrancados, el pecho desnudo y lívido, salió de su habitación. Fingiendo lágrimas falsas, dice: ‘Amigos fieles, sepan que Tarsia, la hija de Apolonio falleció en el día de ayer por un súbito dolor de estómago en una villa en las afueras de la ciudad, y que yo la he sepultado con el más honesto funeral.’”

<sup>909</sup> “La mujer criminal, habiendo escuchado esto, se estremeció en todo el cuerpo y dijo: ‘¡Compadécete! Como dije, esposo, te confieso: por querer a la nuestra, perdí a la hija de otro. Ahora pues, desde este instante viste ropas lúgubres y derramemos lágrimas fingidas, y digamos que ha perecido por un súbito dolor de estómago. El que nos vea con tal aspecto, nos creerá.’”

<sup>910</sup> “La criminal dice: ‘¡Compadécete, esposo! Te confieso: porque quise a nuestra hija, he perdido a la de otro. Recibe, entonces, este consejo: desde ahora, viste ropas lúgubres, finge fingidas lágrimas: digamos que recientemente ha perecido por un dolor de estómago. El que nos vea con tal aspecto, nos creerá.’”

<sup>911</sup> “La criminal mujer dice con lágrimas: ‘Ojalá fuera otro el que llevara este anuncio a tus oídos, y no yo o mi esposo. Pues debes saber que tu hija Tarsia se liberó de nosotros por un súbito dolor de estómago.’”

<sup>912</sup> “La criminal, como estuviera atormentada, dijo forzando sus lágrimas: ‘Ojalá otro hubiera llevado a tus oídos semejante anuncio, y no yo ni mi esposo. Pues Tarsia, tu hija, ha muerto por un súbito dolor de estómago.’”



se encuentra anidado en el segundo movimiento de la novela. Éste se mantiene unido mediante un sistema de referencias internas construido sobre la base de repeticiones: las lujosas vestimentas de Tarsia, por un lado, y el plan para esconder el crimen por el otro.

Teniendo este sistema en mente, llama la atención que, en el episodio del juicio en Tarso, en el capítulo 50, ninguno de los dos conjuntos temáticos vuelve a ser mencionado, a pesar de que sería esperable que estos temas fueran repasados como parte de la evidencia. Mientras en RA Estranguilión responsabiliza a los hados, en RB Dionisias le recuerda a Apolonio que se ha construido un monumento para recordarla: *Stranguillio ait: "Per regni tui clementiam, quia fati munus implevit"* (50, RA 12)<sup>913</sup>; *Scelerata mulier ait: "Bone domine, quid? Tu ipse titulum legisti monumenti!"* (50, RB 12)<sup>914</sup>.

Cabe pensar, en consecuencia, que la secuencia anidada de Tarsia forma un conjunto narrativo distinto del episodio de los juicios, en el cual los episodios que lo componen se mantienen unidos por medio de un sistema de referencias basado en la repetición de léxico y de secuencias. El episodio de los juicios, en consecuencia, se emparenta con este conjunto narrativo, pero, en sentido estricto, no forma parte de él.

## 12) Capítulos 41 y 44

En el capítulo 41, Tarsia canta a Apolonio su historia cuando todavía padre e hija no se han reconocido. Este relato es tan oscuro, que sólo el narratario puede decodificarlo, pues solo él, junto con el narrador, posee toda la información necesaria para dotar al discurso de sentido. Tres capítulos más tarde, luego de que Apolonio la aleje violentamente de sí, vuelve a contar su historia entre lágrimas, pero ahora con tanta claridad que Apolonio la reconoce como su hija.

Ambas analepsis delimitan al episodio del reconocimiento, momento crítico y climático de la obra. En ambos casos, las analepsis remiten al mismo contenido: la historia de la joven. En la analepsis del capítulo 41, como Tarsia canta su historia en clave, Apolonio no la reconoce, a diferencia del narratario que está al tanto de las vicisitudes de ambos desde el inicio. Así, el destinatario de esta regresión no es Apolonio sino el narratario. La intención perlocutiva es captar la benevolencia del rey doliente, pues lo que intenta comunicar es que su aspecto no debe conducirlo a deducciones equivocadas acerca de su abolengo ni de su honor. A su vez, su canto sirve, extradiegéticamente, para crear

---

<sup>913</sup> "Estranguilión dice: 'Por la clemencia de tu reino, ¡porque ha completado el tiempo que le ha sido dado por el destino!'"

<sup>914</sup> "La mujer criminal dice: 'Buen señor, ¿por qué? ¡Tú mismo leíste la inscripción en el monumento!'"

tensión en el narratario, pues éste espera un reconocimiento que no se da. Es correcta la observación de Fernández-Savater Martín, según la cual la analepsis del canto de Tarsia dilata la resolución<sup>915</sup>. Sin embargo, el reconocimiento no se demora por el canto de Tarsia sino por las nueve adivinanzas que siguen.

En nuestra lectura, la función de este episodio es, por un lado, delimitar la escena, pues su comienzo (el reconocimiento no realizado) y su fin (el reconocimiento) están dados por el mismo discurso: la narración de su historia. Por otro, la escena sirve para construir al personaje de Tarsia, pues al exponer sus habilidades retóricas, se pone de manifiesto la calidad de su instrucción.

La analepsis del capítulo 44 es explícita. Como señala Fernández-Savater Martín<sup>916</sup>, Tarsia cuenta su historia siguiendo el orden en que ha sucedido y repitiendo los acontecimientos que a ella le narró Licórides prácticamente con el mismo vocabulario. En el fragmento a) transcribimos el relato de Licórides. Aquí destacamos en cursivas el vocabulario que Tarsia repite en el fragmento b):

a) Relato de Licórides

Nutrix vero eius ingemuit et ait: “Audi, domina mea Tharsia, *ste<mm>ata origin<is> tuorum natalium*, ut scias, quid post mortem meam facere debeas. Est tibi pater nomine Apollonius, mater vero [Lucina] Arc<hi>stratis regis filia, patria Tyros. Dum mater tua <te> enixa <est>, statim *redeuntibus secundis* praeclusoque spiritu ultimum fati signavit diem. Quam pater tuus *facto loculo cum ornamentis regalibus* et *XX sestertiis auri in mare permisit*, ut, ubi fuisset d<e>lata, ipsa testis <sibi e>sset. Naves quoque luctantibus ventis cum patre tuo lugente et *te in cunabulis posita* pervenerunt ad hanc civitatem. His ergo suis <hospitibus>, Stranguillioni et Dyonisiae, te commendavit pariter *cum vestimentis regalibus* et sic votum faciens neque capillos dempturum neque unguas, donec te nuptui traderet. (...)” (29, RA 10)<sup>917</sup>

Nutrix ingemuit et ait: “Audi, domina, natalium tuorum originem, ut scias, quid post mortem meam agere debeas. Est tibi Cyrene solum patria, mater Archistrat<i>s, regis Archistrat<i>s filia. Quae cum te enixa est, statim *secundis sursum redeuntibus* praeclusoque spiritu ultimum vitae finivit diem. Quam pater

<sup>915</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 40).

<sup>916</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 45).

<sup>917</sup> “La nodriza suspiró y dijo: ‘Escucha, señora mía Tarsia, la genealogía del origen de tu nacimiento, para que sepas qué debes hacer luego de mi muerte. El nombre de tu padre es Apolonio, el de tu madre [Lucina], la hija del rey Arquístrates, tu patria Tiro. Después de que tu madre te diera a luz, inmediatamente, volviendo la placenta a su interior y atrapado su espíritu, marcó el último día de su destino. Tu padre la arrojó al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde hubiera sido llevada, ella fuese su propio testimonio. Las naves incluso con vientos que luchaban con tu padre lloroso y habiendo sido tú acomodada en una cunita, llegaron a esta ciudad. Te encomendó en consecuencia a sus anfitriones, Estranguillón y Dionisias, junto con vestidos reales y haciendo el voto de no cortarse los cabellos ni las uñas hasta entregarte a tus bodas. (...)”

tuus Apollonius *effecto loculo cum ornamentis regalibus et XX sestertiis in mare misit*, ut, ubicumque fuisset elata, haberet in supremis exequias funeris sui. Quo itaque sit elata, ipsa sibi testis erit. Nam rex Apollonius pater tuus amissam coniugem lugens, *te in cunabulis positam*, tui tantum solatio recreatus, applicuit Tharso. Commendavit te mecum *cum magna pecunia et vestem copiosam* Stranguillioni et Dyonisiadi hospitibus suis votumque faciens barbam, capillum neque ungues dempturum, nisi te prius nuptum tradidisset. (...)” (29, RB 9)<sup>918</sup>

b) Relato de Tarsia

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis cunabulis fatigari! Nam statim ut nata sum in mari inter fluctus et procellas, parturiens me mater mea *secundis ad stomachum redeuntibus coagulato sanguine* mortua est et sepultura ei terrae denegata est. Quae tamen ornata a patre meo *regalibus ornamentis* et deposita in *loculum cum viginti sestertios auri Neptuno est tradita*. Me namque in *cunabulis posita*, Stranguillioni impio et Dionysiadi eius coniugi a patre meo sum tradita *cum ornamentis et vestibus regalibus*, pro quibus usque ad necis veni perfidiam et iussa sum puniri a servo uno infamiae, nomine Theophil<o>. (...)” (44, RA 7)<sup>919</sup>

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis nativitatibus meae exortibus fatigari! Nam statim ut nata sum in mari inter flu<ctus et> procellas, mater mea *secundis ad stomachum redeuntibus* mortua est, et sepultur<a> terrae negata. *Ornata a patre meo* demissa est in *loculum cum XX sestertiis*. *Neptuno est tradita*. Post haec ego Stranguillioni et Dionysiadi inpiis a patre tradita *cum ornamentis et vestibus* usque ad necem veni, perfidia huius iussa puniri a servo eius. (...)” (44, RB 9)<sup>920</sup>

---

<sup>918</sup> “La nodriza suspiró y dijo: ‘Escucha, señora, el origen de tu nacimiento, para que sepas qué debes hacer luego de mi muerte. Es tu patria el suelo de Cirene, tu madre Arquístratis, la hija del rey Arquístrates. Cuando ésta te dio a luz, volviendo la placenta al instante a su interior y atrapado su espíritu, terminó el último día de su vida. Tu padre Apolonio la envió al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde sea que hubiera sido llevada, tuviera en su último momento exequias para su cadáver. Así, donde hubiese sido llevada, ella fuese su propio testimonio. Pues el rey Apolonio, tu padre, llorando a su esposa muerta, acomodada tu en tu cunita, reconfortándose sólo en el consuelo de ti, puso su rumbo hacia Tarso. Te encomendó a Estranguilión y Dionisias, sus anfitriones, junto a mí con grandes riquezas y muchísimos vestidos, tomando el voto de no cortarse la barba, los cabellos ni las uñas, si no te había entregado antes a tus bodas.’”

<sup>919</sup> “‘¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde la misma cuna! Pues en cuanto nací, en medio del mar entre olas y tormentas, al darme a luz mi madre murió al coagularsele la sangre, luego de que la placenta volviera al estómago, y se le negó la sepultura en tierra. Adornada por mi padre con sus alhajas reales, y colocada en un ataúd con veinte sestercios de oro, fue entregada a Neptuno. En cuanto a mí, colocada en la cuna, fui llevada por mi padre al impío Estranguilión y a Dionisias, su esposa, con alhajas y vestidos reales, por cuya causa llegué casi a la perfidia del asesinato, y se ordenó que fuera castigada por un siervo, único en su infamia, de nombre Teófilo. (...)’”

<sup>920</sup> “‘¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde el mismo momento de mi nacimiento! Pues en cuanto nací, en medio del mar entre olas y tormentas, murió mi madre al volver al estómago la placenta, y se le negó la sepultura en tierra. Fue adornada por mi padre con sus alhajas reales, y dejada en un ataúd con veinte sestercios. Fue entregada a Neptuno. Luego de esto, fui llevada por mi padre a los impíos Estranguilión y Dionisias, junto con joyas y vestidos, llegué casi al asesinato, por la perfidia de aquella, al haberse ordenado que se me castigara a manos de un siervo suyo.’”

La función diegética, en suma, es la de permitir el reconocimiento y la de hacer que Apolonio comprenda que sus amigos de Tarso lo han traicionado, mientras que la extradiegética es señalar el fin de la escena del reconocimiento.

### 13) Capítulo 45

La siguiente secuencia, los pormenores de la escena en la que Apolonio reconoce en Tarsia a su hija, tiene lugar sólo en RB. Aquí Atenágoras irrumpe en la bodega del barco y se encuentra con la escena del reconocimiento entre padre e hija. Se suma a la escena y también llorando, como Apolonio, cuenta cómo ayudó a Tarsia a sobrevivir en Mitilene.

Videns eos Athenagoras utrosque in amplexu cum lacrimis inhaerentes, et ipse amarissime flebat et narrabat, qualiter sibi olim hoc ordine puella in lupanari posita universa narrasset, et quantum temporis erat, quod a piratis adducta et distracta fuisset. (45, RB 12)<sup>921</sup>

En este caso, se trata de una analepsis homodiegética repetitiva restringida a discurso indirecto por un problema de velocidad. Como en este caso la información que provee Atenágoras sólo es nueva para Apolonio, el narrador acelera la narración y se apresura a narrar nuevos acontecimientos.

### 14) Capítulos 48 y 49

En el capítulo 48, Apolonio narra su historia ante la sacerdotisa principal del templo de Diana, sin darse cuenta todavía de que se trata de su esposa. En el 49, la mujer reconoce a Apolonio por su relato y se arroja a sus pies, recordando episodios relevantes de la vida de ambos para que Apolonio la reconozca a su vez. Ambos personajes llevan a cabo sendos *racconti* en los que recuperan y actualizan información que ya le ha sido presentada al narratario.

En el capítulo 48, Apolonio recuerda los hechos capitales de su vida comenzando por la injusticia sufrida en la corte de Antíoco. Fernández-Savater Martín observa que, antes de estos hechos, narra otros que forman parte de la prehistoria del relato: cómo fue nombrado rey de Tiro primero y cómo se dedicó al estudio después. Señala así que esta

---

<sup>921</sup> “Viéndolos Atenágoras a ambos abrazados empapados en lágrimas, él mismo lloraba muy amargamente y contaba de qué manera la muchacha, tiempo atrás, mientras estaba en el lupanar, le había contado en orden toda su historia, y cuánto tiempo había transcurrido desde que había sido secuestrada por piratas y luego vendida.”

analepsis es mixta, pues comienza en un tiempo previo al comienzo del relato principal<sup>922</sup>. A nuestro juicio, sin embargo, esta información forma parte de la diégesis, pues Apolonio es presentado como el líder político de Tiro<sup>923</sup> y como joven educado<sup>924</sup> en el capítulo 4. Apolonio narra de forma episódica lo que en la diégesis es una descripción. La información, en suma, no es nueva para el narratario y en ello se basa la función del pasaje.

Como señala Fernández-Savater Martín, el *racconto* de Apolonio resume brevemente los principales hitos del relato para que el narratario observe todo el conjunto como una unidad<sup>925</sup>. Cabe destacar que, como en otras analepsis en discurso directo que se encuentran en la novela, los hechos vuelven a narrarse con el mismo léxico y en el mismo orden que en la diégesis primaria<sup>926</sup>. Así se observa cómo en los capítulos a) 25 y b) 48 Apolonio repite la expresión *Rege Archistrate susceptus sum* para explicar que el rey Arquístrates lo ha auxiliado:

a)

“Cara coniunx, cara et unica regis filia, quid fuit de te? Quid respondebo pro te patri tuo aut quid de te proloquar, qu<ae> me naufragum suscepit pauperem et egenum?” (25, RA 16)<sup>927</sup>

“Cara coniunx Archistratis et unica filia regis, quid respondebo regi patri tuo, qui me naufragum suscepit?” (25, RB 12)<sup>928</sup>

b)

Quem dum fugio, naufragus factus sum et eo usque a Cyrenensi rege Archistrate susceptus sum (48, RA 30)<sup>929</sup>

Quem dum fugio, naufragus a Cyrenensi rege Archistrate eo usque gratissime susceptus sum, (48, RB 23)<sup>930</sup>

---

<sup>922</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 48-49).

<sup>923</sup> Es explícito en RB, *patriae suae princeps*. En RA, se explica recién en el capítulo 7, cuando el pueblo entra en duelo al descubrir que Apolonio ha desaparecido.

<sup>924</sup> Misma situación. Se explicita en RB, *fidus habundantia litterarum*, pero se deduce en RA, cuando vuelve a sus libros en el capítulo 6.

<sup>925</sup> Fernández-Savater Martín toma la idea de Hägg (1971: 286).

<sup>926</sup> En los siguientes segmentos, destacamos en cursivas el vocabulario que estudiamos.

<sup>927</sup> “Querida esposa, querida y única hija del rey, ¿qué ha pasado contigo? ¿Qué responderé por ti a tu padre, o qué diré de ti yo, la que me ayudó siendo un pobre y necesitado náufrago?”

<sup>928</sup> “Querida esposa Arquístratis e hija única del rey, ¿qué responderé por ti a tu padre, que me ayudó siendo un náufrago?”

<sup>929</sup> “Mientras me escapaba de él, naufragué y fui ayudado por el rey de Cirene, Arquístrates.”

<sup>930</sup> “Mientras me escapaba de él, naufragué y fui ayudado amablemente por el rey de Cirene, Arquístrates.”

A continuación, se puede observar cómo c) Licórides en el capítulo 29 y d) Apolonio en el capítulo 48 emplean los mismos giros que b) ha utilizado el narrador en el capítulo 25 para narrar el entierro de la princesa en el mar, *in loculum deposui cum xx sestertiis auri*:

b)

Quo perfecto locul<o> regalibus ornamentis ornat puellam, in loculo composuit et XX sestertia auri ad caput eius posuit. (25, RA 28)<sup>931</sup>

Quo perfecto regalibus ornamentis decoratam puellam in loculo conposuit, cum fletu magno dedit osculum. (25, RB 21)<sup>932</sup>

c)

Quam pater tuus facto loculo cum ornamentis regalibus et XX sestertiis auri in mare permisit, ut, ubi fuisset d<e>lata, ipsa testis <sibi e>sset. (29, RA 15)<sup>933</sup>

Quam pater tuus Apollonius effecto loculo cum ornamentis regalibus et XX sestertiis in mare misit, ut, ubicumque fuisset elata, haberet in supremis exequias funeris sui. (29, RB 13)<sup>934</sup>

d)

Indui eam honestum, regium dignumque habitum sepulturae e<t> i<n> *loculum deposui cum xx sestertiis auri*, ut, ubi inventa fuisset, ipsa sibi testis esset, ut digne sepeliretur. (48, RA 35)<sup>935</sup>

Quam ego regio indui habitu, et in loculum cum XX sestertiis d<e>misi in mare, ut inventa digne sepeliretur. (48, RB 27)<sup>936</sup>

A continuación, se observa nuevamente cómo f) Apolonio, en su relato del capítulo 48, vuelve a emplear el mismo giro que e) utilizó en el capítulo 28, *meam filiam commendavi*, cuando deja a su hija en Tarso:

---

<sup>931</sup> “Una vez que estuvo terminado el ataúd, la adorna con sus alhajas reales, la acomodó en el ataúd y colocó veinte sestercios de oro junto a su cabeza.”

<sup>932</sup> “Una vez que estuvo listo, colocó en el ataúd a la joven adornada con sus alhajas reales, con gran llanto la besó”

<sup>933</sup> “Tu padre la arrojó al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde hubiera sido llevada, ella fuese su propio testimonio.”

<sup>934</sup> “Tu padre Apolonio la envió al mar, habiéndose construido un ataúd, junto con sus alhajas reales y veinte sestercios de oro, para que, donde sea que hubiera sido llevada, tuviera en su último momento exequias para su cadáver.”

<sup>935</sup> ““(…) La vestí con un traje funerario honesto, real y digno, y la coloqué en un ataúd con veinte sestercios de oro, para que, cuando fuese encontrada, ella fuese testigo de ella misma, para que fuera dignamente sepultada. (...)”

<sup>936</sup> ““(…) La vestí con un traje real, y la arrojé al mar en un ataúd con veinte sestercios para que, al ser encontrada, fuera enterrada con dignidad (...)”

e)

commendo vobis filiam meam: cum filia vestra nutriatur et eam cum bono et simplici animo suscipiatis atque patriae nomine eam cognominetis Tharsiam (28, RA 8)<sup>937</sup>

commendo vobis filiam meam, ut cum filia vestra Philotimiade nutriatur (28, RB 9)<sup>938</sup>

f)

Hanc vero meam filiam commendavi iniquissimis homini<bus St>ranguillioni et Dionysiae, (48, RA 37)<sup>939</sup>

Hanc vero famulam tuam, filiam meam, nutriendam iniquis hominibus commendavi, (...) (48, RA 29)<sup>940</sup>

En resumen, en el *racconto* del capítulo 48, Apolonio recuerda cómo el rey Arquístrates lo acogió cuando era un pobre náufrago, cómo sepultó a su esposa en el mar y cómo dejó a su hija a cargo de sus amigos en Tarso, empleando para eso analepsis que repiten en gran medida el vocabulario y el orden empleado por el narrador y por los personajes que enuncian la secuencia por primera vez, y que se repite en las analepsis que vuelven sobre estos pasajes antes del *racconto* de Apolonio. Queda así en evidencia que los episodios tienden a estar encadenados por medio de analepsis repetitivas que mantienen actualizados el orden y la naturaleza de los acontecimientos. En efecto, el *racconto* de Apolonio recoge no sólo a los hechos que refiere, sino también las recapitulaciones previas, lo que constituye una repetición tanto de contenido como de forma.

En el capítulo 49, por su parte, la princesa se arroja a los pies de Apolonio y recuerda su historia juntos para que él la reconozca: cuando Apolonio fue su maestro, cuando su padre se la entregó como esposa y el hecho de que su amor no estuviera basado en el erotismo sensual sino en el intelectual.

“Tu es Tyrius Apollonius meus; tu es magister, qui docta manu me docuisti; tu es, qui <me> a patre meo Arch<i>strate accepisti; tu es, quem adamavi non libidinis causa, sed sapientiae ducem! (...)” (49, RA 4)<sup>941</sup>

---

<sup>937</sup> “(...) les encomiendo a mi hija: que se críe con la hija de ustedes, acójanla con espíritu bueno y sencillo, y llámenla Tarsia por el nombre de su patria (...)”

<sup>938</sup> “(...) les encomiendo a mi hija, para que se críe con la hija de ustedes, Filotimía. (...)”

<sup>939</sup> “(...) A esta hija mía la encomendé a personas muy dañinas, Estranguilión y Dionisias (...)”

<sup>940</sup> “(...) A esta sierva tuya, mi hija, la encomendé a personas muy dañinas para que fuese criada (...)”

<sup>941</sup> “Tú eres mi tirio Apolonio; tú eres mi maestro, que me enseñó con docta mano; tú eres el que me recibió de manos de mi padre Arquístrates; tú eres el que amé profundamente, y no por deseo, ¡sino como conductor de la sabiduría! (...)”

“Tu es Tyrius Apollonius, meus Apollonius; tu es magister meus, qui me docuisti; tu es, qui me a patre accepisti Archistrate; <tu es>, quem naufragum adamavi non causa libidinis, sed sapientiae ducta! (...)” (49, RB 5)<sup>942</sup>

Fernández-Savater Martín entiende que esta recapitulación vuelve a caracterizar a Apolonio y a su relación con ella debido al énfasis puesto sobre el amor *non libidinis causa, sed sapientiae*. Consideramos que esta observación es trivial, pues la atracción intelectual y no física es algo que se explicita cuando la princesa se enamora, en el capítulo 18:

Sed ‘regina’ sui ‘iamdudum saucia cura’ Apollonii ‘figit in pectore vulnus, verba’ cantusque memor ‘credit genus esse deorum’, nec somnum oculis nec ‘membris dat <c>ura quietem’. (18, RA 1)<sup>943</sup>

Sed puella Archistrat<i>s ab amore incensa inquietam habuit noctem; ‘figit in pectore vulnus, verba’ cantusque memor. (18, RB 1)<sup>944</sup>

El pasaje recuerda a la escena de reconocimiento entre Tarsia y Apolonio, pues aquí también la joven recuerda acontecimientos que sólo Apolonio (y el narratario) conoce. Se pone de manifiesto, así, que el destinatario explícito de estos discursos es Apolonio y que nada de la información dada le es nueva al narratario.

---

<sup>942</sup> “‘Tú eres el tirio Apolonio, mi Apolonio; tú eres mi maestro, que me enseñaste; tú eres el que me recibió de manos de mi padre Arquístrates; tú eres al que náufrago amé profundamente no por deseo, ¡sino conducida por la sabiduría! (...)’”

<sup>943</sup> “Pero la reina, por largo tiempo herida por sus pensamientos por Apolonio, fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto, cree que pertenece a la estirpe de los dioses, y su congoja no da ni sueño a sus ojos ni reposo a sus miembros.”

<sup>944</sup> “Pero la joven [hija de] Arquístrates, encendida por el amor pasó una noche inquieta: fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto.”

El pasaje está construido sobre los versos en los que Virgilio escribe el amor de Dido por Eneas: *At regina gravi iamdudum saucia curavulnus alit venis et caeco carpitur igni./ Multa viri virtus animo multusque recursat/ gentis honos; haerent infixi pectore vultus/ verbaque nec placidam membris dat cura quietem*. Si bien no es el objeto de esta tesis estudiar el intertexto con la tradición clásica, sí creemos necesario destacar su existencia, pues se espera que el narratario evoque el pasaje de *Eneida* al leer estas líneas. En principio, destacamos que el amor de Dido es inverso al de la princesa. Dido se enamora de Eneas por la herida de Cupido, ordenada por Juno, mientras que la princesa admira tanto a Apolonio que comienza a amarlo, por lo que su amor es agéntivo. Por otro lado, el amor entre Apolonio y la princesa es constructivo, pues conduce a Apolonio a la boda (con lo que se clausura el primer movimiento de la novela) y al nacimiento de su objeto de deseo, su hija, mientras que en *Eneida* el amor de Dido es trágico desde el momento en que la invade, al final del libro I. Dido es *infelix*, y su amor entraña el *furor* que finalmente la destruye. Resulta interesante considerar las consideraciones de Servio sobre el libro IV y el amor, como muestra de cómo la Antigüedad Tardía pondera el pasaje. Ver en este sentido Pégolo (2010).



## 15) Capítulos 46-57 y 49-50

Los juicios en los que Apolonio castiga a los agresores de Tarsia se construyen sobre el procedimiento de la analepsis, pues su esencia misma radica en el repaso de los hechos ante a una autoridad con el fin de compensar al denunciante, que ha sido ofendido de alguna manera.

Fernández-Savater Martín sostiene que las analepsis en estas escenas presentan una interpretación de los hechos<sup>945</sup>, pues señala que Apolonio ya en Mitilene se refiere a Estranguilión y Dionisias como traidores tras haber escuchado el relato de Tarsia<sup>946</sup>. Sin embargo, pasa por alto el hecho de que Atenágoras, en la misma escena, repasa los hechos de Mitilene, pero los distorsiona para perjudicar al rufián y eximir de culpa y cargo no sólo al pueblo si no también a él mismo. Esta particular analepsis posee una función completamente diferente de todas las demás, pues su objetivo no es recuperar información pasada para asegurar la inteligibilidad del episodio, sino hacer evidente la discrepancia. El narratorio recuerda cómo se dieron los hechos y reconoce que, en la reconstrucción de Atenágoras, éstos son tergiversados para cumplir un objetivo muy claro: *Vt ergo salvetur ista civitas, mittatur, et vindicet se de uno infamiae, ut non omnes periclitemur* (46, RA 7)<sup>947</sup>; *Vt ergo salvetur civitas, deducatur ad eum leno et vindicet se de eo et non tota civitas pereat* (46, RB 7)<sup>948</sup>.

En Tarso, Apolonio le pide al pueblo que le recuerde si en algún momento él ha sido ingrato. El pueblo, en respuesta, exclama:

“Te regem, te patrem patriae et diximus et in perpetuum dicimus; <pro> te mori optavimus et optamus, cuius ope famis periculum vel mortem transcendimus. Hoc et statua tua a nobis posita <in biga> testatur.” (50, RA 7)<sup>949</sup>

---

<sup>945</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 39).

<sup>946</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 39).

<sup>947</sup> “Para que esta ciudad se salve, que sea entregado y que se tome venganza en uno por su infamia para que no corramos todos peligro.”

<sup>948</sup> “Para que la ciudad se salve, que le sea entregado el rufián y que se tome venganza en él y que no perezca toda la ciudad.”

<sup>949</sup> “A ti te hemos llamado rey, padre de la patria, y lo decimos para la posteridad; por ti hemos elegido morir, y lo seguimos eligiendo, pues por tu obrar superamos el peligro del hambre y la muerte. Esta estatua puesta por nosotros sobre un carro da cuenta de esto.”

“Te regem, te patriae patrem diximus: propter te et mori libenter optavimus, cuius ope periculum famis effugimus. Pro hoc et statua a nobis posita in biga testatur.” (50, RB 8)<sup>950</sup>

Fernández-Savater Martín sostiene que, mediante esta analepsis, se caracteriza al héroe con un conjunto de atributos que el lector desconocía<sup>951</sup>. Sin embargo, la respuesta del pueblo constituye una actualización del estado de cosa que Apolonio dejó en Tarso al partir. Como explica Panayotakis<sup>952</sup>, *Te regem, te patrem patriae* es una forma muy extendida de aclamación de aquellos que han beneficiado al lugar, por lo que este primer segmento de la respuesta debe ser interpretado simplemente como una invocación a Apolonio basada en el recuerdo de su donación de trigo, en el capítulo 10. La segunda parte de la respuesta, *<pro> te mori optavimus et optamus*, recuerda la promesa que le hizo Estranguilión en el capítulo 9, cuando Apolonio le ofrece su trigo a cambio de protección:

“Domine rex Apolloni, si civitati esurienti subveneris, non solum fugam tuam celabunt, sed etiam, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RA 16)<sup>953</sup>

“Domine Apolloni, si esurienti civitati subveneris, non solum fugam tuam celabit, sed, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RB 16)<sup>954</sup>

Finalmente, el pueblo hace referencia a la estatua que construyeron en aquel momento para sellar el pacto. Así, la consideración del pasaje como una forma de analepsis completiva no es correcta, pues la esencia misma del pasaje es la repetición. En la estrategia retórica que Apolonio despliega, la repetición es la base de su estrategia, pues actualizando con precisión la naturaleza de los hechos, logra quebrar el apoyo de la comunidad en el que se escudan Estranguilión y Dionisias.

Por otro lado, la revisión que Apolonio hace de los hechos ante el pueblo de Tarso representa el meollo del proceso. Apolonio denuncia una traición y Estranguilión da su versión de lo sucedido. Sin embargo, la falsedad de su declaración queda rápidamente en

---

<sup>950</sup> “A ti te hemos llamado rey, padre de la patria, y lo decimos para la posteridad; por ti hemos elegido morir, y lo seguimos eligiendo, pues por tu obrar superamos el peligro del hambre y la muerte. Esta estatua puesta por nosotros sobre un carro da cuenta de esto.”

<sup>951</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 40).

<sup>952</sup> Panayotakis (2012: 585).

<sup>953</sup> “Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderán tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.”

<sup>954</sup> “Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderá tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.”

evidencia, pues se llama a Teófilo para que confiese quién le ordenó atacar a Tarsia y éste no duda en hacerlo:

Apollonius ait: “Commendavi filiam meam Stranguillioni et Dionysiae suae uxori; hanc mihi reddere nolunt”. Stranguillio ait :” Per regni tui clementiam, quia fati munus implevit.” (50, RA 11)<sup>955</sup>

Apollonius ait: “Commendavi filiam meam Stranguillioni et Dionysiadi uxori eius: hanc mihi reddere noluerunt”. Scelerata mulier ait: “Bone domine, quid? Tu ipse titulum legisti monumenti!” (50, RB 11)<sup>956</sup>

Ambas escenas judiciales descansan sobre un tercer tipo de analepsis, a la que llamaremos *reinterpretativa*. La función de este tipo de analepsis es diferente de los que examinamos, pues ni actualizan información ni completan una laguna, sino que hablan exclusivamente del presente. Tanto Dionisias como Atenágoras declaran que, a continuación, darán una versión falsa de los hechos para cubrir sus pasos (Dionisias esconde que quiso matar a Tarsia y Atenágoras, que él y todo el resto del pueblo quiso aprovecharse de ella en el burdel), lo cual antes que recuperar información sobre el pasado, otorga información sobre ellos y su estado en el presente. Su función, en consecuencia, es desencadenar nuevas peripecias, a diferencia de las analepsis que estudiamos, cuyo objetivo es recuperar información pasada.

## 16) Capítulo 51

Sobre el final de la obra vuelven a aparecer los ayudantes de Apolonio: el pescador y Helénico. El narrador le recuerda al narratario quiénes eran estos dos personajes y para eso recapitula brevemente sus acciones al principio de la novela. A nuestro entender, la escena en su totalidad es más compleja de lo que inicialmente señala Fernández-Savater Martín. La autora explica que esta retrospectión a cargo del narrador sirve para volver a caracterizar a dos personajes que hace tiempo han desaparecido de la trama. Observa que la descripción del narrador vuelve a repetirse en boca de Apolonio, pero que, a su juicio, no se trata de una retrospectión, sino de otro ejemplo del estilo repetitivo del autor,

---

<sup>955</sup> “Apolonio dice a éstos: ‘Encomendé a mi hija a Estranguilión y a Dionisias, su esposa; no quieren devolvérmela’. Estranguilión dice: ‘Por la clemencia de tu reino, ¡porque ha completado el tiempo que le ha sido dado por el destino!’”

<sup>956</sup> “Apolonio dice a éstos: ‘Encomendé a mi hija a Estranguilión y a Dionisias, su esposa; no quieren devolvérmela’. La mujer criminal dice: ‘Buen señor, ¿por qué? ¡Tu mismo leíste la inscripción en el monumento!’”

“propenso a la reiteración de fórmulas”<sup>957</sup>. Este comentario conlleva una serie de problemas. En primer lugar, contradice la definición misma de analepsis y pone en entredicho otras formas de repetición por ella misma identificadas y desarrolladas. Por otro lado, confunde el concepto de fórmula<sup>958</sup> con el de repetición, quizás bajo influencia de Bowra<sup>959</sup>, aunque no lo cita ni da una definición de qué entiende por fórmula.

La actualización del personaje del pescador depende de la triple repetición de un gesto distintivo: el haber partido al medio su sayo para abrigar con él a Apolonio. La aparición del pescador en el capítulo 51 se realiza en los siguientes términos:

Vidit piscatorem illum, a quo naufragus susceptus fuerat, qui ei medium suum dedit tribunarium, et iubet famulis suis, ut eum comprehenderent et ad suum ducerent palatium. (51, RA 12)<sup>960</sup>

His omnibus peractis dum deambulat Apollonius iuxta mare, vidit piscatorem illum, a quo fuerat naufragus susceptus, et iussit eum comprehendi. (51, RB 10)<sup>961</sup>

Cuando los soldados llevan al pescador ante Apolonio, éste le explica a su esposa quién es el hombre que traen sus soldados y luego se presenta a sí mismo para que el anciano lo recuerde.

Sed ubi ingressus est palatium, Tyrius Apollonius sedens cum sua coniuge, eum ad se praecepit adduci, et ait ad coniugem: “Domina regina et coniunx pudica, hic est paranympus meus, qui mihi opem tribuit, et, ut ad <te> venirem, iter ostendit”. Et intuens eum Apollonius ait: “O benignissime vetule, ego sum Tyrius Apollonius, cui tu dedisti dimidium tuum tribunarium.” (51, RA 15)<sup>962</sup>

Et ingressus Apollonius coram coniuge sua iussit eum adduci et ait: “Domina coniunx, hic est paranympus meus, qui olim mihi opem naufrago dedit et, ut ad te pervenirem, ostendit itinera”. Dixit ei: “Benignissime vetule, ego sum Tyrius Apollonius, cui dimidium tribunarium tuum dedisti.” (51, RB 13)<sup>963</sup>

---

<sup>957</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 38, n. 28).

<sup>958</sup> Desde Parry (1930: 80), se entiende por “fórmula” todo grupo de palabras que es regularmente empleado bajo las mismas condiciones métricas para expresar una cierta idea.

<sup>959</sup> Bowra, como señala Lord (1981: 30), continúa usando el término de “repetición” para hacer referencia tanto a fórmulas como a escenas repetidas. Ver Bowra (1952: 222).

<sup>960</sup> “Vio a aquel pescador que lo había auxiliado cuando era un náufrago, que le dio la mitad de su manto, y ordena a sus sirvientes que lo apresaran y lo condujeran a su palacio.”

<sup>961</sup> “Una vez terminadas estas cosas, mientras paseaba Apolonio junto al mar, vio a aquel pescador que lo había auxiliado cuando era un náufrago, y ordenó apresarlo.”

<sup>962</sup> “Pero una vez que hubo ingresado en el palacio, el tirio Apolonio, sentándose con su esposa, ordenó que lo condujeran hasta él, y dice a su esposa: ‘Señora reina y púdica esposa, éste es mi benefactor, el que me ofreció socorro, y me señaló el camino para llegar hasta ti.’ Y observándolo dijo: ‘Oh queridísimo anciano, yo soy el tirio Apolonio, al que diste la mitad de tu manto’”

<sup>963</sup> “Habiendo ingresado Apolonio, ante su esposa ordenó que se lo trajeran y dijo: ‘Señora esposa, éste es mi benefactor, que tiempo atrás me dio socorro siendo náufrago, y me mostró los caminos para que llegara

Se observa, en primer lugar, que las tres instancias en que se recuerda al personaje repiten la escena del capítulo 12 en el orden en que allí se dieron los acontecimientos, pues el pescador primero siente misericordia por Apolonio y luego comparte su sayo con él. En segundo lugar, la estructura de cada una de estas repeticiones tiende a repetir los mismos conceptos con ligeras alteraciones de vocabulario, con lo cual vuelve a registrarse un cruce o contaminación entre la voz del narrador y del personaje. En RA y en RB respectivamente, la secuencia puede esquematizarse del siguiente modo:

RA) Anclaje del referente: *piscatorem illum/ paranympus meus/ benignissime vetule; Asistencia brindada: a quo naufragus susceptus fuerat... ei medium suum dedit tribunarium/ mihi opem tribuit/ cui tu dedisti dimidium tuum tribunarium.*

RB) Anclaje del referente: *piscatorem illum/ paranympus meus/ Benignissime vetule; Asistencia brindada: a quo fuerat naufragus susceptus/ mihi opem naufrago dedit/ cui dimidium tribunarium tuum dedisti.*

Con respecto a Helénico, la actualización que se hace del personaje es, a pesar de las apariencias, idéntica. Nuevamente, el personaje es presentado por medio de una breve recapitulación de sus acciones al comienzo de la novela, repitiendo el orden en que se dieron los hechos.

Hellenicus autem, qui, quando persequeretur eum rex Antiochus, indicaverat ei omnia et nihil ab eo recipere voluit, secutus est eum et procedenti Apollonio obtulit se ei et dixit: “Domine rex, memor esto Hellenici servi tui.” (51, RA 23)<sup>964</sup>

<Helle>nicus vero, qui ei de Antiocho nuntiaverat, Apollonio procedenti obtulit se et ait: “Domine mi rex, memor esto <Helle>nici, servi tui.” (51, RB 19)<sup>965</sup>

A diferencia de lo que ocurre en la presentación del pescador, Apolonio reconoce a Helénico cuando éste dice su nombre. Esto se debe a que el pescador es un personaje anónimo, no así Helénico, lo que implica que el personaje que recibe un nombre propio es reconocido gracias a él, y que el personaje anónimo se identifica por el uso de un

---

hasta ti.” Le dijo: ‘Tú, el más bondadoso de los ancianos, yo soy el tirio Apolonio, al que diste la mitad de tu manto.’”

<sup>964</sup> “Helénico, el que, cuando el rey Antíoco lo perseguía, lo había puesto al tanto de todo y no quiso recibir nada a cambio, lo siguió y cuando Apolonio pasaba, se adelantó y le dijo: ‘Señor rey, recuerda a este Helénico, siervo tuyo.’”

<sup>965</sup> “Helénico, que le había avisado de Antíoco, cuando Apolonio pasaba ante él se adelantó y le dijo: ‘Mi señor rey, recuerda a este Helénico, siervo tuyo.’”

sintagma nominal que destaca alguno de sus atributos individualizadores. De este modo, el pescador se identifica por lo que ha hecho para y con Apolonio, y por ese motivo se apela a este recuerdo tanto en la voz del personaje como en la del narrador cuando tiempo más tarde se vuelve necesario volver a identificar al personaje. De igual modo, Helénico se presenta a sí mismo sólo por la mención de su nombre; la breve repetición de sus acciones es funcional a que el narratorio recuerde quién es, lo cual implica, nuevamente, un cruce de niveles narrativos.

Una analepsis similar es la que ocurre en 39, cuando el narrador le recuerda al narratorio quién es Atenágoras, aunque, en este caso, el foco narrativo lo haya dejado de lado pocos capítulos antes:

Cum igitur omnes nau<tae> Apollonii convivi<um> melius ceteris navibus celebrarent, contingit, <ut> Athenagoras, princeps civitatis, qui Tharsiam filiam eius diligebat, deambulans in litore consideraret celebritatem navium (39, RA 10)<sup>966</sup>

Et dum epulantur, Athenagoras, qui Tharsiam ut filiam diligebat, deambulans et navium celebritatem considerans, vidit navem Apollonii ceteris navibus pulchriorem et ornatiorem et ait: (...) (39, RB 13)<sup>967</sup>

La estrategia es la misma: recordar quién es el personaje por una conducta que lo caracteriza. La diferencia con el caso anterior es que, como los acontecimientos quedaron en el pasado, son necesariamente anacronías, mientras que, como en este caso es una conducta que todavía está en desarrollo, no se percibe como tal.

### 2.2.2 *Analepsis completivas*

En los siguientes ejemplos, la analepsis se utiliza para completar una elipsis previa. En este punto del análisis, sólo señalaremos quién la realiza y cuál es su alcance. Es decir, si queda a cargo del narrador o del personaje y si recupera información de un tiempo previo al comienzo de la peripecia, en cuyo caso se trataría de una elipsis externa, o si, en cambio, completa una laguna en los acontecimientos ya narrados, elipsis a la que llamamos interna.

---

<sup>966</sup> “Mientras todos los marineros de Apolonio celebraban un banquete mejor que el de las demás naves, sucedió que Atenágoras, el príncipe de la ciudad, que amaba su hija Tarsia, mientras se paseaba por la costa examinaba la gran cantidad de naves.”

<sup>967</sup> “Y mientras tenían su banquete, Atenágoras, que amaba a Tarsia como una hija, mientras deambulaba y examinaba la gran cantidad de naves, vio a la nave de Apolonio, que entre las demás naves era más bella y ornada, y dijo: (...)”

## 1) Capítulo 8, RB

En la redacción B, Apolonio explica que el rey Antíoco es capaz de lograr lo que sea que se proponga. El narratario sabía que el rey era poderoso, pero no a tal extremo.

Apollonius ait: “Ego quidem de arte tua nihil queror, sed a rege illo Antiocho quaeror: interiorem itaque partem pelagi teneamus. Rex enim longam habet manum: quod voluerit facere, perficiet. Sed verendum est, ne nos persequatur”. (8, RB 5)<sup>968</sup>

Como la novela comienza, de hecho, con la narración de los acontecimientos en la corte de Antioquía, esta reflexión sobre su poder constituye una analepsis completiva interna, pues se encuentra dentro de los límites del relato.

## 2) Capítulo 21

Mientras la princesa agoniza de amor por Apolonio, se hacen presentes los tres pretendientes ya antes rechazados. Arquístrates, entonces, le pide a su hija que elija con cuál desea casarse y ella responde que con aquel que ha naufragado. El rey, sin entender qué significa esto, les pregunta cuál de ellos ha estado en un naufragio, a lo que uno de ellos responde *Ego*. Su compañero, para evitar que con trampas se quede con lo que todos desean, lo delata:

“Tace, morbus te consumit nec salvus es, cum scio te coetaneum meum et mecum litteris eruditum et portam civitatis numquam existi: ¿ubi ergo naufragium fecisti?” (21, RA 5)<sup>969</sup>

“Tace, morbo te consumis. Mecum litteras didicisti, portam civitatis numquam existi: ¿quando naufragium fecisti?” (21, RB 3)<sup>970</sup>

Se trata en este caso de una analepsis completiva externa, pues se infiere que el naufragio al que falsamente alude el personaje ha ocurrido tiempo atrás, antes incluso de que Apolonio se presentara ante Antíoco. El narratario, que nada sabe de estos tres

---

<sup>968</sup> “Apolonio dice: ‘De tu arte nada tengo que quejarme, sino que por el rey Antíoco soy buscado: dirijámonos por esto mar adentro. Muy larga es la mano que tiene el rey: lo que quiera hacer, lo llevará a cabo. Pero es de temer que nos persiga.’”

<sup>969</sup> “Calla, la enfermedad te consume y no estás cuerdo, puesto que sé que tienes la misma edad que yo, y que conmigo te has instruido en las letras y que nunca has traspasado la puerta de la ciudad: ¿dónde, entonces, has naufragado?”

<sup>970</sup> “Calla, la enfermedad te consume. Conmigo has aprendido las letras, y la puerta de la ciudad nunca atravesaste: ¿cuándo has naufragado?”

personajes, contiene el aliento al igual que los demás personajes cuando el falso héroe dice *Ego*. Como se explicó en el capítulo previo, dedicado al análisis de la estructura narrativa, esta intervención del compañero desempeña la función *Ex.*, en la que se expone al falso héroe que desea quedarse con el botín. Así, puede afirmarse que la función de esta analepsis es interna al desarrollo de los acontecimientos, pues está motivada por la dinámica del episodio y de la función narrativa involucrada.

### 3) Capítulo 22

Cuando la princesa de Cirene le dice a su padre que elige a Apolonio como esposo, su padre responde:

“Nata dulcis, noli de aliqua re cogitare, quia talem concupisti, [ad] quem ego, ex quo eum vidi, tibi coniungere adoptavi. ¡Sed ego tibi vere consentio, quia et ego amando factus sum pater!” (22, RA 8)<sup>971</sup>

“¡Et ego, dulcis filia, amando factus sum pater! Diem ergo nuptiarum sine mora statuum.” (22, RB 8)<sup>972</sup>

Como señala Fernández- Savater Martín<sup>973</sup>, se trata de una analepsis externa, pues se refiere a acontecimientos que tuvieron lugar antes de los que componen el hilo narrativo principal. Su objetivo, sostiene la autora, es contribuir a la caracterización del personaje como un padre amoroso e implicar su diferencia con Antíoco.

### 4) Capítulo 24: la muerte de Antíoco

Tiempo después de las bodas de Apolonio con la princesa, un barco proveniente de Antioquía se hace presente en Cirene. Su capitán le informa a Apolonio que el rey Antíoco ha muerto y que él ha sido nombrado heredero del reino.

Gubernator non intellexit dictum et ait: “Sic ego rogo, ut, ubicumque eum videris, dic illi: “Laetare et gaude, quia rex saevissimus Antiochus cum filia sua concumbens, dei fulmine percussus est. Opes autem et regnum eius servantur regi Apollonio” (24, RA 11)<sup>974</sup>

---

<sup>971</sup> “Hija dulce, no te preocupes por nada, porque has deseado al mismo al que yo, desde que lo vi, elegí unir a ti. ¡Yo te doy mi consentimiento en verdad, porque yo también amando me hice padre!”

<sup>972</sup> “¡Yo también, hija dulce, amando me hice padre! Estableceré sin demora el día de la boda.”

<sup>973</sup> Fernández-Savater Martín (1997: 40).

<sup>974</sup> “El piloto no entendió sus palabras y dijo: ‘Así te pido que, donde sea que lo veas, le digas: Alégrate y conténtate, porque el muy malvado rey Antíoco, que yacía con su hija, ha sido golpeado por el rayo de dios. Sus bienes y su reino se reservan para el rey Apolonio.’”



Gubernator ait: “Sic ubi illum videris, dic illi, laetetur et gaudeat. Rex enim Antiochus fulmine percussus arsit cum filia sua. Opes autem et regnum Antiochiae Apollonio reservantur.” (24, RB 9)<sup>975</sup>

Según Fernández-Savater Martín, se trata de una forma de retrospectiva interna homodiegética puntual completiva. Esta etiqueta presenta una serie de problemas. En primer lugar, confunde dos cosas: la idea de retrospectiva tomada de Hägg (idea que allí explícitamente se refiere a volver a contar cosas que ya se contaron), y la de analepsis completiva, que no implican una repetición, sino una inversión en el orden cronológico. En segundo lugar, no se trata, en rigor de verdad, de una analepsis homodiegética, sino que puede ser considerada heterodiegética. La historia del rey Antíoco ocupa un hilo narrativo paralelo al principal, la narración de las aventuras de Apolonio. Su función en la novela es disparar la peripecia, tanto en el primer movimiento como en el segundo, y su evolución en un segundo plano del que nada se sabe lo dota de autonomía respecto del hilo narrativo principal. Así, la reaparición de Antíoco es más compleja de lo que a simple vista parece, pues está motivada no tanto temática sino estructuralmente. La apelación a un personaje y a un conflicto antiguo para repetir ya no un episodio sino una función, que a su vez se apoya en una repetición temática, representa un gesto de economía narrativa digno de ser destacado.

##### 5) Capítulo 24: embarazo de la princesa

En el capítulo 24, la narración realiza un salto de al menos seis meses entre las bodas de Apolonio y la princesa y la aparición del marinero de Tiro. Si bien al final del capítulo 23 el narrador, a modo de sumario proleptico, explica que el amor de los esposos creció con el paso del tiempo, nada se dice sobre el embarazo de la princesa. Sólo nos enteramos de que la princesa ha quedado embarazada cuando llega la noticia de la muerte del rey Antíoco. Así, dado que en ningún momento el embarazo es tema de una secuencia, se puede considerar que esta pieza de información se recupera de modo anacrónico, pues completa un vacío de información previo.

Interpositis autem diebus atque mensibus, cum haberet puella mense iam sexto, eius ventriculum deformatum est. (24, RA 1)<sup>976</sup>

---

<sup>975</sup> “El piloto dice: ‘Así cuando lo veas, dile, alégrate y conténtate. Pues el rey Antíoco, golpeado por un rayo, se ha consumido en llamas junto con su hija. Sus bienes y el reino de Antioquía se le han reservado a Apolonio.’”

<sup>976</sup> “Habiendo transcurrido algunos días o meses, cuando ya la joven estaba embarazada de seis meses, su vientre se había abultado.”

Interpositis autem diebus aliquot et mensibus, cum iam puella haberet ventriculum formatum sexto mense, aestivo tempore, dum exp<a>t<i>antur in littore, vident navem speciosissimam. (24, RB 1)<sup>977</sup>

## 6) Capítulo 28

Poco después, en el capítulo 28, Apolonio regresa a Tarso para dejar a su hija al cuidado de sus amigos, Estranguilión y Dionisias. Al llegar, les pide que críen a la recién nacida junto con su propia hija. Esta pieza de información resulta sorprendente para el narrador, pues no sabía que la pareja tenía una hija, pero Apolonio sí (28, RA 8/ RB 9).

“(…) cum filia vestra nutriatur et eam cum bono et simplici animo suscipiatis atque patriae nomine eam cognominetis Tharsiam.” (28, RA 8)<sup>978</sup>

“(…) commendo vobis filiam meam, ut cum filia vestra Philotimiade nutriatur.” (28, RB 9)<sup>979</sup>

## 7) Capítulo 31, RA

En 31, RA 5, la narración retoma la historia de Tarsia catorce años después de la partida de Apolonio. Dionisias empieza a pensar que sin Apolonio en el medio se puede deshacer de ella en cualquier momento. Para decir, precisamente, que Apolonio no volvió, señala que éste no ha enviado ninguna carta en ese tiempo.

“Pater eius Apollonius, ex quo h<in>c profectus est, habet annos XIII et nunquam venit ad suam recipiendam filiam nec nobis misit litteras. Puto, quia mortuus est aut in pelago periit. (...)” (31, RA 8)

La redacción B, en cambio, se limita a señalar que Apolonio no ha vuelto, por lo cual puede considerarse que *nec nobis misit litteras* refuerza la idea principal, *nunquam venit ad suam recipiendam filiam* y que es, por lo tanto, un rasgo de estilo de RA, proclive al uso de pleonasmos.

---

<sup>977</sup> “Habiendo transcurrido algunos días o meses, cuando ya la joven tenía el vientre formado en el sexto mes, en el verano, mientras paseaban por la orilla vieron una nave bellísima.”

<sup>978</sup> ““(…) que se críe con la hija de ustedes, acójanla con espíritu sencillo, y llámenla Tarsia por el nombre de su patria (...)”

<sup>979</sup> ““(…) les encomiendo a mi hija, para que se críe con la hija de ustedes, Filotimía.”

## 8) Capítulo 40

Atenágoras escucha el nombre de Apolonio y recuerda que Tarsia siempre contaba que así se llamaba su padre: *Athenagoras vero ait intra se audito nomine: "Et Tharsia Apollonium <nominat> patrem"* (40, RA 1)<sup>980</sup>; *Athenagoras ait intra se: "Et Tharsia patrem Apollonium nominabat"* (40, RB 1)<sup>981</sup>. Esto, sin embargo, nunca se narra, pues cada vez que Tarsia narra la historia de sus desventuras, el narrador adopta un estilo sumario, indicando simplemente que la joven *casus suos exposuit* y no da detalles del contenido del relato.

## 9) Capítulo 48

Cuando Apolonio llega al templo de Diana, en Éfeso, el narrador señala que la princesa, su esposa, había sido ascendida en esos años a sacerdotisa principal. A pesar de su brevedad, representa la única analepsis completiva interna homodiegética de la novela llevada a cabo por el narrador, pues éste vuelve sobre sus pasos e informa sobre un acontecimiento ocurrido mientras se desarrollaban otros. Consideramos relevante estudiar el contexto del episodio a fines de analizar la función de dicha analepsis.

Lo primero que salta a la vista es que la analepsis depende exclusivamente de la descripción del personaje. Su posición en el templo justifica que se aparezca ante su familia, pocas líneas más adelante, vestida y adornada con tanto esplendor, que Apolonio no sólo no la reconoce, sino que cree que es la misma Diana la que se hace presente: *Tantus enim splendor pulchritu<dinis> eius emanabat, ut ipsam esse putarent deam Dianam* (48, RA 21)<sup>982</sup>; *Tantus enim pulchritudinis eius emanabat splendor, ut ipsa dea esse videretur* (48, RB 15)<sup>983</sup>.

La comparación de la belleza de la esposa o enamorada del héroe con una divinidad es un procedimiento tipificado en la literatura clásica<sup>984</sup>. En particular, el recurso se observa con frecuencia en las novelas griegas para caracterizar personajes desde su excelencia física. Ejemplificamos a continuación con pasajes de *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodiasias y de las *Efesíacas*, de Jenofonte de Éfeso, a pesar de que pasajes similares puedan encontrarse también en las demás novelas del corpus. En el fragmento

---

<sup>980</sup> "Atenágoras dice para sí al escuchar el nombre: 'Y Tarsia llamaba Apolonio a su padre.'"

<sup>981</sup> "Atenágoras dice para sí: 'Y Tarsia llamaba Apolonio a su padre.'"

<sup>982</sup> "Tan gran esplendor de su belleza emanaba, que pensaban que era la misma diosa Diana."

<sup>983</sup> "Tan gran esplendor de su belleza emanaba, que parecía la misma diosa Diana."

<sup>984</sup> En la tradición latina, se observa en el símil de Dido comparada con Diana en *Aen.* 1.494ss, que a su vez remite a la comparación de Medea con Ártemis en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 3.876

a) se observa cómo, en *Quéreas y Callíroe* de Caritón, la heroína es comparada con la diosa Afrodita y en el fragmento b), perteneciente a las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, se afirma que Antía es similar a Ártemis y Habrócomes a un dios (sin nombre en la novela):

a) Caritón, *Quéreas y Callíroe*:

Ἑρμοκράτης, ὁ Συρακουσίῳν στρατηγός, οὗτος ὁ νικήσας Ἀθηναίους, εἶχε θυγατέρα Καλλιρρόην τοῦνομα, θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὄλης Σικελίας: [2] ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον, οὐδὲ Νηρηίδος ἢ Νύμφης τῶν ὄρειῶν ἀλλ' αὐτῆς Ἀφροδίτης. (Charit, I, 1,1-2)<sup>985</sup>

b) Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*:

τόξα, ἄκοντες φερόμενοι, κύνες ἐπόμενοι. Πολλάκις αὐτὴν ἐπὶ τοῦ τεμένους ἰδόντες Ἐφέσιοι προσεκύνησαν ὡς Ἄρτεμιν. Καὶ τότε οὖν ὀφθείσης ἀνεβόησε τὸ πλῆθος, καὶ ἦσαν ποικίλαι παρὰ τῶν θεωμένων φωναί, τῶν μὲν ὑπὲρ ἐκπλήξεως τὴν θεὸν εἶναι λεγόντων, τῶν δὲ ἄλλην τινὰ ὑπὸ τῆς θεοῦ περιποιημένην: προσεύχοντο δὲ πάντες καὶ προσεκύνουν καὶ τοὺς γονεῖς αὐτῆς ἐμακάριζον: ἦν δὲ διαβόητος τοῖς θεωμένοις ἅπασιν Ἄνθεια ἢ καλή.

Ὡς δὲ παρήλθε τὸ τῶν παρθένων πλῆθος, οὐδεὶς ἄλλο τι ἢ Ἄνθειαν ἔλεγεν: ὡς δὲ Ἀβροκόμης μετὰ τῶν ἐφήβων ἐπέστη, τὸνθὲνδε, καίτοι καλοῦ ὄντος τοῦ κατὰ τὰς παρθένους θεάματος, πάντες ἰδόντες Ἀβροκόμην ἐκείνων ἐπελάθοντο, ἔτρεψαν δὲ τὰς ὄψεις ἐπ' αὐτὸν βοῶντες ὑπὸ τῆς θέας ἐκπεπληγμένοι, 'καλὸς Ἀβροκόμης' λέγοντες, 'καὶ οἷος οὐδὲ εἶς καλοῦ μίμημα θεοῦ.' (X. Eph. I, 2, 7-9)<sup>986</sup>

Lo que sorprende, en el caso de la *Hist. Apoll.*, es la posición que ocupa el recurso. En una novela griega se realiza la comparación para caracterizar al personaje en su primera presentación; es éste el modo en el que se utiliza en nuestra novela para caracterizar a Apolonio en la corte de Arquístrates, cuando la princesa se enamora de él:

<sup>985</sup> Citamos el texto de Caritón desde Goold (1995). “Hermócrates, el estratega siracusano que había derrotado a los atenienses tenía una hija de nombre Calíroe, muchacha admirable y ornato de toda Sicilia, pues era su belleza no humana sino divina, y no la propia de una Nereida o una Ninfa de las montañas, sino de la misma Afrodita Virgen.” Citamos desde la traducción de Mendoza (1979).

<sup>986</sup> Citamos el texto de Jenofonte desde Henderson (2009).

“Llevaba arco y flechas y la seguían unos perros. Muchas veces los efesios al verla en el recinto sagrado se arrodillaban cual si fuera Ártemis, y también entonces, cuando apareció, la multitud prorrumpió en gritos y eran muy diversas las voces de los espectadores: unos decían, por la sorpresa, que era la propia diosa, y otros que era otra construida a su imagen por la propia diosa. Todos le dirigían plegarias y se prosternaban, y celebraban la felicidad de sus padres. Y era proclamada por todos los espectadores “Antía la bella”.

“Mientras pasaba el grupo de vírgenes, nadie decía otra cosa más que el nombre de Antía, pero cuando se presentó Habrócomes con los efebos, a partir de ese momento, pese a ser bello el espectáculo de las vírgenes, todos se olvidaron de ellas al ver a Habrócomes y volvieron sus ojos a él gritando, impresionados por su visión:

—¡Es hermoso Habrócomes, nadie hay semejante a él! ¡Es la imagen de un dios en belleza!” Citamos desde la traducción de Mendoza (1979).

*Et ita fecit, ut discumbentes non Apollonium, sed Apollinem existimarent* (16, RA 22)<sup>987</sup>;  
*Et ita stetit, ut omnes non Apollonium, sed Apollinem aestimarent* (16, RB 20)<sup>988</sup>.

El excesivo adorno de la joven, en este caso, no caracteriza al personaje, sino que lo esconde, pues los lujosos vestidos de la sacerdotisa principal operan como disfraz. Cabe recordar que, tal como se explicó en el capítulo previo, dentro de la esfera del personaje de la princesa, ésta desempeña la función del héroe que, disfrazado, es reconocido como tal (función *o*, el héroe, irreconocible o disfrazado, arriba al hogar y función *Q*, el héroe es reconocido). Observamos, en consecuencia, que se utiliza un recurso tipificado en la novela desprovisto de su función original y que en el contexto de la novela se le asigna una nueva.

### 2.2.3 Observaciones de conjunto

Se observa hasta el momento que la novela presenta dos clases de analepsis: repetitivas y completivas. Las primeras se encuentran casi en su totalidad en discurso directo, en las voces de los personajes (es decir, en el nivel diegético). En ellas, se repiten los acontecimientos evocados en el mismo orden en que sucedieron y con el mismo, o similar, vocabulario. Como señalamos oportunamente, cabe destacar que el discurso de los personajes no sólo repite lo que ellos mismos dijeron, sino también lo que dijo el narrador, también en el mismo orden y con el mismo vocabulario. Encontramos dos excepciones a la tendencia repetitiva en las analepsis del capítulo 2 y del capítulo 41, en las que la princesa de Antioquía y Tarsia buscan esconder información en sus palabras. Del mismo modo, las distorsiones de la realidad que llevan a cabo Dionisias y Atenágoras funcionan como coartada y, por lo tanto, están más relacionados con la construcción del presente que con la recuperación del pasado.

Un pequeño número de analepsis repetitivas se encuentran en el discurso del narrador. Se trata en todos estos casos (capítulos 15, 34 y 45 RB) de analepsis en discurso indirecto en las que el narrador se hace cargo de la palabra de los personajes y la resume. Es decir, la analepsis en boca del narrador responde, en estos casos, a un problema de velocidad narrativa. Sólo en un caso, en el capítulo 37, el narrador repite las palabras del personaje, justamente en un episodio que se construye sobre un juego de repeticiones. Finalmente, en el capítulo 51 recuerda al narratario quiénes son dos personajes por largo

---

<sup>987</sup> “Y lo hizo de tal modo que los presentes lo consideraron no como Apolonio, sino como Apolo.”

<sup>988</sup> “Y allí se hizo presente de modo tal que todos lo consideraron no como Apolonio, sino como Apolo.”

tiempo olvidados. Las completivas, por su parte, se encuentran casi en su totalidad en boca de los personajes y se utilizan tanto para completar elipsis en el relato como para reponer información faltante de un tiempo previo a su comienzo.

Se observa, en suma, que en la mayor parte de los casos por medio de las analepsis se actualiza en el narratario información que ya se le ha brindado para mantener unido el relato. La focalización tiende a ser cero, pero en algunas ocasiones se desliza a un personaje: cuando el narrador repite las palabras del personaje, o en las escenas construidas sobre la tensión entre dos espacios, en las que un personaje lleva y trae el foco narrativo de un lado a otro (Taliarco entre Tiro y Antioquía, Teófilo entre Dionisias y Tarsia, Tarsia entre Apolonio y Atenágoras). Las analepsis parecerían no sólo mantener atento al narratario, sino también hilvanar las partes más o menos inconexas del relato. El hecho de que se construyen recurriendo al mismo léxico y orden que se utilizó previamente refuerza su función actualizadora, propia, por otra parte, del relato folklórico<sup>989</sup>.

## 2.3 Prolepsis y anticipaciones

### 2.3.1 Introducción

Existen dos tipos de anacronías: las que suponen una inversión o vuelta atrás en el progreso lógico de la narración y las que representan un salto hacia delante. Llamamos a las primeras analepsis y a las segundas, prolepsis. Mientras las primeras han sido estudiadas en la *Hist. Apoll.*, las segundas no han recibido atención, a pesar de sí haber sido objeto de análisis en el estudio de la novela y de la épica.

Según Genette<sup>990</sup>, las prolepsis también pueden ser completivas y repetitivas, como las analepsis. La subclasificación de estas dos clases se ajusta a la de las analepsis: internas, externas y mixtas. Mientras las completivas se apresuran a cerrar líneas de acción sobre las que no se desea volver más adelante, las repetitivas generan, nuevamente, una suerte de interferencia. Genette señala, al mismo tiempo, que su uso es menos frecuente que el de las analepsis, pues el recorrer dos veces una misma línea de tiempo hacia delante ponen en riesgo el mantenimiento del suspenso. Sin embargo, estudios

---

<sup>989</sup> Hägg (1971: 328). Lord (1981: 11) especifica que la tendencia a la repetición en la narrativa folklórica se debe, ante todo, al hecho de que es compuesta oralmente. Ver también Parry (1971: 280), Nettl (1965: 180) y Olrik (1965: 132-133).

<sup>990</sup> Genette (1989: 121 ss).

realizados sobre la épica y sobre la novela demuestran que las anticipaciones y prolepsis son utilizadas con frecuencia para mantener, justamente, la atención del público<sup>991</sup>.

Esta contradicción inicial requiere un comentario sobre la terminología crítica y especialmente sobre los *corpora* utilizados. Genette piensa la prolepsis como la inversión de la analepsis: si en este caso se vuelve sobre un período de tiempo ya transitado, en la prolepsis se recorre de antemano un período en el que la narración se adentrará después<sup>992</sup>. Sin embargo, como señala Notopoulos<sup>993</sup>, la anticipación deja de generar suspenso recién en la narrativa postclásica, que abandona este dispositivo narrativo y convencionaliza otros que generan suspenso por medio de la sorpresa. Cabe recordar que Genette teoriza acerca del tiempo narrativo desde el estudio de *À la recherche du temps perdu* de Proust, novela canónicamente moderna.

El estudio de las diferentes formas por las cuales el narrador apura su paso y anticipa acontecimientos venideros quedaría trunco si sólo centráramos nuestra atención en el estudio de las prolepsis, que por definición representan recorridos efectivamente realizados sobre una línea de acción por ser desarrollada. Nos resulta productivo, en el marco de este estudio, incorporar una segunda forma de adelantamiento, a la que llamaremos *anticipación*. Los autores que comentaremos antes de proceder con nuestro estudio utilizan esta categoría para referirse tanto a lo que nosotros entendemos como prolepsis como a estas otras formas de adelantamiento. A continuación, examinaremos cómo estos trabajos desarrollan el concepto de la anticipación y luego precisaremos qué entendemos nosotros por uno y otro concepto.

### 2.3.2 Algunas definiciones de anticipación

Las anticipaciones han sido estudiadas en mayor medida en el campo de los estudios homéricos<sup>994</sup>. Basaremos nuestras reflexiones en las propuestas de Duckworth, quien explícitamente evita evaluar las técnicas compositivas de la épica desde las utilizadas en

---

<sup>991</sup> Duckworth (1933) desarrolla esta tesis a lo largo de todo su estudio acerca del suspenso y las anticipaciones en la épica de Homero, Virgilio, y Apolonio de Rodas. De Jong (2007: 28) discute a Auerbach, quien sostiene que la abundancia de anticipaciones anula el suspenso (1996: 12). Para un análisis de caso en Heliodoro, ver Pinheiro (1987: 467-486).

<sup>992</sup> Antes de Genette y desde otro contexto crítico, Notopoulos (1951: 91) piensa la retrospectión como la inversión de la anticipación, siendo ambas dos caras de una misma moneda: estrategias del narrador oral para mantener unidos los materiales de su narración. Sobre la terminología utilizada por Genette *prolepsis* y *analepsis*, ver Genette (1989: 138, n.9).

<sup>993</sup> Genette (1989: 138, n.9).

<sup>994</sup> Cf. Stemplinger (1920: 81) y Wieniewski (1924: 113-133).

el estudio de la novela moderna, y de Notopoulos, quien retoma las propuestas de Parry y Lord acerca del sustrato oral, y por lo tanto popular, de la composición épica. Notopoulos<sup>995</sup> sostiene que las anticipaciones son un dispositivo diseñado por la narrativa oral para garantizarle al poeta el control sobre el material narrativo con el que trabaja. Visto así, se infiere que el poeta no pierde nunca de vista el significado global del poema y que lo deriva paso a paso desde la acumulación de significados parciales representados en cada episodio de la historia.

Duckworth clasifica las anticipaciones en tres grupos: anticipaciones hechas por dioses, por hombres mortales y por el poeta. Esta tripartición define en qué grado el personaje está al tanto o no de lo que se ha anticipado, desde el momento en que tanto el narrador como el narratario acceden de modo privilegiado a la información. A su vez, cruza esta clasificación con los anuncios más o menos definidos acerca del futuro y con recursos narrativos que, de un modo más general, miran hacia delante en el desarrollo de los eventos<sup>996</sup>. Esta segunda clasificación corresponde, por un lado, a lo que Genette llama *prolepsis*, es decir, narraciones anticipadas de acontecimientos que tendrán lugar después, y, por otro lado, a diversas formas de generación de expectativas en el lector respecto de los acontecimientos que tendrán lugar más adelante<sup>997</sup>.

La clasificación de Duckworth puede ser resumida del siguiente modo. Los anuncios acerca del futuro, o *prolepsis*, pueden provenir del poeta (o narrador), de los dioses o de los personajes mortales. El poeta anticipa efectivamente acontecimientos venideros en el proemio y en las invocaciones<sup>998</sup> y en alusiones explícitas a acontecimientos que narrará más adelante.<sup>999</sup> Anticipa también el futuro en los casos de discurso indirecto de los personajes. Cuando un personaje ruega a un dios y éste lo escucha, el narrador dispone de toda la información de la que carecen los personajes implicados y la comunica al lector<sup>1000</sup>. A su vez, el narrador puede juzgar la conducta de un personaje observando el desarrollo y el final que tendrá<sup>1001</sup>, o puede anticipar la conclusión de un conflicto mediante una comparación o símil que anticipa las acciones que estructuran la secuencia siguiente<sup>1002</sup>. En cuanto a los dioses<sup>1003</sup>, éstos anticipan el

---

<sup>995</sup> Notopoulos (1951: 89-90).

<sup>996</sup> Duckworth (1933: 6, 20).

<sup>997</sup> Mantenemos el uso de poeta y lector hecho por Duckworth.

<sup>998</sup> Duckworth (1933: 6).

<sup>999</sup> Duckworth (1933: 8).

<sup>1000</sup> Duckworth (1933: 10).

<sup>1001</sup> Duckworth (1933: 13).

<sup>1002</sup> Duckworth (1933: 14).

<sup>1003</sup> Duckworth (1933: 16-17).



futuro mediante profecías, acuerdos a los que arriban luego de negociaciones, asentimientos dados a los ruegos, tanto de otros dioses como de seres mortales, y finalmente mediante las promesas y órdenes que se dan tanto a dioses como a hombres. Las anticipaciones que realizan los hombres, en último lugar, son las que menos confiabilidad revisten, pues pueden o no realizarse en el futuro. Entre ellas, las más confiables son las de los personajes que ya han muerto o que por su cercanía con la muerte pueden vislumbrar el futuro<sup>1004</sup>. Las anticipaciones de los mortales que no están cerca de la muerte, finalmente, generan ciertas expectativas en el lector, aunque el aspecto de sus declaraciones sea similar a las anticipaciones certeras de los dioses y del narrador. Es decir, los personajes humanos también afirman que ciertos acontecimientos tendrán lugar, pero no es seguro que lo que se anticipa finalmente sucedan así. Los recursos utilizados para esto son las declaraciones, los juramentos, la revelación de las intenciones de un personaje, votos y promesas, órdenes y pedidos<sup>1005</sup>.

Se observa, en la clasificación de Duckworth, que las anticipaciones vagas, que más bien orientan las expectativas de lectura antes que recorrer efectivamente un tramo temporal posterior, están relacionadas con la acción de los personajes mortales. Así, un personaje mortal expresa esperanzas, temores, amenazas y deseos, que pueden o no realizarse, así como ruegos que no son escuchados o deducciones realizadas sobre otros acontecimientos. Del mismo modo, las fábulas o relatos incrustados, que a menudo parecen divergencias, anticipan por analogía el desarrollo de los acontecimientos, pues generan expectativas en el lector que la ha detectado<sup>1006</sup>.

De lo expuesto, se observa que Duckworth prioriza la forma de la anticipación por sobre el nivel narrativo en el que ésta aparece, pues, como afirma más tarde Notopoulos, las anticipaciones constituyen en la épica y, antes, en la narrativa oral, un modo especialmente productivo de mantener unidos los materiales que conforman la narración en su totalidad<sup>1007</sup>. En otras palabras, la clasificación de Duckworth es funcional, pues atiende el lugar que ocupa el recurso en el conjunto de la narración.

---

<sup>1004</sup> Duckworth (1933: 18).

<sup>1005</sup> Duckworth (1933: 19).

<sup>1006</sup> Duckworth (1933: 20-23).

<sup>1007</sup> Notopoulos (1951: 89).

En el campo de la novela, las anticipaciones son estudiadas por Hägg<sup>1008</sup> como los modos en los que se le hace al lector<sup>1009</sup> sentir, adivinar o simplemente conocer lo que va a suceder más adelante. Así, distingue las anticipaciones del narrador de las de los personajes, teniendo en cuenta que en el primer caso la fuente de información es el narrador y en el segundo, los mismos personajes, ya sea porque ellos mismos presienten o expresan lo que va a suceder, o porque esta anticipación les llega por medio de otro personaje o fuente de información.

Respecto de las primeras, Hägg señala que el narrador resume acontecimientos por venir para manipular las expectativas de lectura del lector. En una fórmula elegante, resume el problema del siguiente modo: cuanto más sean avaladas las anticipaciones por parte del narrador, más será dirigida la atención del lector en otras direcciones y más a que se pregunte por el cómo en lugar de por qué<sup>1010</sup>. Respecto de las segundas, distingue dos formas de anticipaciones. Por un lado, aquellas que surgen de los personajes en forma de sueños premonitorios, presentimientos, súplicas o deseos, y las que vienen a éstos por otras vías, como sueños inspirados por dioses u oráculos. Lo que Hägg explícitamente no distingue<sup>1011</sup> es el grado en que la anticipación se satisface, pues supone que el fenómeno de las anticipaciones cubre un amplio abanico de posibilidades: desde información detallada sobre cómo se resolverá un episodio en desarrollo o incluso la novela entera hasta un ligero indicio sobre la dirección que tomarán los acontecimientos, pasando por la sinopsis de todo el relato o de alguna de sus partes que a modo de encabezamiento suele anteponerse al desarrollo de la historia.

Se observa así, que los enfoques de Duckworth para la épica y de Hägg para la novela se diferencian en un aspecto central. Mientras Duckworth considera relevante el grado en el que se satisface la anticipación, Hägg establece un gradiente de satisfacción. Sin embargo, no extrae de ello conclusión alguna, pues su interés está puesto en la fuente de información, es decir, en el plano en que se realiza la anticipación: si en el discurso directo del personaje, en el del autor, o en el discurso indirecto, a mitad de camino entre ambos. Así, Hägg considera que la generación de expectativas de lectura y el hecho de que el relato vuelva dos veces sobre un mismo segmento temporal son equivalentes.

---

<sup>1008</sup> Hägg (1971: 213).

<sup>1009</sup> Es constante en Hägg la confusión de narratario con lector. Seguimos en la explicación de Hägg su terminología, pero metodológicamente nos ajustamos a Genette, quien pide no confundir ambas categorías. Hägg (1971: 214) cfr. Genette (1989: 312-313).

<sup>1010</sup> Hägg (1971: 214-215).

<sup>1011</sup> Hägg (1971: 214).

Duckworth y Genette, en cambio, mantienen ambos planos claramente separados. Genette, en particular, considera prolépticas tres tipos de anticipaciones: las que cierran anticipadamente un curso de acción sobre el que no se planea volver (heterodiegéticas internas o externas, u homodiegéticas externas), en cuyo caso operarían como epílogos, las que completan futuras elipsis (homodiegéticas internas completivas) y, finalmente, las que duplican por adelantado un segmento narrativo (prolepsis repetitivas)<sup>1012</sup>.

Duckworth y Hägg, por otro lado, coinciden en abordar el problema desde una perspectiva funcional, pues construyen su tipología y posterior análisis sobre una clasificación de recursos narrativos tipificados en sus respectivos *corpora*. Hägg, de hecho, apoya su estudio en las observaciones de Lämmert<sup>1013</sup>, a quien Genette se opone explícitamente<sup>1014</sup>, argumentando que un enfoque funcional como los que el autor alemán lleva a cabo necesita siempre partir de un corpus previamente delimitado y que, en consecuencia, termina sujeto a él y rigidizado en su potencial explicativo.

La discusión desarrollada nos obliga a tomar una serie de posiciones teóricas respecto del material que analizaremos. Por un lado, encontramos sumamente productiva la clasificación de Duckworth, coincidente con la de Genette, en la cual no se confunden las narraciones anticipadas de acontecimientos venideros, a las que llamaremos prolepsis, de los diferentes recursos para generar expectativas en el lector sobre el desarrollo de los acontecimientos, a los que llamaremos anticipaciones. Por otro lado, recuperamos la taxonomía realizada por Duckworth y Hägg, pues si bien resulta rígida y deja afuera ciertos recursos utilizados en la *Hist. Apoll.*, permite tener en mente la constelación de lecturas y de tradiciones que confluyen en la novela antigua en general y en la *Hist. Apoll.* en particular. En otras palabras, atender tipologías de otros *corpora* permite a su vez identificar diálogos genéricos que un análisis puramente analítico haría pasar inadvertidos.

Por lo expuesto, nos concentraremos en las próximas páginas en estudiar ambos fenómenos por separado. Por un lado, las prolepsis, tanto en boca del narrador como del personaje y, por otro, las anticipaciones, es decir, las diversas formas de orientación o generación de expectativas de lectura.

---

<sup>1012</sup> Genette (1989: 124).

<sup>1013</sup> Lämmert (1968).

<sup>1014</sup> Genette (1998: 24).

### 2.3.3 Prolepsis

#### 1) Capítulo 7

Como Antíoco proscribió a Apolonio y pone un precio a su cabeza, tanto enemigos como amigos salen a darle caza. La descripción de cómo se desarrolla la búsqueda constituye una auténtica prolepsis completiva, pues la búsqueda que se describe implica el transcurso de un extenso período de tiempo que necesariamente se superpone con la narración de los acontecimientos en Tarso.

Hoc edicto proposito non tantum eius inimici, sed etiam et amici cupiditate ducebantur et ad indagandum properabant. Quaeritur Apollonium per terras, per montes, per silvas, per universas indagines, et non inveniebatur. (7, RA 19)<sup>1015</sup>

Hoc edicto proposito non solum inimici, sed etiam amici eius cupiditate seducti ad persequendum iuvenem properabant. Quaeritur Apollonius per mare, per terras, per montes, per silvas, per diversas indagines, et non invenitur. (7, RB 18)<sup>1016</sup>

Se observa que la prolepsis en la que se describe la intensa búsqueda de Apolonio depende exclusivamente de la secuencia de la proscripción, pero, adelantamos, no tiene incidencia sobre el desarrollo de la peripecia. Es decir, el narrador describe cómo amigos y enemigos recorren cielo y tierra buscándolo para generar en el narratario dos impresiones: la magnitud del poder de Antíoco y la urgencia de Apolonio por esconderse.

#### 2) Capítulo 27

Una vez que la princesa de Cirene se ha repuesto en Éfeso, el médico la adopta como hija y le permite ingresar al templo de Diana como sacerdotisa. El episodio está abrazado por indicaciones temporales: tres días navega el ataúd en el mar (26,1) y es adoptada pocos días después de volver en sí, *post paucos dies* (27, RA 19/ RB 17). A continuación, en el capítulo 28, se retoma el hilo de Apolonio, quien “mientras tanto” arriba a Tarso:

---

<sup>1015</sup> “Tras ser difundido este edicto, no sólo sus enemigos sino también sus amigos eran arrastrados por la codicia, y se lanzaban a buscarlo. Apolonio es buscado por tierras, montes, bosques, por todos lados, y no es encontrado.”

<sup>1016</sup> “Tras ser difundido este edicto, no sólo los amigos sino también los enemigos, seducidos por la codicia, se lanzaban a la persecución del joven. Apolonio es buscado por mar, por tierras, por montes, por bosques, por todas partes, y no es encontrado”.

Inter haec Apollonius cum navigat ingenti luctu, gubernante deo applicuit Tharsos, descendit ratem et petivit domum Stranguillionis et Dyonisiae. (28, RA 1)<sup>1017</sup>

Interea Apollonius dum navigat cum ingenti luctu, gubernante deo applicuit Tharso. (28, RB 1)<sup>1018</sup>

Se entiende que mientras se desarrollan los acontecimientos de Éfeso, Apolonio navega hasta Tarso y que la princesa ingresa al templo luego de que Apolonio deja a su hija bajo el cuidado de Estranguilión y Dionisias. Por lo tanto, la narración de cómo ingresa al templo constituye una prolepsis homodiegética completiva, pues anticipa acontecimientos que no se desarrollan más adelante.

Respecto de su función en la trama, puede afirmarse que este tipo de prolepsis genera expectativas de lectura para lo que sigue. Apolonio ha arrojado al mar a su esposa creyendo que estaba muerta y sólo el narratario sabe que no lo estaba en realidad. Así, anticipando el desarrollo de su falsa muerte, el narrador evita poner en riesgo la coherencia de la novela, pues el narratario queda a la espera de que Apolonio arribe en algún momento a Éfeso. Se evita de este modo que el narratario se sorprenda cuando Apolonio encuentra a su esposa, lo cual es coherente con el estilo de la novela y coincidente con los modos de narrar de la épica y de la literatura popular<sup>1019</sup>, según la cual ninguna pieza de información le es escatimada al narratario.

### 3) Capítulo 29

Al morir, Licórides viola la prohibición impuesta por Apolonio y le revela a Tarsia su verdadero origen. Le da también un consejo: si en algún momento sus tutores llegan a dañarla, debe correr hasta la estatua y proclamar que es la hija de Apolonio para que los ciudadanos la ayuden, pues todos lo recuerdan.

Nunc ergo post mortem meam, si quando tibi hospites tui, quos tu parentes appellas, forte aliquam iniuriam fecerint, ascende in forum et invenies statuam patris tui Apollonii: apprehende statuam et proclama: “Ipsius sum filia, cuius est

---

<sup>1017</sup> “Entretanto, Apolonio navega con gran tristeza, teniendo a dios como piloto, se dirigió a Tarso, descendió de la nave y se encaminó a la casa de Estranguilión y Dionisias.”

<sup>1018</sup> “Entretanto, Apolonio, mientras navega con gran tristeza, teniendo a dios como piloto, se dirigió a Tarso.”

<sup>1019</sup> Duckworth (1933: 1).

haec statua!” Cives vero memores beneficiorum patris tui Apollonii liberabunt te; necesse est!” (29, RA 21)<sup>1020</sup>

Et ne casu hospites tui, quos tu parentes appellas, aliquam tibi iniuriam faciant, perveni ad forum; ibi invenies statuam patris tui in bigam. Ascende, statuam ipsius comprehende et casus tuos omnes expone. Cives vero memores patris tui beneficia iniuriam tuam vindicabunt.” (29, RB 24)<sup>1021</sup>

El pasaje se propone ser proleptico, pues anticipa dos acontecimientos: la traición de sus tutores y la forma de evitar ser dañada. Sin embargo, la prolepsis se satisface sólo en el primer término, pues Dionisias decide asesinarla a pesar de que nada en la trama haya sugerido antes la naturaleza vil de su carácter. Sin embargo, el ataque del que Tarsia es víctima ocurre en la costa, lejos de la estatua de Apolonio, de manera que la anticipación no se realiza. Tarsia es secuestrada por piratas y así las expectativas de un final feliz en Tarso quedan definitivamente canceladas<sup>1022</sup>.

#### 4) Capítulo 48

Luego de encontrar a su hija, Apolonio emprende su regreso a Tarso. Sin embargo, a mitad de camino, un ángel se le aparece en sueños y le ordena marchar a Éfeso. Allí debe dirigirse al templo de Diana, narrar su historia y a continuación seguir su viaje hasta Tarso para vengar a su hija.

“Apolloni, dic gubernatori tuo, ad Ephesum iter dirigat; ubi dum veneris, ingredere templum Dianae cum filia et genero, et omnes casus tuos, quos a iuvenili aetate es passus, expone per ordinem. Post haec veniens Tharsos vindica innocentem filiam tuam.” (48, RA 3)<sup>1023</sup>

---

<sup>1020</sup> “(...) Ahora luego de mi muerte, si en algún momento tus anfitriones, a los que tú llamas padres, acaso cometen contra ti alguna injuria, sube al foro y encontrarás la estatua de tu padre Apolonio: aférrate a la estatua y proclama: ‘¡Yo soy la hija de éste, cuya estatua es ésta!’ Los ciudadanos, recordando ciertamente los favores de tu padre Apolonio, te liberarán; ¡Es forzoso!”

<sup>1021</sup> “Y para que accidentalmente tus anfitriones, a los que llamas familiares, no cometan contra ti alguna injuria, ven al foro; allí encontrarás la estatua de tu padre en un carro. Sube, aférrate a su estatua y relata todas tus desgracias. Los ciudadanos, recordando ciertamente los favores de tu padre, vengarán las injurias que hayas recibido.”

<sup>1022</sup> El secuestro por piratas constituye un motivo tanto en la comedia nueva como en la novela. Como tal, habilita otras expectativas de lecturas, pero como no forma parte del sistema de las anticipaciones ni prolepsis, no lo estudiaremos en este trabajo.

<sup>1023</sup> “Apolonio, dile a tu piloto que se encamine a Éfeso; cuando llegues allí, ingresa al templo de Diana con tu hija y tu yerno, y presenta en orden todas las desgracias que atravesaste en tu edad juvenil. Luego de esto, yendo a Tarso, venga a tu inocente hija.”

“Apolloni, ad Ephesum dirige et intra templum Dianae cum filia et genero tuo: casus tuos omnes expone. Postea Tharso filiam tuam vindica innocentem.” (48, RB 3)<sup>1024</sup>

Si bien el motivo del sueño como anticipador de la peripecia<sup>1025</sup> hunde sus raíces en la narrativa homérica, es especialmente prolífico en la narrativa de la segunda sofística, por lo que se convierte en un recurso narrativo frecuente, y por lo tanto prototípico, en la novela griega. En estos contextos, el sueño afecta la peripecia de dos maneras: o anticipa la acción, o la provoca, generando ciertos impulsos o expectativas en los personajes<sup>1026</sup>. En el primer sentido, el sueño puede ser más o menos explícito<sup>1027</sup>, pero a menudo tiene la forma del discurso oracular que narra de modo oscuro acontecimientos que se narrarán más adelante de modo claro, y que por ese motivo son inmediatamente interpretados por algún personaje, no siempre correctamente<sup>1028</sup>.

En el caso de Apolonio, puede adscribirse su sueño a la categoría de sueños oraculares, definidos por Macrobio<sup>1029</sup> como aquellos en los que alguna persona venerable o una divinidad revela abiertamente qué va a suceder, qué debe hacerse y qué debe ser evitado. El examen del sueño muestra que el ángel le dice, en efecto, qué debe hacer, pero no qué va a suceder como consecuencia de su proceder. El hecho de que el narratorio sepa de antemano que la princesa ha sobrevivido y que espera en Éfeso orienta las expectativas de lectura y construye así el suspenso, que se concibe no como la ansiedad que genera la espera de la sorpresa, sino la que ansía la satisfacción de la expectativa: el narratorio sabe ahora qué hará Apolonio en los próximos capítulos y su interés queda sujeto a la potencial realización de ese plan.

El sueño de Apolonio, en consecuencia, es en parte proléptico, porque narra anticipadamente el curso de acción que toma el personaje, y en parte anticipatorio, pues

---

<sup>1024</sup> “Apolonio, dirígete a Éfeso y entra al templo de Diana con tu hija y tu yerno: expone todas tus desgracias. Luego, venga a tu hija inocente en Tarso.”

<sup>1025</sup> Sobre el sueño y la novela, en términos generales, ver especialmente Hägg (1983: 223), Bartsch (1989: 80-108), y Fernández Garrido (2003: 345-349).

<sup>1026</sup> La simplificación del problema se toma de Fernández Garrido (2003) y siguientes trabajos, aunque, como la autora misma explicita, se basa en Hägg, (1983: 222), cuando precisa que en ciertas ocasiones los sueños son más bien impulsos para la acción que anticipaciones de ésta. El carácter dinamizante del sueño, sin embargo, es común a todos ellos, como señala Bartsch (1989: 81).

<sup>1027</sup> Fernández Garrido (2010: 232) recupera la clasificación de Artemidoro de Daldis (*Artem. Oneir.* 1.2-5) de los sueños proféticos: alegóricos (en los que significan una cosa por medio de otra, y por eso deben ser interpretados), directos (en los que el mensaje se presenta de modo claro al soñador) y oraculares (en los que un dios se aparece para dejar al soñador un mensaje).

<sup>1028</sup> Bartsch (1989: 81).

<sup>1029</sup> *Somn.* I.3, 8.

esconde las consecuencias de ese curso de acción, que son a su vez las secuencias nucleares de los episodios anticipados: el reencuentro y el castigo de los villanos.

#### 2.3.4 Anticipaciones

##### 1) Capítulos 1 al 5

En los capítulos 1 y 2, se narra cómo Antíoco pierde su *pietas* y comienza a abusar de su hija, y luego que diseña un plan para deshacerse de sus pretendientes: a cada uno le propone un problema oscuro y, aunque sea resuelto, el rey siempre responde que la solución no es correcta y ordena ejecutarlo. Tal estado de cosa plantea una situación de extremo peligro y, en principio, sin escapatoria. Apolonio se hace presente en la corte en el capítulo cuarto, cuando el narratorio ya sabe que, pase lo que pase, el rey lo condenará a muerte. Aquí debería esperarse que Apolonio muera luego de resolver la adivinanza, pero como el episodio abre la novela, se genera la expectativa contraria: de alguna manera, Apolonio se saldrá con la suya. Apolonio responde correctamente, el rey lo niega, pero, para sorpresa de todos, lo deja partir. Al respecto señala Fernández-Savater Martín<sup>1030</sup> que toda la escena está construida sobre el tema folklórico del pretendiente que solicita la mano de una princesa y que sufre un castigo por eso. En el tema, señala, el pretendiente siempre sale airoso. Por ese motivo, priman sobre la lógica de la escena las expectativas de lectura generadas por la tipificación. Por este motivo, consideramos que no es adecuado suponer una redacción previa en la que se desarrollen aspectos que expliquen, desde la lógica de la trama, por qué el rey perdona sólo a Apolonio.

##### 2) Capítulos 9 y 10

Apolonio arriba a Tarso luego de la proscripción de Antíoco. Allí se encuentra con Estranguilión y le pide asilo. Estranguilión le responde que lo recibiría gustoso, pero que, como la ciudad está atravesando un período de hambruna, no están dadas las condiciones para recibirlo y darle la protección que necesita. Apolonio entonces le ofrece todo su trigo a cambio de protección y Estranguilión, exultante, acepta el pacto. La transacción se lleva

---

<sup>1030</sup> Fernández-Savater Martín (1994a: 130; 2005: 43 ss).



a cabo en el foro, frente a toda la ciudadanía, y en agradecimiento, se le levanta una estatua del tipo *honos bigae*<sup>1031</sup>.

La primera observación del pasaje es que la interacción con Estranguilión es metonímica<sup>1032</sup>. Estranguilión establece un pacto de *hospitium publicum* con Apolonio, mientras que el personaje coral del pueblo solo realiza performativamente el pacto mediante la construcción de la estatua.

#### 1) *Hospitium publicum* pactado con Estranguilión

Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus Apollonii dicens: “Domine rex Apolloni, si civitati esurienti subveneris, non solum fugam tuam celabunt, sed etiam, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RA 15)<sup>1033</sup>

Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus eius et ait: “Domine Apolloni, si esurienti civitati subveneris, non solum fugam tuam celabit, sed, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RB 15)<sup>1034</sup>

#### 2) Realización performativa con el pueblo

Cives vero his tantis beneficiis cumulati optant statuam statuere ex aere. (10, RA 13)<sup>1035</sup>

Cives vero ob tanta eius beneficia ex aere bigam ei in foro statuerunt, in qua stans dextera manu fruges tenens, sinistro pede modium calcans, et in base scripserunt (...) (10, RB 12)<sup>1036</sup>

La segunda observación es que el pasaje debe ser leído en relación con el capítulo 8, en el que Antíoco proscribió a Apolonio y tanto enemigos como amigos salen a darle caza. Se observa que la trama genera expectativas de lectura que rápidamente son canceladas, pues la urgencia por esconderse contrasta con el hecho de que se le levanta

---

<sup>1031</sup> Los *honos bigae* eran esculturas levantadas en las provincias romanas en honor de aristócratas locales que hubieran beneficiado de alguna manera a la ciudad. Ver Zelazowski (1997, 2001). La observación fue hecha inicialmente por Rohde (1900: 451).

<sup>1032</sup> Probablemente, la construcción metonímica de la escena responde a la ley 17 de Orlík (1908: 84-85), según la cual el relato folklórico presenta las escenas de modo progresivo y gradual, avanzando, por ejemplo, desde lo simple a lo múltiple, o de lo quieto a lo móvil, entre otros.

<sup>1033</sup> “Estranguilión, al escuchar esto, se postró a los pies de Apolonio diciendo: ‘Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderán tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.’”

<sup>1034</sup> “Estranguilión, al escuchar esto, se postró a los pies de Apolonio diciendo: ‘Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderá tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.’”

<sup>1035</sup> “Los ciudadanos, colmados con estos beneficios, deciden erigir una estatua de bronce.”

<sup>1036</sup> “Los ciudadanos por los beneficios tan grandes de éste, le erigieron una estatua suya en un carro de bronce en el foro, en el cual, de pie, estaba sosteniendo en la mano derecha granos y pisando con el pie izquierdo un modio, y en la base inscribieron (...)”

una estatua<sup>1037</sup>. Paradójicamente, dicha estatua será de capital importancia en lo sucesivo, pero nada en el capítulo 10 lo anticipa.

### 3) Capítulos 8, 12 y 51

En el capítulo 51, Apolonio da regalos al pescador de Cirene y a Helénico como agradecimiento por la ayuda recibida años atrás. Si bien ambas secuencias se encuentran motivadas estructuralmente, no sucede lo mismo respecto del sistema de anticipaciones que plantea la novela.

En el capítulo 12, el pescador le pide explícitamente a Apolonio que se acuerde de él si la fortuna le es favorable. Sobre el final, Apolonio se encuentra con él y cumple su palabra:

Tolle hoc, quod habeo, et vade in civitatem: forsitan invenies, qui tibi misereatur. Et si non inveneris, huc revertere et mecum laborabis et piscabis: paupertas, quae cumque es, sufficiet nobis. Illud tamen admoneo te, ut, si quando deo adveniente redditus fueris natalibus tuis, et tu respicias tribulationem paupertatis meae.” (12, RA 20)<sup>1038</sup>

“Tolle, quod habeo, et vade in civitatem: ibi forsitan invenies, qui misereatur tibi. Si non inveneris, huc revertere. Paupertatem, quaecumque est, sufficiet nobis; mecum piscabis. Illud tamen ammoneo, ut si quando deo favente dignitati tuae redditus fueris, et tu respicias paupertatem tribunarii mei.” (12, RB 22)<sup>1039</sup>

La situación de Helénico es diferente, pues, cuando en el capítulo 8 Apolonio le ofrece una gratificación por su ayuda, el hombre la rechaza, diciendo:

“Absit, domine, ut huius rei causa praemium accipiam. Apud bonos enim homines amicitiam praemio non comparatur.” (8, RA 24)<sup>1040</sup>

---

<sup>1037</sup> Al respecto, ver Rohde (1900: 450), quien señala ésta entre otras “incoherencias” de la trama. Volveremos sobre el punto en el capítulo siguiente.

<sup>1038</sup> “Toma lo que tengo, y ve a la ciudad: quizás encuentres quien se compadezca de ti. Y si no llegas a encontrarlo, regresa aquí, pues conmigo trabajarás y pescarás: la carencia, sea la que sea, será suficiente para nosotros. Sin embargo, te advierto que, si alguna vez llegaras a retornar a tus orígenes, dios mediante, tú también consideres la tribulación de mi pobreza.”

<sup>1039</sup> “Toma lo que tengo, y vete a la ciudad: quizás allí encuentres quien se apiadará de ti. Si no lo encuentras, vuelve aquí. La carencia, sea la que sea, será suficiente para ambos; conmigo pescarás. Sin embargo, te advierto, que, si alguna vez, siendo dios favorable, regresaras a tus dignidades, también tú consideres la pobreza de mi manto.”

<sup>1040</sup> “Lejos de mí, señor, el que reciba una recompensa por causa de este asunto. Pues entre hombres nobles, no puede compararse la amistad con una recompensa.”

“Absit, domine, ut ego huius rei causa praemium accipiam. Apud bonos enim homines amicitia pretium non comparatur, sed innocentia.” (8, RB 29)<sup>1041</sup>

Así, la ayuda otorgada por el pescador anticipa la recompensa final, mientras que la de Helénico cancela las expectativas de una recompensa, a pesar de que, al mismo tiempo, dichas expectativas sean mantenidas por la tendencia de la novela a gratificar a los ayudantes y a castigar a los agresores<sup>1042</sup>.

#### 4) Capítulo 25

La princesa da a luz en el mar y es dada por muerta en el parto. Según la descripción del texto, su espíritu queda atrapado en su interior junto con su placenta, lo que la hunde en un estado de quietud extrema muy similar a la muerte.

Sed secundis rursum redeuntibus coagulato sanguine conclusoque spiritu subito defuncta est. (25, RA 10)<sup>1043</sup>

Sed secundis sursum redeuntibus coagulato sanguine conclusoque spiritu defunctae repraesentavit effigiem. (25, RB 8)<sup>1044</sup>

Ambas recensiones presentan una variante significativa, pues mientras en la redacción A se narra que la joven ha muerto, *defuncta est*, en la B se dice que su aspecto era el de una muerta, *defunctae repraesentavit effigiem*. La recensión B, así, sugiere al lector atento que la joven no ha muerto y que sólo lo parece, pues el verbo *repraesento* y el sustantivo *effigies* connotan en su primer sentido la imitación plástica de un referente o modelo. La A deja al lector sin aliento, pues la joven ha muerto. Debe seguir la trayectoria de su ataúd hasta Éfeso y leer con dolor cómo se preparan sus funerales, antes de sorprenderse, junto con el personaje del joven médico, de que la joven, en realidad, vive.

Obstupuit iuvenis, quia cognovit puellam in falsa morte iacere. Palpat venarum indicia, rimatur auribus narium, labia labiis probat: sentit gracile spirantis

---

<sup>1041</sup> ““Lejos de mi, señor, que yo reciba una recompensa por causa de este asunto. Pues entre hombres nobles, la amistad no se compara con un precio, sino con la inocencia.””

<sup>1042</sup> Rohde (1900: 451) señala que Helénico parecía ser un súbdito de Apolonio en Tiro, y que sin más explicaciones aparece en Cirene al final de la novela. Atribuye esta “incoherencia” nuevamente al supuesto epitomizador de la obra.

<sup>1043</sup> “Pero al volver la placenta al interior de su cuerpo, coagularsele la sangre y quedar su espíritu atrapado, de repente murió.”

<sup>1044</sup> “Pero al volver la placenta al interior de su cuerpo, coagularsele la sangre y quedar su espíritu atrapado, dio el aspecto de estar muerta.”

vitam prope luctare cum morte adultera, et ait: “Supponite faculas per IIII partes”. Quod cum fecisse<n>t, lentas lectoque suppositas <puella coepit> retrahere manus, et sanguis ille, qui coagulatus fuerat, <per unctionem> liquefactus est. (26, RA 28)<sup>1045</sup>

Palpat indicia venarum, <rimatur> aur<a>s narium: labia labiis probat, sensit spiramentum gracilem, luctantem vitam cum morte, et ait famulis suis: “Subponite faculas per quattuor angulos lentas”. Quibus subpositis puella teporis nebula tacta, coagulatus sanguis liquefactus est. (26, RB 25)<sup>1046</sup>

Hasta este punto, se entiende que el pasaje presenta dos formas diferentes de anticipación. Por un lado, RA genera expectativas sobre cómo se desarrollará un suceso: se encuentra el cadáver, se realizan sus funerales, se le da la sepultura que pide Apolonio en la *charta plumbea*. RB, en cambio, trabaja de modo sutil el suspenso al sugerir que la joven no ha muerto. Si el lector ha sido atento y ha percibido el efecto de sentido de *defunctae repraesentavit effigiem*, seguirá con intriga el recorrido del ataúd por el mar y se desesperará ante la orden de preparar la hoguera funeraria. Con la misma delicadeza narra que la joven sólo parece muerta, enumerando una serie de gestos (única oportunidad, por otro lado, en que la novela se detiene a nombrar las partes del cuerpo de un personaje) que conducen al mínimo pero revelador gesto: la débil respiración de la joven le informa que en su interior la vida se debate con la muerte.

Hasta este punto, se observa que ambas recensiones no exponen una prolepsis, sino que presentan un conjunto de elementos que generan ciertas expectativas de lectura. Sin embargo, la lección de P, perteneciente a la recensión A, arruina el juego de expectativas adelantando la sorpresa. Luego de que el narrador afirma que la joven ha muerto, una voz interpolada informa: *Non fuit mortua, sed quasi mortua* (25, RA 12)<sup>1047</sup>. Como señala Vannini<sup>1048</sup>, la interferencia se debe casi con seguridad a la mano de un escriba que sabía cómo continuaba la historia. Sin embargo, llama la atención que, en el mismo punto, RB elija exponer que se trata, en realidad, de una falsa muerte, tópico extensamente usado en

---

<sup>1045</sup> “Quedó atónito el joven, porque se dio cuenta de que la joven yacía en falsa muerte. Palpa el pulso en las venas, examina la respiración de la nariz, prueba los labios con sus labios: sintió a la débil vida de la que respiraba luchar con la muerte engañosa, y dice: ‘pongan por debajo teas por los cuatro lados.’ Cuando lo hicieron, la joven comenzó a retraer las manos que inmóviles yacían bajo el lecho, y la sangre que se había coagulado, gracias al masaje se vuelve líquida.”

<sup>1046</sup> “Palpa el pulso en las venas, examina la respiración de la nariz, prueba los labios con sus labios, sintió su débil respiración, a la vida luchando con la muerte, y dice a sus sirvientes: ‘Pongan teas a los cuatro costados que ardan lentamente.’ Una vez colocadas, sentida por la joven la nube de suave calor, la sangre coagulada se vuelve líquida.”

<sup>1047</sup> El pasaje genera tanta interferencia, que editores incluso no dudan a la hora de documentarlo encerrado entre paréntesis. Kortekaas (2004: 158), Schmeling (1988: 18), Vannini (2018: 50).

<sup>1048</sup> Vannini (2018: 225).

la novela griega<sup>1049</sup>, por lo que no sería desatinado suponer que la interpolación estuviera motivada por una lectura de B.

#### 5) Capítulo 28

En el capítulo 28, Apolonio deja a Tarsia al cuidado de Estranguilión y Dionisias. Deja con ella a su nodriza, Licórides, y un conjunto de elementos sobre los que la trama (dentro de los límites del episodio de Tarsia) volverá una y otra vez: vestidos, joyas y dinero. En la novela griega, los vestidos, joyas y demás objetos con los que un niño es expuesto o dado en adopción se conocen como *gnorismata*, y su función es permitir que los padres reconozcan a sus hijos en su adultez<sup>1050</sup>. El recurso probablemente provenga de la comedia nueva<sup>1051</sup>, en cuyas tramas es una figura recurrente. En estos argumentos, un niño pierde a sus padres y, años más tarde, es reconocido por éstos gracias a los objetos con los que fue abandonado o que cargaba al momento de perderse, es decir, los *gnorismata*. En *Hist. Apoll.*, sin embargo, estos objetos son robados por Dionisias y no tienen ningún papel en el reconocimiento del capítulo 44. La función de estos elementos, en consecuencia, es estructural, pues permiten mantener analépticamente la referencia interna del hilo narrativo protagonizado por Dionisias<sup>1052</sup>. La función primera del recurso, la anticipación, ha quedado perdida en el camino, pues al quedar despojado de su función primera, se lo ha insertado en un nuevo contexto y se lo ha dotado de una nueva función: simplemente cohesionar el episodio a fuerza de repeticiones.

#### 6) Capítulo 38

Cuando Apolonio regresa a Tarso para buscar a su hija, Dionisias le informa que la joven ha muerto y lo conduce hasta el falso sepulcro que ordenó construir junto a la estatua de Apolonio. Allí, Apolonio descubre con sorpresa que no logra llorar, pues intuye que su hija en realidad vive.

---

<sup>1049</sup> Ver *Xen. Eph.* 3.7.4 y

<sup>1050</sup> Los *gnorismata* poseen especial importancia en la novela de Longo (I, 2,3; 5, 2-3; IV, 21, 3; 35, 1-2) y en las Etiópicas de Heliodoro (ver especialmente X, 14, 1). Ver Hunter (2007: 67) para *Dafnis y Cloe*, y sus conexiones con la comedia nueva.

<sup>1051</sup> Ver Hähle (1929) y Hunter (2007: 67).

<sup>1052</sup> Volver al capítulo previo sobre analepsis para ver cómo la repetición de este conjunto cohesionan el episodio.

Et dum miratur se lacrimas non posse fundere, maledixit oculos suos dicens: “O crudeles oculi, titulum natae meae cernitis, et lacrimas fundere non potestis! O me miserum! Puto, filia mea vivit.” (38, RA 13)<sup>1053</sup>

Et dum se non flere miratur, maledicens oculos suos ait: “O crudelissimi oculi, potuistis titulum natae meae cernere, non potuistis lacrimas fundere? Heu, me miserum! Puto, filia mea vivit.” (38, RB 11)<sup>1054</sup>

Las intuiciones son anticipaciones tipificadas en la novela, ya que, tras su aparición, el narratario espera que el accionar de los personajes y la evolución de la escena la satisfagan. Así, el narratario imagina que, luego de la intuición, Apolonio se largará a la búsqueda de su hija, pero, para su sorpresa, vuelve a su nave y ordena navegar hacia Tiro. Su plan consiste, simplemente, en dejarse morir durante el viaje.

Et haec dicens rediit ad navem atque ita suos adlocutus est dicens: “Proicite me in subsannio navis; cupio enim in undis efflare spiritum, quem in terris non licuit lumen videre”. Proiciens se in subsannio navis sublatis ancoris altum pelagus petiit, iam ad Tyrum reversurus. (38, RA 16)<sup>1055</sup>

Et veniens ad navem ait ad suos: “Proicite me in sentinam navis; cupio enim in undis effluere spiritum, quem in terris non licuit.” (38, RB 14)<sup>1056</sup>

Nuevamente, se observa que una secuencia construida sobre un conjunto de secuencias tipificadas en la novela y en la comedia nueva se desarrolla de un modo contrario al esperado, pues en el contexto de la novela se quiebran las expectativas de lectura generadas por la tradición de la que provienen las secuencias tipificadas.

### 2.3.5 Observaciones de conjunto

Por empezar, identificamos en la novela tanto prolepsis como anticipaciones, es decir, narraciones adelantadas de acontecimientos que ocurrirán más adelante en la trama

---

<sup>1053</sup> “Y mientras se sorprende de no poder derramar lágrimas, maldijo sus ojos diciendo: ‘¡Oh crueles ojos, distinguen el epitafio de mi hija, y no pueden derramar lágrimas! ¡Oh desdichado de mi! Creo, mi hija vive.’”

<sup>1054</sup> “Y mientras se sorprende de no llorar, maldiciendo sus ojos dice: ‘¡Oh muy crueles ojos, pudieron distinguir el epitafio de mi hija, pero no pueden derramar lágrimas? ¡Ay, desdichado de mi! Creo, mi hija vive.’”

<sup>1055</sup> “Y diciendo esto, regresó a su nave y se dirigió a los suyos diciendo: ‘Déjenme en la bodega de la nave; pues deseo entre las olas dejar ir a mi espíritu, al que en tierra no le fue posible ver la luz.’ Encerrándose en la bodega de la nave, levadas las anclas, se dirigió a alta mar, ya para regresar a Tiro.”

<sup>1056</sup> “Y volviendo a la nave dice a los suyos: ‘Déjenme en los fondos de la nave; pues deseo entre las olas dejar ir a mi espíritu, al que en la tierra no le fue posible.’”

y sugerencias o indicios sobre el modo en el que se resolverán ciertos conflictos que orientan las expectativas del narratorio. Se observa que no en todos los casos las anticipaciones se realizan cuando la narración alcanza el acontecimiento adelantado o anticipado.

El primer motivo por considerar es la naturaleza de la fuente de la información. Como señala Duckworth<sup>1057</sup>, las anticipaciones y prolepsis que surgen de personajes mortales, en el marco de la épica, son menos probables en su realización posterior que aquellas que provienen de divinidades o del narrador debido a que los hombres, en tanto mortales, poseen un conocimiento limitado del conflicto en su totalidad, en contraste con los dioses (o con la fuente total de información, que es el poeta). Puede afirmarse que lo mismo sucede en la novela griega, donde el mundo de la aventura es visitado por dioses que, a pesar de tener un grado de intervención menor en los conflictos que en la épica, afectan el accionar de los hombres mediante prodigios de diverso tipo. En un mundo habitado por dioses y hombres, la disparidad en los modos de acceder al conocimiento que posee cada grupo es decisiva a la hora de construir la intriga, pues parte del suspenso, de hecho, radica en la capacidad de los personajes de prever correctamente lo que está por venir<sup>1058</sup>.

En otros casos, sin embargo, la anticipación no se satisface por motivos que no están relacionados con la construcción de la intriga. Hägg<sup>1059</sup>, que encuentra en Jenofonte de Éfeso anticipaciones defectivas, similares a las que encontramos en *Hist. Apoll.*, las atribuye a descuidos del autor o a la apropiación de motivos de otras fuentes. En este último caso, el texto da la impresión de que la anticipación viene asociada a la construcción interna de un tema o motivo, pero como su presencia no es requerida por el significado global de la trama, simplemente se la abandona en el lugar en el que ocurre. En el caso de *Hist. Apoll.*, algunas de estas anticipaciones defectivas fueron consideradas por Rohde<sup>1060</sup> como “incoherencias” de la trama, como “Fehler und Schwächen der Komposition”. Menciona estas supuestas incoherencias a la par de las apariciones de Antíoco, ciertamente poco integradas a la trama. Rohde atribuye todas ellas más a la falta

---

<sup>1057</sup> Duckworth (1933: 18, 20-21).

<sup>1058</sup> Hägg (1971: 214-215, 243).

<sup>1059</sup> Hägg (1971: 225, 232).

<sup>1060</sup> Rohde (1900: 446-452). Entre las muchas incoherencias que detecta en la obra, aquellas que afectan el desarrollo temporal son las siguientes: la estatua en tarso (451), la presentación que hace Licórides de esta estatua como salvoconducto (451), y el hecho de que Helénico se aparezca tantos años después en Cirene a pedir lo que ha rechazado (451).

de arte del supuesto epitomizador latino cristiano<sup>1061</sup> y a sus limitaciones ideológicas<sup>1062</sup> que a los descuidos del poeta que propone Hägg.

Puede afirmarse que, en general, las prolepsis de la novela se satisfacen, pues clausuran líneas de acción o prologan secuencias tipificadas que de por sí suelen abrirse con alguna clase de prolepsis. La realización de las anticipaciones, por otro lado, depende de otros factores que hacen que éstas no siempre se realicen. Por empezar, las anticipaciones tienen lugar en episodios que están marcadamente tipificados, y que por lo tanto orientan expectativas de lectura. En este sentido, es importante considerar el tipo de personaje del que proviene la anticipación, pues, como en la épica, determina el grado en el que ésta se realiza. En segundo lugar, encontramos que otro factor determinante para que una anticipación se realice es su alcance o proyección, es decir, la distancia que existe entre su enunciación y el momento en que debe realizarse. La tendencia que observamos es que, a mayor distancia entre ambos momentos, menor probabilidad de que el hecho anticipado efectivamente ocurra.

Estas constantes explicarían por qué en algunos episodios las anticipaciones efectivamente se realizan y no en otros. Licórides instruye a Tarsia para que corra hasta la estatua de Apolonio si algo llegara a ocurrirle, pero el modo en que se desarrollan los acontecimientos posteriores obliga a que la trama se ubique en un escenario distinto al previsto en la anticipación. Del mismo modo, Apolonio no logra llorar a Tarsia porque presiente que la joven sigue con vida, pero no hace nada al respecto, pues entre esta escena y la del reconocimiento median los capítulos en los que se narra la llegada a Mitilene y el duelo de adivinanzas. Helénico aparece al final de la novela para pedir la recompensa que rechazó al principio. Apolonio le entrega esta recompensa porque estructuralmente se espera que en este punto se gratifique a los primeros ayudantes. Incluso el premio que recibe el pescador podría depender más de esta necesidad estructural que de una anticipación pendiente. Por el contrario, las expectativas que sí se satisfacen lo hacen en lo inmediato. Apolonio escapa de las garras de Antíoco porque es lo que se espera del héroe. Incluso la sucesión incoherente de acciones en Tarso (pedir refugio y recibir una estatua) puede ser explicada desde esta proximidad: pedir refugio motiva que done el grano y donar el grano conlleva un agradecimiento mayúsculo. Un caso elocuente, en este sentido, es el de la falsa muerte de la princesa: una primera redacción sugiere la falsa muerte, la segunda la explícita.

---

<sup>1061</sup> Rohde (1900: 445).

<sup>1062</sup> Rohde (1900: 447).



Se observa así una tendencia a unir el material narrativo en unidades relativamente atomizadas, al menos en lo que a la generación de expectativas respecta. Las anticipaciones proyectan expectativas de lectura en un corto alcance que no necesariamente observan la coherencia con su entorno inmediato. Si la proyección supera los límites del episodio, se cancela. La situación no debe resultar extraña, pues es idéntica a la que identificamos en el caso de las analepsis. Si nuestra lectura es correcta, el modo en el que la novela lidia con las anacronías se relaciona más con los modos de narrar folklóricos que con torpezas de un epitomizador, pero es necesario analizar otras problemáticas del tiempo narrativo antes de arribar a esta conclusión.

## 2.4 Recapitulación

En las páginas previas se estudió el problema de la anacronía en la novela, es decir, de cómo la sucesión lógico-temporal de acontecimientos en la historia se ordena en el relato. El modelo de Genette nos permitió no sólo clasificar el tipo de distorsión observado, sino también realizar observaciones sobre cómo el plano comunicacional, el eje de la narración, participa de ese ordenamiento.

En el caso de las analepsis, encontramos que el relato tiende a mantener la sucesión lógico-causal de los acontecimientos tal como se dan en la historia y que, en la mayor parte de los casos, éstas son repetitivas tanto en el nivel diegético como en el extradiegético. Es llamativa la tendencia a que en ellas se repita el vocabulario utilizado en el relato primario, lo cual obliga a repensar su funcionalidad y sostener que en la *Hist. Apoll.* mantienen la cohesión del relato y la atención del narratario.

En el caso de las anacronías en sentido inverso, es decir, en las prolepsis, encontramos dos clases de movimientos: prolepsis propiamente dichas y anticipaciones. En general, puede afirmarse que las prolepsis se satisfacen, pues o clausuran líneas de acción, o prologan secuencias tipificadas que en general se abren con alguna clase de prolepsis. Las anticipaciones, en cambio, suelen no realizarse como se anuncian cuando llega el momento de hacerlo. La explicación que encontramos radica en el alcance: si la anticipación concierne a las inmediaciones de la secuencia, ésta se completa, incluso generando contradicciones con secuencias previas, pero si se aleja en el tiempo, queda abandonada.

### 3. Velocidad Narrativa

#### 3.1 Definición

Entre las debilidades y errores de la composición que Rohde<sup>1063</sup> encuentra en la novela, centra su atención en el período de catorce años en los que Apolonio se ausenta de la trama y en los que nada parece suceder hasta que el narrador trae nuevamente a escena a una Tarsia ya madura<sup>1064</sup>. Rohde atribuye el salto a los defectos del proceso epitomizador; a nuestro entender, el salto temporal dista de ser un error compositivo, pues responde a motivaciones de índole tanto narratológicas como intertextuales. Al mismo tiempo, Rohde se concentra sólo en esta elisión y no la contrasta con otras que son incluso más extensas, al tiempo que tampoco observa cómo afectan los demás fenómenos de velocidad a la configuración de la trama en el relato.

La elipsis es, en efecto, un problema de velocidad narrativa, en términos de Genette<sup>1065</sup>. El *tempo* narrativo, explica, representa un gradiente en el que se pueden identificar cuatro puntos básicos de referencia. En los extremos se encuentran la máxima velocidad narrativa, en la que el narrador suprime la narración de acontecimientos, y la velocidad mínima, en la que la narración se detiene extensamente en la descripción de un acontecimiento o elemento. Llamamos a la máxima velocidad elipsis, y a la mínima, pausa descriptiva. En el medio se ubican los extremos sobre los que discuten Platón y Aristóteles a la hora de definir qué entienden por diégesis y por mímesis: el sumario o resumen, en los que la voz del narrador subsume las demás voces participantes, y la escena, en la que el narrador da paso a las voces de los personajes para que interactúen manteniendo sus propios centros de referencia. En otras palabras, el sumario corresponde a la diégesis pura de Aristóteles y la escena, a la mímesis.

De lo expuesto, se deduce que las elipsis son una parte constitutiva de la narración, dado que el narrador puede tanto deliberadamente suprimir tramos de información como detenerse en un elemento y desarrollarlo con detalle. Así, puede afirmarse que representa un error metodológico estudiarlas de modo aislado. Por ese motivo, examinaremos a continuación el modo en el que cada una de estas velocidades se realiza en la novela antes de proceder al estudio de las elipsis.

---

<sup>1063</sup> Rohde (1900).

<sup>1064</sup> Rohde (1900: 446).

<sup>1065</sup> Genette (1989: 151).

### 3.2 Escenas y sumarios

En *Hist. Apoll.*, se observa que las cuatro velocidades afectan el desarrollo de la trama. Las escenas y los sumarios son fácilmente identificables, pues las primeras están caracterizadas por la presencia de discurso directo y las segundas, por su supresión. Un caso ejemplar de cambios de velocidad se encuentra en el capítulo 2, en el que coexisten mimesis y diégesis, o escena y sumario. En este capítulo, la princesa de Antioquía narra alusivamente a su nodriza que su padre ha abusado de ella:

Subito nutrix eius introivit cubiculum. Vt vidit puellam flebili vultu, asperso pavimento sanguine, roseo rubore perfusa, ait: “Quid sibi vult iste turbatus animus?” Puella ait: “Cara nutrix, modo hoc in cubiculo duo nobilia perierunt nomina.” Nutrix ignorans ait: “Domina, quare hoc dicis?” Puella ait: “Ante legitimam mearum nuptiarum diem saevo scelere violatam vides.” Nutrix ut haec audivit atque vidisset, exhorruit atque ait: “Quis tanta fretus audacia virginis reginae maculavit thorum?” Puella ait: “Impietas fecit scelus.” Nutrix ait: “Cur ergo non indicas patri?” Puella ait: “Et ubi est pater?” Et ait: “Cara nutrix, si intellegis, quod factum est: periit in me nomen patris. Itaque ne hoc scelus genitoris mei patefaciam, mortis remedium mihi placet. Horret, <ne> haec macula gentibus innotescat.” Nutrix ut vidit puellam mortis remedium quaerere, vix eam blando sermon<is> conloquio revocat, ut a propositae mortis immanitate excedere<t>, et invita<m> patris sui voluntati satisfacere cohortatur. (2, RA)<sup>1066</sup>

El narrador se hace presente para brevemente construir el escenario en el que la interacción tendrá lugar: ...*nutrix subito introviit, vidit flebili vultu aspersoque sanguine pavimento*. A su vez, el narrador colabora en la recreación de los estados de ánimo con indicaciones gestuales, como *audivit eam mortis remedium quaerere*, mientras que los personajes reflejan su propio estado de ánimo con sus propias palabras. La nodriza comunica incredulidad y sorpresa con intervenciones siempre interrogativas y la joven

---

<sup>1066</sup> “De pronto entró la nodriza a la habitación. Al ver a la joven con el rostro lloroso, con el suelo rociado de sangre, teñida de rosado rubor, dijo: ‘¿A qué se debe esta turbación en el ánimo?’ La joven dice: ‘Querida nodriza, en este cubículo, dos nobles nombres han perecido.’ La nodriza, que no entendía, dice: ‘Señora, ¿por qué dices esto?’ La joven dice: ‘Antes del día de mis legítimas bodas, me ves violada por un crimen nefando.’ Cuando la nodriza entendió y vio esto, se horrorizó y dice: ‘¿Quién confiando en semejante audacia, mancilló el lecho de la reina virgen?’ La joven dice: ‘La impiedad cometió el crimen.’ La nodriza dice: ‘¿Por qué no se lo cuentas a tu padre?’ La joven dice: ‘¿Dónde está mi padre?’ Y agrega: ‘Si entiendes lo que ha sucedido: ha muerto en mí el nombre de padre. Por eso, para no soportar el crimen de mi progenitor, me place el remedio de la muerte. Me horroriza que este pecado se conozca entre la gente.’ Cuando la nodriza vio que la joven buscaba el remedio de la muerte, tras mucho esfuerzo la disuade con la suave conversación de su habla para que se aparte de la monstruosidad de una muerte autoinfligida, y la anima a satisfacer el deseo de su padre, a pesar de su resistencia.”

El pasaje en RB es marcadamente similar, motivo por lo cual, en este punto de la argumentación, no lo citamos.

expresa su pudor al narrar de modo oscuro lo que ha sucedido. El narrador se retira en el intercambio para que su intervención no afecte el patetismo de la escena. Finalmente, recupera la velocidad y suprime la mimesis, subsumiendo las voces de los personajes a la propia, pues narra él mismo cómo la nodriza evita que la joven se dé muerte y resume su discurso en el genérico *blando sermone*. De este modo, en un mismo capítulo coinciden un extremo de mimesis, pues el narrador se limita a indicar los cambios de turno de habla con el escueto *ait*, con un extremo de diégesis, pues no sólo suprime el discurso indirecto, sino que incluso evita reproducirlo de modo indirecto, señalando solamente que el personaje se expresó de un cierto modo, sin detenerse en el contenido de su discurso.

### 3.3 Pausas descriptivas

Las pausas descriptivas, por otro lado, son mucho menos frecuentes y por ese motivo pueden ser indexadas en su totalidad. La más sobresaliente de ellas es la descripción de la tormenta, en el capítulo 11. Como señala Carmignani, se trata de una elaboración centonaria del tópico de la *epica tempestatis descriptio* en la que el narrador exhibe sus habilidades retóricas, pues no sólo adapta el léxico del modelo a un nuevo contexto, sino que desarrolla las partes que componen el tópico: surgimiento, clímax, calma y secuelas de la tormenta<sup>1067</sup>.

En el marco de la novela, sin embargo, esta descripción es excepcional. Las pausas descriptivas se utilizan, en efecto, para reforzar el efecto de realidad<sup>1068</sup>, razón por la que están intrínsecamente relacionadas con la construcción plástica de la escena. Es decir, su función consiste en reponer información acerca del aspecto físico o formal del tema en desarrollo. La novela utiliza esta técnica en ciertas ocasiones para describir personajes. El espacio, en cambio, a excepción de la descripción de la tormenta, sólo es mencionado como el entorno de la acción, pues el narrador se limita a mencionar algún que otro rasgo básico u objeto significativo<sup>1069</sup> para contextualizar la peripecia<sup>1070</sup>.

Las descripciones de personajes se centran en dos aspectos: por un lado, sus sentimientos y, por otro, su gestualidad. En *Hist. Apoll.*, sentimientos y gestos parecen

---

<sup>1067</sup> Carmignani (2014a: 23-24).

<sup>1068</sup> Barthes (1994: 179-188).

<sup>1069</sup> Volveremos sobre el problema de la descripción del espacio en la sección siguiente.

<sup>1070</sup> Como el problema del espacio no se agota en esta observación, volveremos sobre él en la sección siguiente.

seguir caminos distintos, pues se apela a recursos que no incluyen la descripción del gesto para representar la intensidad de las emociones, y la descripción del gesto se utiliza para dilatar el desarrollo de la escena y acrecentar el suspenso.

La primera pausa descriptiva orientada a los sentimientos se encuentra en el primer capítulo de la novela.

Et cum pater deliberaret, cui potentissimo filiam suam in matrimonium daret, cogente iniqua cupiditate flamma concupiscentiae incidit in amorem filiae suae et coepit eam aliter diligere, quam patrem oportebat. Qui cum luctatur cum furore, pugna<t> cum dolore, vincitur amore: excidit illi pietas, oblitus est se esse patrem et induit coniugem. Sed cum sui pectoris vulnus ferre non posset, quadam die prima luce vigilans inrumpit cubiculum filiae suae. (1, RA 6)<sup>1071</sup>

Sed cum pater deliberaret, cui potissimum filiam suam in matrimonio daret, cogente iniquae cupidinis flamma incidit in filiae suae amorem et coepit eam plus diligere, quam patrem oportebat. Qui cum luctatur cum furore, pugnat cum dolore, vincitur ab amore: excidit illi pietas et oblitus est se esse patrem: induit coniugem. Sed cum saevi pectoris vulnus ferre non posset, quadam die prima luce vigilat, inrumpit cubiculum filiae, famulos longius secedere iussit, quasi cum filia secretum conloquium habiturus. (1, RB 6)<sup>1072</sup>

En este pasaje se describe cómo Antíoco se ve invadido por sentimientos a los que inicialmente rechaza con intensidad y cómo se ve finalmente derrotado por ellos. Si el pasaje se ajustara a la tendencia diegética de la novela, la primera frase agotaría la secuencia: *cogente iniqua cupiditate flamma concupiscentiae incidit in amorem filiae suae et coepit eam aliter diligere, quam patrem oportebat*. Sin embargo, el narrador se detiene en la descripción de la lucha de sentimientos que lo invade. El exceso descriptivo dilata el desarrollo de la acción para aumentar el suspenso, efecto que se refuerza desde el doble tricolon con el que se describe el combate interno: *Qui cum luctatur cum furore, pugna<t> cum dolore, vincitur amore* constituye el primer término, mientras que el

---

<sup>1071</sup> “Y como el padre deliberara a cuál de los más poderosos pretendientes entregarle su hija en matrimonio, apremiando la desmesurada pasión, la llama del deseo se transformó en amor por su hija y comenzó a amarla de un modo distinto al que correspondía a un padre. Mientras lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge. Pero cuando ya no pudo soportar la herida en su pecho, cierto día despertando a primera hora irrumpió en la habitación de su hija.”

<sup>1072</sup> “Pero mientras deliberaba a quién mejor entregarle a su hija en matrimonio, apremiando la llama de un desmesurado amor, se enamoró de su hija y comenzó a amarla más de lo que correspondía a un padre. Mientras lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge. Pero cuando ya no pudo soportar la herida en su enardecido pecho, cierto día despierta a primera hora, irrumpe en la habitación de su hija, ordenó a los sirvientes que se alejaran, como si estuviera por mantener una conversación secreta con su hija.”

segundo es la secuencia *excidit illi pietas, oblitus est se esse patrem et induit coniugem*<sup>1073</sup>.

En el mismo tono se encuentra la siguiente descripción de sentimientos, en el capítulo 18. Aquí el objetivo es nuevamente describir la desmesurada pasión amorosa de un personaje: la princesa de Antioquía ama a Apolonio con tanta intensidad que enferma por ello.

Sed regina sui iamdudum saucia cura Apollonii figit in pectore vulnus, verba cantusque memor credit genus esse deorum, nec somnum oculis nec membris dat <c>ura quietem. (18, RA 1)<sup>1074</sup>

Sed puella Archistrat<i>s ab amore incensa inquietam habuit noctem; ‘figit in pectore vulnus, verba’ cantusque memor. (18, RB 1)<sup>1075</sup>

La enfermedad de amor se describe mediante la recomposición de versos tomados de *Een.* 4.1, lo cual recuerda al modo en que el narrador describe la tormenta épica. A nuestro juicio, el ensayo de centón de este pasaje no se limita a un mero ejercicio retórico o a una muestra de la erudición del narrador<sup>1076</sup>, sino que abre un juego de intertextualidades en el que se espera que el narratario asocie la descripción del amor de la princesa con la intensidad con la que Dido ama a Eneas. El intertexto épico, como en la descripción de la tormenta, dota al texto de una intensidad que la austeridad de la narración predominantemente diegética no puede realizar por sí misma.

En la descripción de las emociones que experimentan las multitudes se emplean recursos similares. Las multitudes, como hemos explicado anteriormente, forman en la novela un auténtico personaje coral, pues se comporta y expresa como si fuera un personaje individual. Por ejemplo, en las escenas legales, la multitud le responde a Apolonio como si fuera un personaje individual, y ejecuta al reo por sus propios medios, reforzando esta impresión de organicidad. En consonancia con este modo de construir al personaje, a la hora de expresar sus emociones se apela a los mismos recursos con los que se describen las emociones de los demás personajes. Así, para generar el efecto de una

---

<sup>1073</sup> Quizás la reiteración de la idea, ajena al estilo de la novela, se deba a que el primer término, “*qui cum luctatur cum furore...*” es un préstamo de Virgilio (*Ec.* 10.69).

<sup>1074</sup> “Pero la reina, por largo tiempo herida por sus pensamientos por Apolonio, fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto, cree que pertenece a la estirpe de los dioses, y su congoja no da ni sueño a sus ojos ni reposo a sus miembros.”

<sup>1075</sup> “Pero la joven [hija de] Arquístrates, encendida por el amor pasó una noche inquieta: fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto.”

<sup>1076</sup> Cfr. Kortekaas (2007: 249-250), Panayotakis (2012: 257), Vannini (2018: 203).

descripción que en realidad no está teniendo lugar, se aculan acciones paratácticamente. Esto se observa, por ejemplo, en 1) el duelo del pueblo de Tiro por la desaparición de Apolonio, en el capítulo 7, y en 2) la boda del capítulo 23:

1) Duelo en Tiro, capítulo 7:

Fit tremor, sonat planctus ingens per totam civitatem. Tantus namque amor civium suorum erga eum erat, ut per multa tempora tonsores privarentur a publico, spectacula tollerentur, balneae clauderentur. (7, RA 2)<sup>1077</sup>

Sonat planctus in totam civitatem. Tantus vero amor circa eum civium erat, ut multo tempore tonsores cessarent, publica spectacula tollerentur, balneae clauderentur, non templa neque tabernae quisquam ingrederetur. (7, RB 2)<sup>1078</sup>

2) Bodas en Cirene, capítulo 23:

Dies supervenit nuptiarum, omnes laeti atque alacres in unum conveniunt. Gaudet rex cum filia, gaudet et Tyrius Apollonius, qui talem meruit habere coniugem. Celebrantur nuptiae regio more, decora dignitate. Gaudet universa civitas, exultant cives, peregrini et hospites. Fit magnum gaudium in citharis, lyris et canticis et organis modulatis cum vocibus. (23, RA 9)<sup>1079</sup>

La descripción de las emociones de la multitud sigue el mismo patrón en el capítulo 49, en donde se narra cómo el pueblo de Éfeso festeja el reencuentro de Apolonio y la princesa. Nuevamente se enumeran paratácticamente las actividades que se desarrollan en la ciudad, las cuales connotan alegría y un clima general de celebración:

Et facta est laetitia omni civitati maxima, coronantur plateae, organa disponuntur, fit a civibus convivium, laetantur omnes pariter. (49, RA 9)<sup>1080</sup>

Fit laetitia ingens, coronatur civitas, organa disponuntur, fit Apollonio convivium a civibus, laetantur omnes. (49, RB 9)<sup>1081</sup>

---

<sup>1077</sup> “Se alza un griterío, se escuchan lamentos por toda la ciudad. Tanto era el amor de su ciudadanía a él, que por mucho tiempo los peluqueros se le prohibieron al público, se clausuraron los espectáculos, se cerraron los baños.”

<sup>1078</sup> “Suena un lamento en toda la ciudad. Pero tanto era el amor de la ciudadanía alrededor de él, que por mucho tiempo no trabajaron los peluqueros, se clausuraron los espectáculos, se cerraron los baños, nadie podía ingresar ni a los templos ni a las tabernas.”

<sup>1079</sup> En la descripción de las bodas, RB evita la descripción y se ajusta al modo paratáctico: *Numerat<ur> dos amplissima, convivia proluxa tenduntur. Celebrantur nuptiae regia dignitate* (23, RB 6).

<sup>1080</sup> “Se le produjo una suprema alegría a toda la ciudad, se coronan con flores las calles, tocan instrumentos, un banquete es preparado por los ciudadanos, se alegran todos por igual.”

<sup>1081</sup> “Se produce una enorme alegría, la ciudad es coronada con flores, se tocan instrumentos, un banquete le es preparado a Apolonio por los ciudadanos, se alegran todos.”

Con la misma estrategia, el narrador describe el amor que se despierta entre los jóvenes esposos. La descripción, como se observa, no refuerza el “efecto de realidad” en un punto temporal acotado, sino que, por el contrario, abarca un período extenso de tiempo en el que ese sentimiento se desarrolla. La sensación de intensidad que se produce en el narratorio depende del desfasaje de temporalidades, en las que un extenso período de tiempo se condensa en una acumulación paratáctica, al tiempo que esta misma acumulación dilata el tiempo narrativo.

*Peracta laetitia ingens amor fit inter coniuges, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita laetitia, quae perpetua caritate complectitur. (23, RA 15)<sup>1082</sup>*

*Ingens inter coniuges amor, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita Laetitia. (23, RB 8)<sup>1083</sup>*

La funcionalidad de las pausas descriptivas, en materia de gestos, parecería obedecer a otras motivaciones. Esto puede estudiarse en dos escenas en particular: en 16, RA 25/RB 22 y en 21, RA 14/RB 11. En la primera de estas escenas, marcadamente breve en comparación con los pasajes analizados, cuando se describe cómo Apolonio conmueve a la corte de Arquístrates con sus talentos, el narrador se detiene a describir cómo Apolonio toca la lira:

*Atque ita facto silentio arripuit plectrum a<n>imumque accomoda<t> arti. Miscetur vox cantu modulata chordis. (16, RA 25)<sup>1084</sup>*

*Atque ita silentio facto arripuit plectrum animumque accomodat arti. Miscetur vox cantu modulata cum chordis. (16, RB 22)<sup>1085</sup>*

En principio llama la atención la elaboración retórica del pasaje. Como señala Panayotakis<sup>1086</sup>, la primera frase se construye sobre una aliteración del sonido “a”, lo cual lleva a pensar que se trata de un verso, ya sea de algún poema perdido o incluso una elaboración propia del autor. Todo el pasaje genera en el narratorio la impresión de que Apolonio realmente domina el arte de la lira, pues no sólo su técnica es intachable, sino

---

<sup>1082</sup> “Terminada la fiesta, el amor entre los cónyuges se hizo enorme, un admirable afecto, un querer incomparable, una alegría sin precedentes, a la que rodea una perpetua caridad.”

<sup>1083</sup> “Hay entre los esposos enorme amor, admirable afecto, querer incomparable, alegría sin precedentes.”

<sup>1084</sup> “Luego, habiéndose hecho el silencio, tomó el plectro y aplicó su mente a su arte. Se mezcla la afinada voz con el canto de la cuerda.”

<sup>1085</sup> “Luego, habiéndose hecho el silencio, tomó el plectro y aplicó su mente a su arte. Se mezcla la afinada voz con el canto de la cuerda.”

<sup>1086</sup> Panayotakis (2012: 242).



que además su ánimo se involucra en ello<sup>1087</sup>. La selección léxica utilizada en el pasaje, finalmente, provoca en un nivel extradiégetico la impresión de que incluso el autor domina el arte musical<sup>1088</sup>. De esta manera, la pausa narrativa abre un nuevo juego de lecturas en el que se invita al narratario a reponer no sólo significados, sino a añadir su propio conocimiento de mundo para interpretar plenamente la escena. De ser correcta la lectura, el pasaje funciona como una firma de autor en la que deja vislumbrar algunas características de la persona que se esconde detrás de la pluma.

La descripción de los gestos en la novela queda, por regla general, restringida al rostro, y emplea una serie limitada de recursos para comunicar las emociones de los personajes. Así, por ejemplo, cuando Apolonio descubre que la princesa desea casarse con él, la conmoción se comunica por medio del rubor: *faciem eius roseo rubore perfusam* (21, RA 14); *faciem eius roseo rubore perfusam* (21, RB 11). Cuando Arquístrates escucha la respuesta al enigma, responde con el rostro airado: *irato vultu* (4, RA 6/ 5, RB 2).

Sin embargo, la escena en la que el médico revisa el cuerpo de la princesa se demora más que ninguna otra escena en enumerar y describir los movimientos y las partes del cuerpo implicadas:

At vero adulescens tulit ampullam unguenti et ad lectum devenit puellae et detraxit a pectore vestes, unguentum fudit et per omnes artus suspiciosa manu retractat, sentitque a praecordiis pectoris torporis quietem. Obstupuit iuvenis, quia cognovit puellam in falsa morte iacere. Palpat venarum indicia, rimatur aur<a>s narium, labia labiis probat: sentit gracil<e> spirantis vitam prope luctare cum morte adultera, (...) (26, RA 29)<sup>1089</sup>

Pervenit iuvenis ad corpus puellae, detrahit a pectore vestem, fundit unguenti liquorem, per artifices officiosa manu tactus praecordiam sensit, temptat tepidum corpus et obstipuit. Palpat indicia venarum, <rimatur> aur<a>s narium: labia labiis probat, sensit spiramentum gracilem, luctantem vitam cum morte, (...) (26, RB 22)<sup>1090</sup>

<sup>1087</sup> Panayotakis (2012: 242), Vannini (2018: 196).

<sup>1088</sup> Panayotakis (2012: 242).

<sup>1089</sup> “Pero el joven tomó la ampolla de unguento y se acercó al lecho de la joven, y apartó los vestidos del pecho, derramó unguento y con mano que sospecha vuelve a tocar todas sus articulaciones, y siente desde el diafragma la quietud del entumecimiento de su pecho. Quedó atónito el joven, porque se dio cuenta de que la joven yacía en falsa muerte. Palpa el pulso en las venas, examina la respiración de la nariz, prueba los labios con sus labios: siente la débil vida de la que respiraba casi luchar con la muerte engañosa, (...)”

<sup>1090</sup> “Se acerca el joven al cuerpo de la muchacha, corre del pecho sus vestidos, derrama el líquido del unguento, por medio de las sabias palpaciones con mano experta, sintió su corazón, palpa el cuerpo tibio y queda estupefacto. Palpa el pulso en las venas, examina la respiración de la nariz, prueba los labios con sus labios, sintió su débil respiración, a la vida luchando con la muerte, (...)”

En este pasaje, los gestos y las partes del cuerpo se acumulan paratácticamente, de la misma manera que habíamos observado en el caso de las emociones. La enumeración se ajusta a un orden claro: de lo general a lo particular, de menor a mayor. Luego del primer y tosco movimiento sobre cuerpo de la joven, *tulit ampullam unguenti et ad lectum devenit puellae et detraxit a pectore vestes*, comienza por recorrer las extremidades, sigue palpando sus venas y termina concentrando su atención en sus rasgos: *auras narium, labia labiis probat*. Sólo después de esta acumulación de elementos focaliza el detalle más ínfimo, pero más relevante: la respiración de la joven. El narrador acompaña así en el plano de la expresión lo que se desarrolla en el del contenido y representa en la forma del texto el curso que sigue la atención del médico (y del narratario). El elemento final en la extensa concatenación, la tenue respiración de la joven, parece estallar al final del período porque su posición en la enumeración está marcada: al colocarse al final, como último término, atrae sobre sí la atención del narratario, que se ha venido concentrando desde la lectura del primer elemento. De esta manera, puede afirmarse que la pausa descriptiva tiene por fin dilatar la escena y acrecentar el suspenso, sobretodo si se considera que, mientras la inspección del cuerpo tiene lugar, en la habitación contigua el médico está preparando una pira funeraria.

Como conclusión, observamos que las pausas descriptivas son escasas. El narrador opta por intercalar escenas y sumarios (es decir, secuencias miméticas y diegéticas), con lo que le confiere a la narración el ritmo ágil y llevadero que la caracteriza. Sin embargo, a veces se detiene a desarrollar algunos detalles para lograr ciertos efectos perlocucionarios en el narratario: en algunos casos busca invitarlo a la construcción de sentido del texto abriendo juegos intertextuales y en otros dilata la resolución del conflicto para aumentar el suspenso.

### 3.4 Elipsis

Las elipsis son el reverso de las pausas narrativas. Así como la narración puede dilatar el tiempo del relato en relación con el de la historia, también puede acelerarlo hasta el punto de omitir en el tiempo del relato un segmento o período del tiempo de la historia<sup>1091</sup>. En los casos en los que se omite información, hablamos de elipsis o elisiones.

---

<sup>1091</sup> Genette (1989: 151).

Genette clasifica las elisiones por el modo en el que se administra la información en elipsis totales (o también, elipsis propiamente dichas) y parciales (a las que también llama paralipsis). En las elipsis propiamente dichas se elide la información que ocupa un segmento temporal entero, mientras que en las paralipsis se suprime sólo una porción de información. En ambos casos, señala, es necesario considerar si la elisión está explícitamente señalada por el narrador (elipsis explícita), si ésta debe inferirse (implícita), o si no queda del todo claro que se esté frente a una elisión (hipotética). Este recurso, como señala Genette, es especialmente funcional al relleno retrospectivo que se realiza con las analepsis completivas<sup>1092</sup>, ya que la supresión de un período temporal en un momento dado del relato puede colmarse más tarde por medio de una analepsis. En ese caso, la elisión deja de ser absoluta, pues la información faltante se completa anacrónicamente.

Para De Jong, en cambio, el acento está puesto en la funcionalidad de la elisión más que en su morfología. La autora señala que, al menos en la literatura griega, la elisión se utiliza como respuesta a dos necesidades narrativas distintas. En la primera, la elipsis aparece cuando se supone que el acontecimiento que se narra es conocido de antemano por el narratario. Por este motivo, el narrador juzga innecesario desarrollarlo en todos sus puntos y deja a cargo del narratario completar lo que quede afuera del relato<sup>1093</sup>. En este tipo de narraciones alusivas, señala De Jong, la elipsis suele ser implícita, pues apela a la competencia lectora del narratario. En el segundo caso, la elipsis se utiliza para acortar el tiempo de la historia en el del relato. Ésta es la forma de elipsis que se utiliza, por ejemplo, en la historiografía, en la que necesariamente deben acortarse los tiempos de la historia para que el relato sea abordable por el lector, ya que su tiempo de lectura es naturalmente mucho más limitado que el de la historia. De Jong señala, a su vez, la intencionalidad comunicativa del texto define si la elisión es explícita o no. Por un lado, el narrador puede acelerar el paso porque trabaja con materiales narrativos conocidos por el narratario, o porque su narración recupera temas mitológicos o canónicos. Evita, por consiguiente, el desarrollo de éstos y espera que el narratario complete la información faltante con su propio conocimiento de mundo<sup>1094</sup>. Por otro lado, en el caso de las narraciones historiográficas o de las novelas, que cubren extensos períodos de tiempo, el narrador

---

<sup>1092</sup> Genette (1989: 107).

<sup>1093</sup> De Jong (2007: 33, 518).

<sup>1094</sup> De Jong (2007: 12, 33).

puede suprimir secciones temporales que no se juzgan relevantes para el desarrollo del tema<sup>1095</sup>. En estos casos, señala la autora, las elisiones tienden a ser explícitas<sup>1096</sup>.

En *Hist. Apoll.*, las diferentes líneas de acción presentan intervalos del tiempo de la historia que no se desarrollan en el relato. Si bien en su mayoría las elisiones no llegan a completarse, en algunos casos son reconstruidas parcialmente. Para cubrir una elipsis, la primera estrategia que identificamos es la analepsis completiva. Como se explicó anteriormente, esta clase de analepsis es solidaria de la elipsis porque su función radica en volver hacia atrás, sobre un segmento temporal ya recorrido, y añadir información faltante.

Otra forma con la que se cubre una elipsis de modo parcial en la novela es por medio de las prolepsis. En estos casos, observamos que inmediatamente antes de la elipsis se encuentra alguna forma de prolepsis que anticipa de modo sumario los acontecimientos que serán elididos. Este tipo de elisión es el que media entre las bodas de Apolonio y la llegada del marinero de Tiro, en el capítulo 24. Mientras Apolonio pasea con su esposa por la costa, el narrador informa que la joven cursa su sexto mes de embarazo. En principio, parecería que el narrador ha suprimido seis meses (al menos) de relato, pero se observa que el lapso se encuentra cubierto al final del capítulo 23, en el que el narrador explica que el amor entre los jóvenes fue creciendo con el tiempo:

Peracta laetitia ingens amor fit inter coniuges, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita laetitia, quae perpetua caritate complectitur. (23, RA 15)<sup>1097</sup>

Ingens inter coniuges amor, mirus affectus, incomparabilis dilectio, inaudita laetitia. (23, RB 8)<sup>1098</sup>

La elipsis propiamente dicha, en consecuencia, queda reducida a un único elemento: la narración del momento en que la princesa queda embarazada.

Paralelamente, se observan casos en los que la elisión nunca llega a cubrirse. La primera de ellas abarca el período indefinido de días que Apolonio pasa en Tarso, en el capítulo 11, luego de donar su carga de trigo. La redacción A relativiza de modo explícito el tiempo transcurrido, afirmando que entre su llegada y el consejo que le dan sus amigos de partir han pasado algunos meses o algunos días, *interpositis mensibus sive diebus*

---

<sup>1095</sup> Morgan (2007: 454).

<sup>1096</sup> De Jong (2007: 518).

<sup>1097</sup> “Terminada la fiesta, el amor entre los cónyuges se hizo enorme, un admirable afecto, un querer incomparable, una alegría sin precedentes, a la que rodea una perpetua caridad.”

<sup>1098</sup> “Hay entre los esposos enorme amor, admirable afecto, querer incomparable, alegría sin precedentes.”

*paucis*. RB, en cambio, toma una decisión al respecto y explicita que han pasado algunos meses, *interpositis deinde mensibus paucis*.

Más adelante, en el capítulo 25, el narrador no explica qué ocurre durante los meses en los que Apolonio y la princesa quedan varados en el mar, desde la partida de Cirene hasta el nacimiento de Tarsia (25, RA 10/ RB 6). A pesar de que las referencias temporales son vagas, pueden utilizarse las referencias a las etapas del embarazo de la princesa como criterio de medida temporal. Así, el punto de partida es sexto mes de embarazo, cuando Apolonio decide partir: (...) *cum haberet puella mense iam sexto, eius ventriculum deformatum est* (24, RA 1); *cum iam puella haberet ventriculum deformatum sexto mense, aestivo tempore* (24, RB 1). La navegación se inicia sin problemas, pero en un cierto momento comienza a soplar el Austro y los inmoviliza en el mar por un período indefinido de tiempo: (...) *per aliquantos dies totidem noctes* (...) (25, RA 8); (...) *per aliquot dies variis* (...) (25, RB 6). La vaguedad de *aliquantos/ aliquot* se acota en la mención del mes en el que la joven da a luz. Mientras que en RA lo hace al noveno, en RB sucede en el séptimo: *nono mense cogente Lucina, enixa est puella puellam* (25, RA 8); (...) *septimo mense cogente Lucina enixa est puella puellam* (25, RB 6).

A continuación, vuelven a entrar en escena Dionisias y Estranguilión, de quienes nada más se ha vuelto a saber desde que Apolonio partió hacia Cirene. Apolonio les pide que críen a Tarsia con su propia hija, personaje que no se ha nombrado hasta el momento, pero que Apolonio conoce. Por eso se deduce que el nacimiento de la niña se le ha ocultado sólo al narratario: (...) *cum filia vestra nutriatur*, (...) (28, RA 8); (...) *ut cum filia vestra Philotimiade nutriatur* (28, RB 9).

Encontramos una nueva elisión en el capítulo 50, en la escena de los juicios de Tarso. Antes de llegar, un ángel se le aparece en sueños a Apolonio y le ordena ir a Éfeso y luego a Tarso, donde debe vengar a su hija. El lector sabe, en consecuencia, cómo se desarrollará la acción, pero no conoce los detalles. Así, cuando Apolonio confronta a Estranguilión y Dionisias y luego llama a su hija para que muestre (más que demuestre) que la versión de los acusados es falsa, el lector se entera a destiempo de la estrategia: oculta a Tarsia y la hace aparecer luego de que los acusados vuelvan a jurar ante todos que la joven ha muerto. El efecto anacrónico se enfatiza en RB, pues Apolonio y Tarsia elaboran un plan notoriamente histriónico a espaldas del narratario, en el que Apolonio simula invocar a su hija desde el reino de los muertos.

Apollonius ait: “Videte, cives Tharsi, non sufficit, quantum ad suam malig<ni>tatem, <quod> homicidium perpetratum fecerunt: insuper et per regni mei vires putaverunt periura<n>dum. Ecce, ostendam vobis ex hoc, quod visuri estis, et testimoniis vobis a<d>probabo”. Et proferens <filiam> Apollonius coram omnibus populis ait: “Ecce, adest filia mea Tharsia!” (50, RA 13)<sup>1099</sup>

Apollonius exclamavit: “Domina Tharsia, nata dulcis, si quid tamen apud inferos haeres, relinque Thartaream domum et genitoris tui vocem exaudi”. Puella deponit tribunal regio habitu circumdata capite velato processit et revelata facie malae mulieri dixit: “Dionysiadis, saluto te ego ab inferis revocata.” (50, RB 13)<sup>1100</sup>

En ambas redacciones, lo que se busca generar en el narratario es la misma sorpresa que experimenta el público. Podría discutirse, sin embargo, que la escena es predecible si se la lee en contexto con la escena judicial anterior, en el capítulo 46. Allí, la estrategia de Apolonio es muy similar, pues hace que Tarsia aparezca en el tribunal exhibiéndose en calidad de víctima.

Fit tribunal ingens in foro, et induentes Apollonium regalem vestem deposito omni squalore luctus, quod habuit, atque detonso capite diadema inponunt ei, et cum filia sua Tharsia tribunal ascendit. Et tenens eam in amplexu coram omni populo <lacrimis impediatur loqui. Athenagoras autem> vix manu impetrat a plebe, ut taceant. (46, RA 10)<sup>1101</sup>

Fit tribunal ingens, et indutus Apollonius regia veste omni squalore deposita atque tonsus capite diademate inposito cum filia sua tribunal ascendit. Et tenens eam in amplexu coram populo loqui lacrimis impediatur. (46, RB 9)<sup>1102</sup>

Junto a las elisiones que hemos analizado, encontramos otro conjunto muy particular a las que llamamos “vistas”, pues representan supresiones notorias de información. La más llamativa de todas es el salto de catorce años que articula los sucesos

---

<sup>1099</sup> “Apolonio dice: ‘Vean, ciudadanos de Tarso, no les es suficiente en cuanto a su perversidad haber cometido el crimen que han perpetrado: además han pensado que debían jurar en falso por el poder de mi reino. Se los mostraré con lo que están a punto de ver y se los probaré con testimonios.’ Y presentando Apolonio a su hija ante toda la población, dice: ‘¡Aquí está mi hija Tarsia!’”

<sup>1100</sup> “Apolonio exclamó: ‘Señora Tarsia, dulce hija, si en algo estás adherida a los infiernos, abandona la mansión tartárea y acata la voz de tu padre.’ La joven avanzó desde atrás del tribunal envuelta en un atuendo real, con la cabeza cubierta, y tras revelar su rostro a la mala mujer, dijo: ‘Dionisias, te saludo yo, tras regresar de los infiernos.’”

<sup>1101</sup> “Se levantó un tribunal inmenso en el foro, y vistiendo a Apolonio con un vestido real, habiendo sido abandonada toda la miseria del luto que traía, le colocan una corona y con su hija Tarsia sube al tribunal. Y teniendo a su hija abrazada ante todo el pueblo, se veía impedido de hablar por las lágrimas. Atenágoras con dificultad le pide con la mano al pueblo que calle.”

<sup>1102</sup> “Se forma un tribunal inmenso, y vistiendo con ropas reales, y abandonada toda repugnancia, y con una diadema colocada en el cabello cortado, Apolonio sube con su hija al tribunal. Y teniéndola abrazada ante el pueblo, las lágrimas le impedían hablar.”

de los capítulos 28 y 29. En este salto se produce claramente una elisión en todos los hilos argumentales de la novela.

El foco de esta elisión está puesto en los personajes de Tarsia y de Apolonio. En cuanto a Tarsia, encontramos que la elisión no llega a ser completa, porque a pesar de cubrir en pocas líneas catorce años de historia, entrega algunas piezas de información para que el narratorio reconstruya mentalmente la infancia del personaje. Esta información, por otra parte, es relevante para comprender cómo se desarrollan los acontecimientos cuando la elisión finaliza. Así, encontramos que el narrador destaca que a los cinco años la joven comenzó a estudiar:

*Itaque puella Tharsia facta quinquennis traditur studiis artium liberalibus et filia eorum cum ea docebatur: et ingenio et in auditu et in sermone et in morum honestate docentur. (29, RA 1)<sup>1103</sup>*

*Interea puella Tharsia facta est quinque annis. Mittitur in schola, deinde studiis liberalibus datur. (29, RB 1)<sup>1104</sup>*

La historia que el narratorio reconstruye es que hasta los cinco años la niña fue criada junto con su hermanastra y que a partir de esta edad entró en la escuela, en donde fue una alumna destacada hasta que, al cumplir catorce años, muere su nodriza y cambia su vida.

Una situación similar puede observarse en el capítulo siguiente. Luego de la muerte de Licórides, Dionisias decide asesinar a Tarsia. Entre ambos sucesos transcurre un intervalo indefinido de tiempo:

*Puella vero corpus nutricis suae sepulturae mandavit, lugens eam anno. Et deposito luctu induit priorem dignitatem et petiit scholam suam et ad studia liberalia reversa non prius sumebat cibum, nisi primo monumentum intraret et ferens ampullam vini iniret coronas. (30, RA 4)<sup>1105</sup>*

*Corpus nutricis sepelitur, et iubente Tharsia in litore illi monumentum fabricatum est. Et post paucos dies puella rediit in studiis suis, et reversa de auditorio non*

---

<sup>1103</sup> “Al cumplir los quince años, la joven Tarsia es confiada al estudio de las artes liberales, y la hija de aquellos con ella se instrúa: son instruidas no sólo en ingenio, sino en audición y en oratoria, y en la honestidad de las costumbres.”

<sup>1104</sup> “Entretanto la joven Tarsia cumple quince años. Se la envía a la escuela, y luego se la entrega a los estudios liberales.”

<sup>1105</sup> “La joven confió el cuerpo de la nodriza a su sepultura, y la lloró por un año. Y abandonado el llanto, se vistió con sus atuendos previos y se marchó a su escuela, y habiendo vuelto a los estudios liberales, no probaba alimento sin antes entrar a su monumento, y llevando un recipiente con vino, dejarle coronas de flores.”

prius cibum sumebat, nisi nutricis suae monumentum introiret et casus suos omnes exponeret et fleret. (30, RB 4)<sup>1106</sup>

En RA, el narrador informa que entre un suceso y otro transcurre al menos un año: *lugens eam anno*. En RB, el narrador vuelve a acortar el tiempo de la elipsis, tal como hizo en el episodio del parto, y sólo deja transcurrir algunos días: *post paucos dies*<sup>1107</sup>.

La segunda elisión vistosa es la de Apolonio, quien en el capítulo 28 se retira a Egipto y desaparece por catorce años. Al partir afirma que se aleja para llorar a su esposa, y el narrador, al no dar indicio alguno sobre su vida en todo ese tiempo, implica dos cosas: o que nada le sucede en ese intervalo, o incluso que el personaje ha muerto. Las intervenciones de los personajes refuerzan las dos posibilidades a la vez. Por un lado, Apolonio afirma al partir que no se cortará ni el pelo ni la barba hasta no casar a su hija, y efectivamente regresa cubierto de pelo y vestido con harapos. Por otro lado, Dionisia piensa que Apolonio ha muerto porque en todo ese tiempo no se ha puesto en contacto. El hecho de que las dos posibilidades sean válidas mantiene en vilo al narratario hasta que Apolonio regresa. Es justamente su regreso lo que sorprende al narratario, no su aspecto abandonado, pues al partir Apolonio anunció que lo adoptaría:

a) Partida

His dictis tradidit infantem, dedit aurum, argentum et pecunias necnon et vestes pretiosissimas, et iuravit fortiter nec barbam nec capillos nec ungues dempturum, nisi prius filiam suam nuptui traderet. (28, RA 12)<sup>1108</sup>

Dedit aurum multum et argentum et vestes pretiosissimas et iuravit se barbam, capillos et ungues non dempturum, nisi filiam suam nuptam tradidisset. (28, RB 13)<sup>1109</sup>

---

<sup>1106</sup> “El cuerpo de la nodriza es enterrado, y por orden de Tarsia se le levantó un monumento en la costa. Y luego de algunos días, la joven volvió a sus estudios, y al regresar del auditorio, no probaba alimento sin antes entrar en el monumento de su nodriza, y contarle todas sus desgracias y llorar.”

<sup>1107</sup> En este caso, un esfuerzo por aumentar la cohesión narrativa en RB puede haber motivado la variante, pues las dos redacciones indican que Apolonio vuelve tras catorce años. Dado que los manuscritos utilizados como testigos para la reconstrucción de las dos redacciones coinciden en este punto, da la impresión de que, o bien RB corrige un desajuste en la cronología de su fuente, o que los testigos de RA documentan una variante que cae en este desajuste *motu proprio*.

<sup>1108</sup> “Dicho esto, trajo a la niña, le dio oro, plata, riquezas y vestidos preciosos, y juró con fuerza que no se cortaría la barba, ni los cabellos, ni las uñas, sin antes entregar a su hija a sus bodas.”

<sup>1109</sup> “Le dio mucho oro y plata y vestidos muy preciosos y juró que no se cortaría la barba, ni los cabellos ni las uñas, sin antes haber entregado a su hija como novia.”



b) Regreso

Et dum haec aguntur, intrat Apollonius domum Stranguillionis, a fronte comam aperit, hispidam ab ore remov<e>t barbam (37, RA 11)<sup>1110</sup>

Et cum haec dicerent, intravit Apollonius domum, revelat caput, hispidam ab ore removet barbam et aperit comam fronte, et vidit eos lugubres et maerentes (37, RB 12)<sup>1111</sup>

Intervalos de esta clase, frecuentes en la narrativa historiográfica, son infrecuentes en la ficcional. No se encuentran elisiones de esta magnitud ni en la novela ni en la épica, pero sí, en cambio, en el relato folklórico. Un ejemplo paradigmático es el cuento de la Bella Durmiente<sup>1112</sup>, en el que la historia gira en torno del motivo M412.1, una maldición es recibida por el niño al nacer o se realiza una promesa que afecta al niño<sup>1113</sup>. En esta clase de relatos, como la maldición o la promesa se cumple cuando el niño ha crecido, media necesariamente una laguna temporal entre el momento en el que se profiere la maldición y su cumplimiento, pues sólo mediante la elisión puede concatenarse en el tiempo acotado del relato el tiempo más extenso de la historia.

La historia de Tarsia, en efecto, comienza con un hecho desafortunado que es vivido por la joven como una auténtica maldición, como se observa en el relato que hace de su propia vida luego de ser golpeada por Apolonio en la bodega del barco. En este relato, presenta su historia como una concatenación de infortunios, producto de una suerte de maldición recibida al nacer:

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis cunabulis fatigari! (...)” (44, RA 7)<sup>1114</sup>

---

<sup>1110</sup> “Y mientras estas cosas tenían lugar, entra Apolonio en la casa de Estranguilión, la cabellera abierta en la frente, remueve la barba descuidada de la boca.”

<sup>1111</sup> “Y como dijera esto, entró Apolonio en la casa, exhibe su cabeza, remueve la descuidada barba de la boca y saca la cabellera de su frente, y los vio lúgubres y llorosos.”

<sup>1112</sup> Anderson (2000: 43) rastrea en fuentes clásicas antecedentes del cuento de Blancanieves, y estudia el relato de la bella durmiente como una variante sobre el motivo del sueño como castigo.

<sup>1113</sup> El catálogo de motivos relativos a la maldición y al incumplimiento de promesas es enorme. Relatos con notorias elipses, como “Rapunsel”, “Rumpelstiltskin” y “El rey de la montaña dorada” tienen en común el motivo de la promesa a ciegas (identificado con la sigla M223), o maldiciones relacionadas con promesas (M400 y sus subtipos), como M205.2, maldición por haber quebrado una promesa o M.412.1, maldición realizada en el nacimiento del niño. No descartamos que más cuentos presenten saltos temporales, pero relevar todo el corpus excede los límites de nuestro trabajo. Sobre la validez de utilizar cuentos folklóricos recopilados en la modernidad como casos de contraste, ver Anderson (2000, 2006 y 2007).

<sup>1114</sup> “¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde la misma cuna!”

“O ardua potestas caelorum, quae me pateris innocentem tantis calamitatibus ab ipsis nativitatibus meae exortibus fatigari! (...)” (44, RB 9)<sup>1115</sup>

Si se pone en contexto la elisión, el vínculo con la tradición folklórica se hace claro, pues tanto en las secuencias preliminares como en las que siguen al retorno es posible identificar funciones narrativas propias del relato folklórico. A la partida de Apolonio subyace la función  $\beta$  de las condiciones preparatorias, un miembro de la familia se ausenta. Como consecuencia, se le impone una prohibición a un miembro de la familia (función  $\gamma$ ): Tarsia no debe conocer su verdadera identidad. Esta prohibición tarde o temprano es violada (función  $\delta$ ): Licórides, al morir, le revele a la joven su verdadero origen<sup>1116</sup>. Es de hecho la violación de la prohibición lo que pone un fin a la elisión, tal como sucede en los cuentos del tipo de Blancanieves.

La última elisión vistosa del relato se encuentra en el brevísimo capítulo final, donde el narrador cubre en pocas líneas el resto de la vida de Apolonio. La estrategia aquí es similar a la utilizada en los preámbulos épicos, cuya función es anticipar lo que se va a narrar. En *Hist. Apoll.*, cuando la peripecia de Apolonio llega a su fin, el narrador adelanta que Apolonio vivió setenta y cuatro años, con lo que implica que murió al cabo de ese intervalo. Luego, vuelve al punto en el que abandonó el relato y resume, a modo de *racconto* conclusivo, lo que hizo antes de morir. A pesar de las apariencias, el episodio se construye sobre una elisión parcial sin anacronías, pues en ambas redacciones el narrador define el marco en el que desarrolla el final y ordena en él los hitos más relevantes de los últimos años de Apolonio. Dos de estos sucesos son infectivos (reina sobre los territorios heredados y tiene una vida feliz) y uno, el final, perfectivo: en RA muere, y en RB escribe sus memorias, lo que representa una forma de muerte en el texto.

Mención aparte merecen los hilos argumentales de los personajes secundarios, es decir, de los ayudantes o donantes de Apolonio, de Tarsia y de la princesa de Cirene. Los primeros ayudantes que aparecen en la trama – Helénico, Estranguilión, el pescador y el rey Arquístrates– son los asistentes que encuentra Apolonio en el primer movimiento. Las series de Helénico y del pescador quedan abiertas en este movimiento y se clausuran recién al final. En el medio, nada se sabe de ellos. La elipsis es especialmente relevante en el caso de Helénico, pues no se explica qué hace en Cirene si su lugar de residencia

---

<sup>1115</sup> “¡Oh poder adverso de los cielos, que permites que yo, inocente, sea atormentada por tantas calamidades desde el mismo momento de mi nacimiento!”

<sup>1116</sup> El regreso de Apolonio, a juzgar por las observaciones de Konstan (2013a) y Archibald (2001: 102), podría estar motivado por las tramas de la comedia nueva que parecerían estar sirviendo como modelo a toda la historia de Tarsia.

era Tarso. El rey Arquístrates aparece en la trama después de estos dos primeros ayudantes y vuelve a escena inmediatamente antes que ellos. Luego de que Apolonio y la princesa partan de Cirene, nada se vuelve a saber de él hasta que la pareja regresa al reino, catorce años más tarde.

En la serie de Tarsia aparecen dos ayudantes, Teófilo y el guardián del burdel. La serie del guardián se desarrolla sin elisiones en una serie continuada de capítulos. Sin embargo, entre la presentación de Teófilo y la narración de su desenlace media la narración de otros conflictos que se desarrollan en un período relativamente extenso de tiempo. Todo lo que ocurre con Teófilo entre el asesinato frustrado y el juicio de Tarso queda oculto para el lector.

El caso de los villanos, Antíoco, Estranguilión y Dionisias, es similar al de los ayudantes, pues el narrador efectivamente suprime información cuando éstos no están focalizados. Sobre Antíoco, nada vuelve a saberse desde que Apolonio huye de su proscripción. A juzgar por el relato del marinero, sólo se sabe que siguió abusando de su hija, pero nada se dice ni sobre los demás pretendientes ni, especialmente, sobre la proscripción de Apolonio. La naturalidad con la que actúan todos los personajes da a entender que ésta fue levantada u olvidada en algún momento.

El caso de Estranguilión y de Dionisias es especial. En el primer movimiento, la función de Estranguilión es claramente la de un ayudante, mientras que Dionisias no tiene participación en la trama, pues es sólo nombrada justo antes de que Apolonio parta de Tarso. En el segundo movimiento, Dionisias adopta el rol del villano y arrastra al personaje de Estranguilión, quien se desliza de la esfera del ayudante a la del villano. En el desarrollo de sus hilos argumentales se observan elisiones evidentes, pues el narrador sólo narra lo que estos hacen cuando están focalizados. Todo lo que ocurre por fuera no se incluye en el relato. Un claro ejemplo es el nacimiento de su hija: el narrador no lo informa en el punto del relato que le correspondería, y sólo se remite a este episodio dándolo por sabido cuando es necesario para el desarrollo de la trama principal.

### **3.5 Recapitulación**

Si la elipsis es solidaria de la analepsis, como observa De Jong, puede afirmarse que, en *Hist. Apoll.*, la narración tiende a no volver sobre sus pasos porque no necesita realmente colmar vacíos de información. Al examinar con atención los casos relevados,

se observa que, en el caso de las tramas principales (la historia de Apolonio y las dos mujeres), las elisiones de información se encuentran compensadas con sumarios extremos que operan prolépticamente. Así, cuando Apolonio se ausenta por catorce años, el narratorio reconstruye un pasado en el que Apolonio se ha entretenido comerciando, que su esposa ha cumplido sus actividades como sacerdotisa y que su hija se ha educado. En todos estos casos, las elisiones son parcialmente cubiertas por medio de prolepsis que son más tarde retomadas por alguna forma de analepsis. La elipsis, así, sólo afecta un lapso en el que el personaje permanece realizando alguna acción durativa o rutinaria, lo que le permite al narrador saltar hacia delante. De hecho, éste es el motivo por el que el narrador interrumpe la elipsis de catorce años en la historia de Tarsia para señalar que a los cinco años comenzó a estudiar. Cuando en el marco de una elisión la acción sale de la rutina, el narrador detiene el paso, lo reporta y continúa. En las tramas secundarias, en cambio, el narrador no demuestra interés por lo que hacen los personajes cuando no protagonizan acontecimientos en las esferas de los personajes principales, y por ese motivo puede abandonarlos sin necesidad de reponer información.

Se observa en conclusión que el narrador tiende a mantener constante el flujo de información en las tramas principales. Para poder saltar de una trama a otra, recurre al recurso de la elipsis y garantiza la continuidad del relato mediante su combinación con la prolepsis y la analepsis. Como señala Notopoulos, la *Ringkomposition* en el relato oral enmarca digresiones; de modo similar, la novela enmarca las elisiones con anacronías, las cuales, al consistir en repeticiones de información, forman una suerte de estructura anular alrededor de la secuencia que anidan, en este caso la elisión.

## 4. Simultaneidad

### 4.1 Introducción

El estudio sobre las anacronías y su relación con los problemas derivados de la velocidad narrativa pone en evidencia la existencia de un tercer problema que, como señala De Jong, no ha sido trabajado ni por Genette ni por Bal<sup>1117</sup>: el de la narración de la simultaneidad. El problema, parafraseando a Mendilow<sup>1118</sup>, consiste en que la linealidad del lenguaje impide narrar acontecimientos que ocurren en un mismo momento y fuerza al narrador a imponer algún grado de secuencialidad en aquellos que no son secuenciales.

En el área de la novela, sólo Hägg se interesó por el problema en el marco de su investigación sobre la técnica narrativa en la novela griega. Hägg<sup>1119</sup> describe cómo los novelistas griegos pasan de una serie narrativa a otra, teniendo especialmente en cuenta que la razón de ser de la novela de tema erótico es la narración de dos hilos argumentales simultáneos. Entre los métodos a los que recurren los novelistas griegos, el primero consiste en narrar todo lo que hace un personaje y, luego, todo lo que hace el segundo en un mismo lapso temporal, que no necesariamente se delimita o precisa con claridad. El segundo le permite al narrador abandonar a un personaje y retomarlo cuando sea necesario, y el tercero, que constituye una variante de éste, dejar al personaje realizando una acción regular o repetitiva hasta que la acción en el primer plano se agote y sea necesario volver a éste. Sin embargo, Hägg muestra más interés por los modos en que la narración explicita los cambios de foco entre uno y otro hilo argumental.

Los “métodos” que identifica Hägg recuerdan a algunas de las técnicas que Zielinski observa en la épica homérica para la narración de acontecimientos simultáneos. Según Zielinski, el narrador homérico narra lo que ve, a medida que lo ve, de a una cosa por vez<sup>1120</sup>. Por ese motivo no recorre dos veces un mismo período de tiempo<sup>1121</sup>. Zielinski elabora una teoría de la percepción en la que la observación de dos (o más) acontecimientos que se desarrollan al mismo tiempo obliga a quien percibe a concentrar su atención sólo en el acontecimiento más relevante y a dejar en segundo plano a los

---

<sup>1117</sup> Bal (2007: 10-11).

<sup>1118</sup> Mendilow (1952: 32).

<sup>1119</sup> Hägg (1971: 151).

<sup>1120</sup> Zielinski (1901: 433).

<sup>1121</sup> Zielinski (1901: 411-412).

demás. Distingue tres clases de acontecimientos: estacionarios uniformes, progresivos uniformes y activos en sentido propiamente dicho. La diferencia entre los estacionarios uniformes y los progresivos uniformes radica en que los segundos enfatizan con mayor intensidad la dimensión temporal y capturan, por lo tanto, la atención del observador<sup>1122</sup>. Finalmente, los acontecimientos activos en sentido propiamente dicho captan la atención y hacen que los acontecimientos percibidos antes pasen a segundo plano, por lo que se conciben como estacionarios o progresivos. Los dos primeros pueden percibirse en simultaneidad, mientras que los acontecimientos propiamente dichos no, pues capturan toda la atención. Así, mientras se desarrolla un acontecimiento propiamente dicho, todo lo que sea de algún modo repetitivo queda relegado a un segundo plano, en el que no se concentra la atención hasta que el acontecimiento propiamente dicho no se convierte en un acontecimiento repetitivo o progresivo. Sobre esta base, Zielinski expone diferentes maneras en las que la narración se enfrenta al problema y sostiene que en Homero los acontecimientos se narran en orden secuencial, aunque no hayan sido secuenciales en su realización.

Zielinski atribuye a limitaciones de índole psicológica la incapacidad de percibir acontecimientos simultáneos como tales<sup>1123</sup> sobre la base de argumentos que fueron refutados posteriormente<sup>1124</sup>. Sin embargo, sus observaciones sobre el modo en que la narrativa homérica (y en sentido amplio, oral) aborda el problema, siguen siendo valiosas. Señala que, si bien no es posible percibir dos acontecimientos simultáneos como tales, sí es posible ser consciente de que ambos acontecimientos se desarrollan al mismo tiempo, lo cual permite que, narrativamente, puedan ser representados de modo parcial como simultáneos. Esta representación parcial se realiza, según Zielinski, siguiendo tres métodos:

1) Simultaneidad de tipo I.a o método reproductor-combinatorio<sup>1125</sup>: consiste en seguir el desarrollo de un solo acontecimiento y luego reconstruir la historia del segundo a partir de indicios. Sin embargo, señala, nada garantiza que ambos acontecimientos hayan sucedido realmente al mismo tiempo, pues su efectividad depende de la posibilidad de relacionar dos tramas paralelas en un punto determinado<sup>1126</sup>. Esta simultaneidad, señala Zielinski, es de escasa importancia tanto en Homero como en el relato folklórico.

---

<sup>1122</sup> Zielinski (1901: 412).

<sup>1123</sup> Zielinski (1901: 411).

<sup>1124</sup> Ver especialmente Krischer (1971).

<sup>1125</sup> Zielinski (1899: 411-412).

<sup>1126</sup> Zielinski (1901: 412).

1.2) Simultaneidad de tipo I.b.<sup>1127</sup>: una variante de este método consiste en recuperar información de un tiempo ya recorrido por el narrador por medio del discurso directo. De este modo, si el narrador omitió algo en su relato, la información llega al narratario por una segunda vía de información representada por el personaje. En Homero, este método presenta restricciones, pues el personaje sólo puede recapitular lo ya conocido, no agregar información nueva. En el relato folklórico, en cambio, el personaje sí puede narrar algo simultáneo a otro acontecimiento ya conocido.

2) Simultaneidad de tipo II<sup>1128</sup> o método analítico-desultorio: consiste en narrar intercaladamente tramos de series narrativas paralelas, cambiando de foco hacia la que progresa y abandonando en un segundo plano a la que se vuelva repetitiva o estática. Como se observa, los tramos no son simultáneos, sino las series tomadas en su conjunto. La “ilusión de simultaneidad” resulta de este ir y volver de una trama a otra<sup>1129</sup>. Al mismo tiempo, según Zielinski, Homero emplea este mismo método para narrar como sucesivo (en la historia y en el relato) lo que en realidad es simultáneo (en la historia). Este aspecto, el de los “falsos sincronismos”, es el más cuestionado de la tesis de Zielinski<sup>1130</sup>. Por esa razón, abordaremos las observaciones de Zielinski desde la reformulación de De Jong, quien sostiene que lo que Homero narra como sucesivo debe entenderse efectivamente como tal<sup>1131</sup>. Por este motivo, la autora cambia el nombre del método por el de *continuity of time principle*<sup>1132</sup>.

3) Simultaneidad de tipo III o de retroceso<sup>1133</sup>: el tercer método, en principio ausente en la narrativa homérica, consiste en desarrollar una línea de acción hasta un cierto punto y luego volver explícitamente hacia atrás para desarrollar la línea que quedó abandonada a partir del punto en que se desarrolló la primera. Zielinski señala que este método es enteramente artificial, pues supera las limitaciones perceptuales que motivan los dos primeros métodos<sup>1134</sup>. Según Zielinski, este método se utiliza sólo para comunicar acontecimientos de la prehistoria del relato, es decir, a aquellos que son ajenos al acto de percibir del narrador y, por lo tanto, al desarrollo de la historia en el relato. En general se

---

<sup>1127</sup> Zielinski no define explícitamente, cuando se ocupa de las distintas simultaneidades, la simultaneidad aquí llamada “de tipo I.b”. Sin embargo, ésta puede deducirse fácilmente del conjunto de su artículo, y particularmente de la p. 441. Es lo que Krischer denomina *indirekte Darstellung* (Krischer, 1971: 93-94).

<sup>1128</sup> Zielinski (1901: 412-413).

<sup>1129</sup> Zielinski (1901: 413).

<sup>1130</sup> Ver especialmente Krischer (1971) y De Jong (1997a; 2007: 30).

<sup>1131</sup> Así también Patzer (1990: 153-172).

<sup>1132</sup> De Jong (2007b: 30).

<sup>1133</sup> Zielinski (1901: 418).

<sup>1134</sup> Zielinski (1901: 418).

corroborar que este método no se emplea ni en Homero ni en la narrativa folklórica para narrar sucesos de la historia en el relato, aunque estudios posteriores demuestran la existencia de pequeñas simultaneidades de tipo III que, en su mayor parte recapitulan lo ya sabido<sup>1135</sup>.

A continuación, Zielinski estudia el modo en que los poemas homéricos lidian con el problema y concluye que, en términos globales, los poemas utilizan el método analítico-desultorio para narrar acontecimientos simultáneos. Observa a su vez una variante a la que llama "falso sincronismo"<sup>1136</sup>; en casos en los que se anuncia el desarrollo de acontecimientos simultáneos, éstos se narran sucesivamente, aunque se conciben como simultáneos. Finalmente, señala que el tercer método se utiliza exclusivamente para narrar sucesos que tuvieron lugar en un tiempo anterior al de los hechos que se narran. La conclusión general de las observaciones de Zielinski es que el narrador homérico presenta una marcada tendencia a no volver atrás en el tiempo, al extremo de que los acontecimientos simultáneos de la historia se presenten como sucesivos en el relato.

Si bien los métodos fueron en general aceptados por la crítica, tanto los fundamentos psicológicos de los que derivan como el concepto de falso sincronismo fueron duramente criticados. Entre sus muchos detractores<sup>1137</sup>, Krischer<sup>1138</sup> y De Jong<sup>1139</sup> proponen descripciones alternativas del método analítico-desultorio que nos resultan relevantes para el abordaje de nuestra novela.

En primer lugar, Krischer<sup>1140</sup> simplifica el problema al afirmar que lo que se observa en Homero es simplemente un cambio de escena (*Szenenwechseln*) que no implica necesariamente simultaneidad entre los acontecimientos. Krischer afirma que Homero no se ajusta necesariamente a una cronología exacta, y que en cambio traslada el foco narrativo cuando el peso informativo migra de un conflicto en desarrollo a otro. Esto, a su juicio, es lo que provoca que las tramas que pierden interés presenten dilaciones o retardamientos, pues se las deja atrás para narrar acontecimientos más dinámicos. Como consecuencia, reemplaza el principio de Zielinski por el método de la "ramificación anunciada"<sup>1141</sup>, según el cual antes de una bifurcación en la narración se realiza algún tipo

---

<sup>1135</sup> Bassett (1938: 37-38), Lesky (1967: 36), Nünlist (1998: 4).

<sup>1136</sup> Zielinski (1901: 417).

<sup>1137</sup> Ver sumario en Scodel (2008) y Carbon (2003).

<sup>1138</sup> Krischer (1971).

<sup>1139</sup> De Jong (1997; 2007a).

<sup>1140</sup> Krischer (1971: 97).

<sup>1141</sup> Krischer (1971: 136-137).



de anticipación que le permite al narratorio entender que lo que sigue no es necesariamente simultáneo o que no está necesariamente retardado. Como señala Carbon<sup>1142</sup>, el mérito de esta lectura consiste en recuperar lo que el texto efectivamente muestra, en contraposición con lo que Zielinski reconstruye sobre la base de controvertidos presupuestos psicológicos.

De Jong<sup>1143</sup>, por su parte, acepta en general el segundo método de Zielinski, pero discute el concepto de “falso sincronismo”. La autora considera que lo que en la narración homérica aparece como sucesivo debe entenderse como sucesivo, pues para narrar acontecimientos simultáneos el poeta cuenta con otros recursos. Por esto, como señalamos antes, rechaza el segundo aspecto del método, el del falso sincronismo. En cambio, acepta el primero, el que afirma que el narrador homérico nunca vuelve sobre sus pasos<sup>1144</sup>, porque corrobora que, cuando se pasa de una serie a otra, el tiempo sigue corriendo para ambas series, aunque la que queda en segundo plano, como había observado Zielinski, lo hace en estado estático o rutinario<sup>1145</sup>. Por esto, simplifica la ley de Zielinski y la renombra como “técnica del entrelazamiento”, según la cual en la narrativa homérica el tiempo nunca se detiene, pues el tiempo sigue corriendo en todas las series por igual, aunque lo haga como “tiempo muerto” en las series que quedan en segundo plano.

La simplificación de De Jong acerca del tratamiento del tiempo narrativo en Homero es similar a la tendencia que observa Olrik en la *sagn*<sup>1146</sup>. Según el investigador danés, el tiempo en estas narraciones es *einsträngig*, es decir, de un único hilo, pues el relato no vuelve hacia atrás en el tiempo ni cambia de escenario sin necesidad. Afirma por eso que el relato folklórico se ajusta a lo que llama la “ley del hilo narrativo único”<sup>1147</sup>. Olrik, de hecho, recurre a la misma imagen que Zielinski para explicar el modo en el que la narrativa folklórica concibe el tiempo. La poesía folklórica, afirma, sólo conoce la serie progresiva del bajorrelieve. Cuando es necesario reponer información de fondo previa, el

---

<sup>1142</sup> Carbon (2003: 66).

<sup>1143</sup> De Jong (1997: 322; 2007b: 30).

<sup>1144</sup> De Jong (1997: 322-323) extrema el principio al afirmar que el narrador *nunca* vuelve sobre sus pasos. Más tarde matiza su afirmación y vuelve sobre los ejemplos de Zielinski: “As always, this rule is proved by its exceptions, in that occasionally the narrator does retrace his steps (e.g. in *Il.* 15.390–394; cf. 11.842–12.2) or important developments do occur in the background (e.g. in *Od.* 15.301-495: while Odysseus and Eumaeus converse, Telemachus manages to sail home safely)”. De Jong (2007b: 30)

<sup>1145</sup> Ver críticas en Carbon (2003: 88).

<sup>1146</sup> Ver Carbon (2003: 140); Fernández (2019).

<sup>1147</sup> Olrik (1908: 75; 1909: 8). Agradecemos al Dr. Tomás Fernández la traducción desde el danés de este fragmento.

narrador recurre al diálogo entre personajes. En otras palabras, afirma que las analepsis completivas externas se realizan diegéticamente. Olrik destaca que, cuando el narrador explícitamente informa que está trabajando con series paralelas, debe entenderse que ya no se está frente a narrativa folklórica, sino a una sofisticada.

## 4.2 Análisis de casos

Para estudiar el problema de las series paralelas en la novela recurrimos a la tipología diseñada por Zielinski. A continuación, estudiamos los casos en los que se observan simultaneidades de tipo I, II y III.

### 4.2.1 Simultaneidad de tipo I

#### 4.2.1.1 Simultaneidad de tipo I.a

En estos casos, un personaje recupera información faltante por medio de indicios. En *Hist. Apoll.*, esta forma de acceso al conocimiento está vedada al lector, aunque es el modo en el que con frecuencia los personajes se conocen entre ellos. La estructura inductiva es siempre la misma: el personaje descubre o siente algo, manifiesta el sentimiento en el rostro, otro personaje observa su rostro y comprende lo que siente. Por ejemplo, cuando en el capítulo 21 Apolonio lee la carta de la princesa, en la que dice que quiere casarse con el que ha naufragado, Apolonio entiende que se refiere a él y se sonroja. El rey observa su rostro y comprende lo que está sucediendo. En cada caso similar a éste, el narrador explicita siempre la situación que provoca la emoción.

#### 4.2.1.2 Simultaneidad de tipo I.b

La novela cuenta con cuatro casos en los que una elipsis informativa se recupera desde el discurso directo de un personaje. En la redacción B, en el capítulo 8, Apolonio explica que el rey Antíoco es capaz de lograr lo que sea que se proponga. El lector sabía que el rey era poderoso, pero no hasta tal punto.

En 24, RA 12/ RB 9, llega a Cirene un barco proveniente de Antioquía para informar que el malvado Antíoco y su hija han muerto y que Apolonio es el heredero del

reino. Este tipo de información completa el desarrollo de una línea de acción que había quedado olvidada en el capítulo 8, cuando Antíoco proscribió a Apolonio.

En 31, RA 5, la narración retoma la historia de Tarsia catorce años después de la partida de Apolonio. Dionisias empieza a pensar que, si Apolonio ha muerto, como sospecha, se puede deshacer de la joven en cualquier momento. Para decir, precisamente, que Apolonio no volvió, señala que éste no ha enviado ninguna carta en ese tiempo.

Finalmente, en el capítulo 40 Atenágoras escucha el nombre de Apolonio y recuerda que Tarsia siempre contaba que así se llamaba su padre. Esto, sin embargo, nunca se narra, pues cada vez que Tarsia narra la historia de sus desventuras, el narrador adopta un estilo sumario y no da detalles del contenido del relato.

Al mismo tiempo, encontramos dos variantes de este tipo de simultaneidad. La primera puede ser considerada como recapitulación reinterpretativa, en la que un personaje refiere hechos ya conocidos por el lector, pero lo interpreta de un modo novedoso. Cuando en 31 Teófilo ataca a Tarsia, ella pregunta por qué lo hace. Teófilo responde que no es culpa suya, sino de su padre, pues cometió el error (reinterpretación de Teófilo) de dejarla con riquezas y vestidos a cargo de Dionisias (recapitulación).

Una segunda variante la constituyen las versiones falsas del pasado. Aquí encontramos aquellas ocasiones en las que Dionisias miente sobre por qué Tarsia ha desaparecido. Dionisias afirma que la niña ha muerto por causas naturales, cuando en realidad ella la ha enviado a matar (en los capítulos 32, 37, 50). Un caso similar encontramos en Mitilene, donde Atenágoras, para evitar que Apolonio destruya la ciudad, afirma frente al tribunal (y frente a Apolonio) que sólo el rufián trató de dañar a Tarsia y que el pueblo cuidó su honor, cuando en realidad, como sabe el lector, el pueblo entero desfiló por el burdel con intenciones de abusar de ella (35, 46).

#### *4.2.2 Simultaneidad de tipo II*

En estos casos, la narración recurre al método analítico-desultorio que discuten Zielinski y De Jong. Como explicamos, el narrador abandona una serie narrativa para concentrarse en otra, y lo que se discute es si el tiempo corre por igual para todas las series, como sostiene De Jong, o si se construyen falsos sincronismos.

En 6, RA/RB 1, Apolonio parte de Antioquía rumbo a Tiro. Entretanto, Antíoco ordena a Taliarco que viaje a Tiro para asesinarlo. A continuación, el narrador informa

que Apolonio llega a Tiro, entiende que su vida corre peligro y huye. Taliarco llega horas más tarde, demasiado tarde para cumplir con su misión, y regresa a Antioquía. En este caso, el narrador abandona a Apolonio tras su partida y se entiende que éste se dedica a navegar mientras la intriga se desarrolla nuevamente en Antioquía. Del mismo modo, Taliarco parte y se entiende que navega mientras la intriga se desarrolla, ahora en Tiro. Se deduce que las dos tramas corren en paralelo y que el narrador abandona una cuando esta se vuelve durativa o iterativa para concentrarse en la otra, en la que comienza algo nuevo. La simultaneidad de las acciones se simula mediante el uso de locuciones adverbiales (*tandem... prior* en RA, *vero prior* en RB) y se deduce del desarrollo lógico de los acontecimientos: si Apolonio vuelve a Tiro y luego huye, la orden de asesinato necesariamente se emite en este lapso; si Taliarco arriba pocas horas después de la huida de Apolonio, necesariamente la orden de asesinato fue dada después de que Apolonio partiera de Antioquía. Es decir, si Apolonio llega a Tiro *antes* de que Antíoco ordene su captura, quiere decir que entre la partida de Apolonio y la orden transcurrió un tiempo inactivo no menor que contrasta con la urgencia del conflicto, tiempo que se contradice con las indicaciones temporales dadas por el mismo texto: *post discessum adolescentis vocat ad se Antiochus rex dispensatorem suum....* (6, RA 1; RB 1).

Esta secuencia en particular es un ejemplo claro de lo que constituye una simultaneidad de tipo II, por lo que consideramos provechoso ilustrar la exposición con un esquema inspirado en Zielinski<sup>1148</sup>. Las series involucradas, 1 y 2, se ordenan en columnas dentro de las cuales se enumeran los acontecimientos en el orden en que se narran. Las líneas continuas en el margen indican que esos acontecimientos están en desarrollo, mientras que, paralelamente, los acontecimientos de los que provienen (el origen de la flecha), han quedado en segundo plano, en desarrollo sostenido o rutinario. Esta rutina o iteración se señala con una línea intermitente.

---

<sup>1148</sup> Ver modo en que Zielinski esquematiza la dinámica del método analítico-desultorio en el gráfico n°6 (1901: 414).

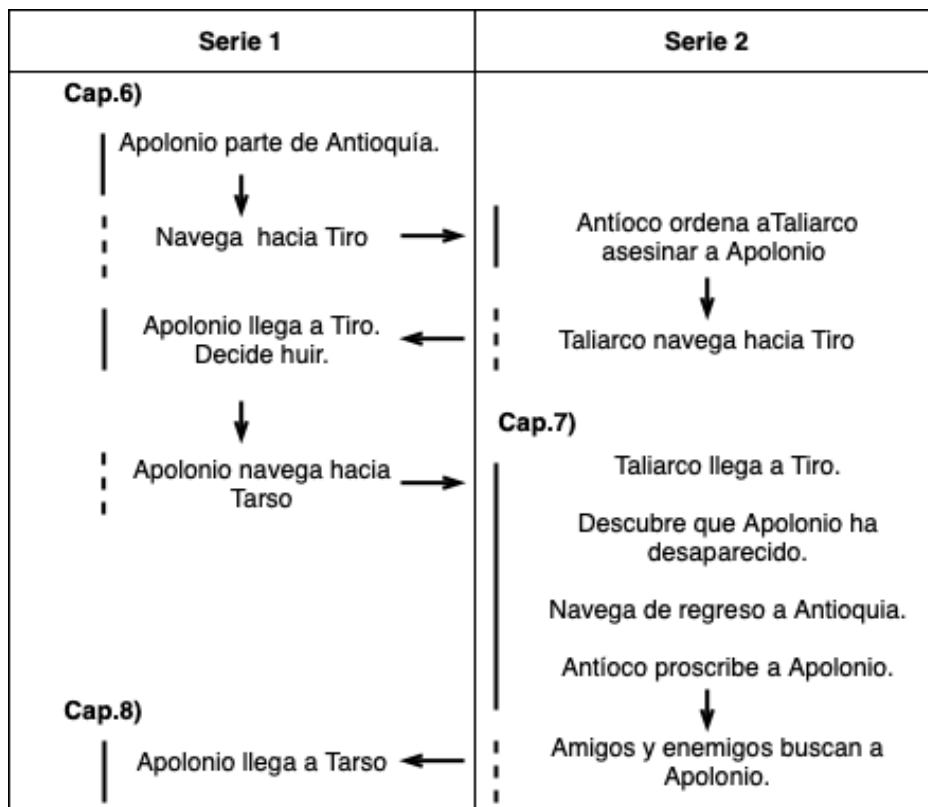


Figura 3: Dinámica analítico-desultoria en la persecución de Apolonio.

En 8, RA/RB, Antíoco prepara sus naves para dar inicio a la persecución de Apolonio. A causa de la demora que esto conlleva, Apolonio arriba sano y salvo a Tarso. El narrador deja una línea de acción rutinaria o iterativa en un segundo plano: mientras Apolonio navega (rutinario, no narrado), Antíoco ordena preparar sus naves; mientras Antíoco prepara sus naves (rutinario, no narrado), Apolonio arriba a Tiro y allí es hospedado.

Más adelante, en los capítulos 26, RA/RB 1 a 28, RA/RB 1, se encuentra la primera bifurcación extensa de la historia. Apolonio navega hacia Tarso y al mismo tiempo su esposa es arrastrada por la corriente a Éfeso, donde es asistida y hospedada por un médico. La mujer arriba a tierra firme luego de tres días a la deriva (*tertia die eiciunt undae loculum*). Mientras ocurren estos sucesos, Apolonio navega hacia Tarso. El narrador vuelve a él una vez que la peripecia de la princesa alcanza una meseta en el flujo de información. Nuevamente el uso de locuciones adverbiales produce el efecto de simultaneidad: en RA con el sintagma *inter haec* y en RB con *interea*. Como estas mismas locuciones se utilizan en acontecimientos lógicamente sucesivos, como en 23, RA 6, no

implican que la narración vuelva sobre sus pasos sobre un tramo ya narrado<sup>1149</sup>. Si se considera, incluso, la tendencia a desarrollar una línea de acción mientras que la otra permanece en estado iterativo o continuo (en concreto, navegando), nada obliga desde la lógica de la narración a suponer que ambas secuencias sean paralelas y no sucesivas y, precisamente por este motivo, las suponemos sucesivas en nuestro análisis.

En 31-32, RA/RB, Dionisias ordena a Teófilo asesinar a Tarsia, y piensa en cómo esconder el crimen una vez que Teófilo ha vuelto. En el capítulo 31, el narrador cambia tres veces de foco narrativo: de Dionisias a Teófilo, luego a Tarsia, luego nuevamente a Teófilo y por último a Dionisias. Los acontecimientos de estos capítulos pueden esquematizarse del siguiente modo:

- 1) Dionisias decide matar a Tarsia y llama a Teófilo para que lo haga,
- 2) Teófilo marcha a cumplir esta tarea e invoca a Dios para que lo perdone. Se esconde en el monumento de Licórides;
- 3) Tarsia llega al monumento y comienza a invocar a los manes de sus padres; Teófilo intenta asesinarla, pero irrumpen los piratas y se la llevan con ellos.
- 2) Teófilo vuelve agradeciendo a dios que no lo dejó matar a Tarsia.
- 1) Finalmente, Dionisias traiciona a Teófilo incumpliendo su promesa.

De esta forma puede observarse con claridad cuál es la dinámica de esta técnica narrativa. El narrador focaliza un personaje, luego a otro que a su vez conduce a un tercero; cuando el foco abandona a un personaje, éste queda estacionario hasta que el foco vuelve a él. En efecto, este conjunto de secuencias se subordina a un mismo hilo narrativo, el de la historia de Teófilo. Su historia depende del desarrollo de otros dos hilos narrativos, los de Tarsia y Dionisias. En el fragmento que analizamos, el foco narrativo permanece siempre sobre Teófilo, pero los cambios de escenario obligan a que el narrador abandone por ciertos momentos a las otras dos líneas con las que la de Teófilo interactúa. En cada una de estas oportunidades, la línea de acción que queda en segundo plano parece quedar estática: cuando Teófilo parte a matar a Tarsia, no se le informa al lector qué hace Dionisias durante ese tiempo, e incluso sólo diseña su plan para esconder el crimen una vez que Teófilo vuelve con la noticia de que la joven ha muerto. Lo mismo ocurre con la serie de Tarsia: el narrador la abandona para seguir a Teófilo cuando Tarsia y los piratas

---

<sup>1149</sup> Si lo hiciera, se trataría de una simultaneidad “real” en términos de Zielinski (de tipo III).

comienzan a navegar. La secuencia en la que Dionisias traiciona a Teófilo se desarrolla mientras Tarsia, en un segundo plano, navega con los piratas.

Cabe destacar que, aunque las series de Tarsia y de Dionisias se desarrollan en Tarso (al menos hasta el secuestro de los piratas), los personajes no interactúan en un mismo escenario sino hasta muy tarde, en el capítulo 50, cuando Tarsia se aparece ante Dionisias en el juicio. El motivo parecería ser la limitación espacial: el tipo de conflicto que afecta a los personajes los obliga a mantener distancia, a pesar de vivir en la misma ciudad (e incluso bajo el mismo techo): Tarsia descubre su identidad y no puede permitir que Dionisias lo sepa, mientras que Dionisias decide matar a Tarsia, y, por supuesto, no puede levantar sospechas. Ambos hilos narrativos se mantienen, entonces, separados y se conectan mediante una tercera serie: la de Teófilo. Éste, yendo y viniendo de un extremo a otro (ir y venir que queda en evidencia en la estructura anular de la escena), funciona como puente entre ambas series y logra así homogeneizar el episodio.

En los capítulos 32 y 33, las redacciones A y B varían en la forma en que tratan el desarrollo de las series paralelas. En RA, mientras Dionisias pone en marcha su plan para esconder el crimen, Tarsia es llevada a Mitilene por los piratas. La trama en primer plano es la que se desarrolla en Tarso, mientras que la peripecia de Tarsia queda en segundo plano realizando una acción iterativa: nuevamente, viajar en barco. Cuando el foco vuelve a la serie de Tarsia, se utiliza la conjunción consecutiva *igitur*, cuyo efecto es producir la idea de consecutividad: los acontecimientos de Tarso finalizan antes de que se retome la narración de la peripecia de Tarsia.

En la versión de RB, en cambio, se desarrolla primero una serie y luego se vuelve hacia atrás para narrar la otra, pues se explicita que los acontecimientos de Tarso ocupan al menos tres días: en el día del secuestro, Dionisias pergeña su plan; al siguiente, *postera die prima luce*, simulan el entierro de Tarsia; al otro día, *postera die*, construyen su monumento. Así, cuando en el capítulo 33 la serie de Tarsia se resume con el adverbio *interea*, se indica que la narración ha vuelto hacia atrás. Por ese motivo cabe afirmar que es éste el único caso de simultaneidad de tipo III en toda la novela, ausente en Homero y en el cuento folklórico.

En el capítulo 37, Apolonio vuelve a Tarso para recuperar a su hija. El narrador informa que esto ocurre mientras Tarsia realiza una acción rutinaria en Mitilene: conseguir dinero para su captor y así conservar su honor. De modo explícito, en ambas redacciones, el narrador señala que deja a la serie de Tarsia realizando una acción iterativa para dar paso a la segunda serie, en la que se produce un acontecimiento relevante. En

RA, la descripción de la rutina se lleva a cabo sobre el cierre del capítulo 36 y se la recupera al principio del 37 con la cláusula adverbial *Et cum haec Mytilena aguntur*. En RB, la rutina de la serie de Tarsia se explicita en el capítulo 37 en el marco de una cláusula adverbial: *Et cum cotidie virgo misericordia populi tantas congerit pecunias in sinu lenonis, Apollonius venit Tharso....* La cláusula, que en términos de velocidad narrativa constituye un auténtico sumario, sirve de fondo o contexto sobre el que se recorta la secuencia disruptiva en la serie narrativa principal que motiva el cambio de foco: el inesperado regreso de Apolonio.

#### 4.2.3 Simultaneidad de tipo III

En el capítulo 24, la narración realiza una elipsis de al menos seis meses entre el día de la boda de Apolonio y la princesa y la aparición del marinero de Tiro. Al final del capítulo 23, el narrador, a modo de sumario proléptico, explica que el amor de los esposos creció con el paso del tiempo. Sin embargo, sólo nos enteramos de que la princesa ha quedado embarazada cuando llega la noticia del rey Antíoco. La información sobre el embarazo, por ende, es analéptica, e implica un salto hacia atrás en el tiempo del relato.

Poco después, en el capítulo 28, Apolonio regresa a Tarso para dejar a la pequeña Tarsia al cuidado de Estranguilión y Dionisias. Al llegar, les pide que críen a la recién nacida junto con su propia hija. Esta información resulta sorpresiva para el lector, pues no sabía que la pareja tenía una hija y Apolonio sí (28, RA 8/ RB 9).

En el capítulo 48, el narrador repone información faltante de un tramo temporal ya recorrido en las dos redacciones. Cuando Apolonio llega al templo de Diana en Éfeso, el narrador explica que su esposa, que ha permanecido catorce años como sacerdotisa de Diana en Éfeso, se convirtió en la sacerdotisa principal. Es necesario destacar, sin embargo, que la marcha hacia atrás es implícita, pues no hay ninguna anacronía marcada sintáctica ni gramaticalmente. A diferencia de 32-33 RB, en donde el narrador desarrolla una serie y luego, mediante locuciones adverbiales, señala que lo que se dispone a contar ocurre antes que los acontecimientos de dicha serie finalicen, no se emplean en este capítulo indicaciones de esta naturaleza. Simplemente se indica que la posición de la princesa en el templo es la de sacerdotisa principal, lo cual contrasta con la última descripción que se hizo de ella. Así, el lector repone anacrónicamente información faltante en el relato: en algún momento de esos catorce años, la princesa ascendió de rango.



Un cuarto ejemplo de simultaneidad de tipo III aparece en el capítulo 50, en los juicios de Tarso. El lector sabe, por las palabras del ángel que se le aparece en sueños a Apolonio, que Tarsia será vengada allí, pero ignora cómo. Así, cuando Apolonio confronta a Estranguilión y Dionisias y luego hace aparecer a Tarsia ante la mirada atónita de todos, el lector se entera a destiempo de la estrategia. El efecto anacrónico se enfatiza en la redacción B, pues Apolonio y Tarsia elaboran la espectacularidad de la escena fingiendo un regreso desde el mundo de los muertos. El efecto buscado por la narración, en ambas redacciones, es el de la sorpresa. Podría alegarse, sin embargo, que la aparición sí es predecible para el lector, pues en la escena judicial del capítulo 46 Apolonio hace que Tarsia aparezca en el tribunal; el lector puede deducir, por ende, que Tarsia también aparecerá aquí, en el capítulo 50. La sorpresa, sobre todo en RB, reside en el modo de su aparición, así como en lo sorpresivo de ésta para Estranguilión y Dionisias.

El capítulo final de la novela emplea un modo de clausura similar a los preámbulos épicos en los que se anticipa lo que se va a narrar. En *Hist. Apoll.*, cuando la peripecia de Apolonio llega a su fin, el narrador adelanta que Apolonio vivió setenta y cuatro años, con lo cual implica que, en ese momento, murió. Luego, vuelve al punto en el que abandonó el relato principal y resume lo que hizo antes de morir. Esta forma de anticipación y retroceso no debe ser considerada una forma de simultaneidad de tipo III, pues su objetivo es enmarcar el desenlace.

El único caso explícito de simultaneidad de tipo III se encuentra, como se explicó, en la redacción B de los capítulos 32 y 33. En esta redacción, el narrador dilata los acontecimientos de Tarso y, cuando terminan, explícitamente vuelve hacia atrás para narrar lo que le sucedió a Tarsia *mientras* los otros acontecimientos tenían lugar.

### 4.3 Conclusiones parciales

Se encuentran en la novela ejemplos de las tres formas identificadas por Zielinski para narrar acontecimientos simultáneos. El método que predomina, claramente, es el que el autor polaco llama simultaneidad de tipo II, que también puede ser llamado método analítico-desultorio o de entrelazamiento de series paralelas. El tipo de simultaneidad de tipo III se detecta en una medida mucho más acotada que los casos de tipo II e incluso de tipo I. De hecho, sólo detectamos un caso auténtico de simultaneidad de tipo III, en el que el narrador de RB explícitamente vuelve hacia atrás para retomar una línea argumental abandonada.

Cabe considerar en este punto las observaciones de Olrik sobre este problema. Para el investigador, la narrativa folklórica es *einsträngig*: la trama se mueve siempre hacia delante, tanto causal como temporalmente. Si se ha omitido información en un punto de la trama, el narrador no vuelve hacia atrás para recuperarla, sino que la repone mediante la voz de un personaje. En palabras de Olrik, si el narrador recurre a anacronías extradiegéticas para manipular dos o más series narrativas, entonces ya no se está frente a un relato folklórico, sino ante literatura sofisticada. Así, el hecho de que se detecte una simultaneidad explícita de tipo III en RB, cuando se las evita sistemáticamente en RA, permite considerar que, al menos en este punto, los testigos de RB documentan una versión posterior y elaborada sobre RA.

## 5. Estética del bajo relieve

### 5.1 Introducción

En los capítulos anteriores se estudió el modo en que la novela organiza temporalmente la información. En primer lugar, se observó que las analepsis tienden a ser internas y repetitivas y que existe una llamativa comunicación entre la voz de los personajes y la del narrador, pues cuando uno repite las palabras del otro, suelen emplear las mismas palabras. En segundo lugar, se observó que las prolepsis tienden a satisfacer anticipadamente las elipsis en las series narrativas principales. Respecto del problema de las elisiones, se encontró que el narrador se esfuerza por no ocultar información sobre los personajes principales, pero que no vacila en dejar olvidadas secuencias, incluso relevantes, de las historias de los personajes secundarios. Finalmente, se observó que la dinámica temporal que caracteriza a la novela en las series paralelas es la del entrelazamiento. En palabras de De Jong, el reloj sigue corriendo para todas las series narrativas por igual mientras el narrador salta de una en otra en busca de acontecimientos destacables. Lo que no le llama la atención al narrador, queda fuera del relato, y cuando sabe que varios acontecimientos importantes ocurren al mismo tiempo, abandona la serie menos interesante con una prolepsis que después enriquece cuando más tarde retoma esa serie.

Todas estas observaciones nos llevan a examinar de cerca una afirmación que se repite en los autores que comentamos: la narrativa folklórica avanza siempre hacia adelante y no conoce segundos planos. La acción en desarrollo es siempre presente, domina la conciencia y, en consecuencia, la escena entera<sup>1150</sup>. Ni el narrador ni los personajes ocultan información<sup>1151</sup>. Lo que debe ser sabido por el narratario se comunica en el acto. Es por esta dominancia del acontecimiento presente que Zielinski enfatiza la conexión entre el acto de percibir y el de narrar, pues el narrador comunica al narratario lo que está ocurriendo y tiende a no volver hacia atrás ni a esconder información que después resulte sorpresiva.

Estas observaciones sobre el flujo de información en relación con las dinámicas temporales de la historia y del relato nos permiten afirmar que en la novela el tiempo del relato tiende a ajustarse al de la historia. Cuando esto ocurre, los acontecimientos se

---

<sup>1150</sup> Auerbach (1996: 10).

<sup>1151</sup> Auerbach (1996: 12).

narran en el relato en el orden en el que ocurren en la historia y se abandonan las alteraciones que requieren las jerarquizaciones de información empleadas, por ejemplo, en la literatura moderna para generar suspenso, entre otros usos<sup>1152</sup>. Esta equiparación entre el tiempo del relato y el de la historia tiene por fin permitirle al narratario estar todo el tiempo al tanto de lo que ocurre.

Estas observaciones son coincidentes con las que realiza Olrik sobre la técnica narrativa del relato folklórico, donde encuentra que el narrador también tiende a no ocultarle información al narratario. Como esto reduce considerablemente la elaboración de los segundos planos, Olrik sostiene que al leer estos relatos se tiene la impresión de que todo sucede ante los ojos del espectador, como si no existiera un fondo sobre el que se desarrolla la escena. Por ese motivo, extrapola esta impresión a las artes plásticas y sostiene que el efecto estético logrado por estos relatos es el del bajorrelieve<sup>1153</sup>.

En las próximas páginas, estudiaremos cómo se realiza esta “estética del bajorrelieve” en la novela y cómo afecta la construcción de las escenas, especialmente en el caso de aquellos episodios que presentan conexiones lógico-causales difusas y que, a causa de esto, son tomados como incrustaciones del epitomizador. Argumentaremos que no existen realmente incoherencias en la novela, y que las conexiones forzadas o difusas entre episodios son rasgos de estilo derivados de este particular arreglo del tiempo narrativo.

## 5.2 Análisis de casos

Lo primero que se sacrifica al superponer el tiempo del relato con el de la historia es la unidad del punto de vista. El narrador heterodiegético se ve obligado a saltar de una serie narrativa a otra para seguir el desarrollo de los acontecimientos, pues al priorizar la coherencia temporal debe necesariamente mudar el foco narrativo de personaje en personaje. En algunas ocasiones, los sucesos en los que se “distrae” son tan extensos y se dilatan tanto en el tiempo, que compiten en desarrollo con los acontecimientos del hilo narrativo principal. Su complejidad interna aumenta, pues su extensión en el tiempo

---

<sup>1152</sup> Genette (1989: 92). Genette señala que la anacronía no es utilizada por el relato folklórico, pero sí por la literatura occidental en general. Ejemplifica la Antigüedad del recurso con un pasaje de la *Iliada*, con lo cual pone en entredicho las observaciones de Zielinski sobre el tratamiento de series simultáneas. Cabe destacar que el ejemplo que da Genette constituye una analepsis externa, las cuales se utilizan en la narrativa homérica, como señala Zielinski.

<sup>1153</sup> Olrik (1909: 8).

involucra numerosas secuencias, y terminan por parecer relatos autónomos, desprendidos, en cierto modo, de la narración principal que los engloba.

En la novela, identificamos en principio cuatro episodios con estas características. En todos ellos, el narrador deja de lado a Apolonio y se concentra en el desarrollo interno de cada uno. Esta excesiva atención lo pone en relieve, por lo que pasa a ser percibido como central en el desarrollo de la trama principal cuando en realidad no lo es. El narratorio, en consecuencia, arriesga considerar que estos episodios son, en cierta forma, independientes de la historia.

Estos episodios son los tres movimientos menores que aislamos en nuestro estudio sobre la estructura narrativa y los personajes —el de la historia de Antíoco con la que se abre la novela, el de las aventuras de la princesa de Cirene en Éfeso y el de la historia de Tarsia en Mitilene—, y el episodio en que se narran las intrigas de Dionisias contra Tarsia, que a su vez se ubica dentro de la historia de Tarsia.

### 5.2.1 *Antioquía y el incesto del rey*

Los tres primeros capítulos de la novela presentan al malvado rey Antíoco, narran cómo éste abusa de su hija y cómo, para poder seguir haciéndolo, asesina a todos sus pretendientes. La extensión del episodio es, en principio, excesiva, si se considera su relevancia posterior en la novela, pues luego de que Apolonio huye y consigue esconderse en Tarso, los acontecimientos de Antioquía no vuelven a afectarlo.

En principio, como se explicó, la escena del incesto sólo está allí para disparar la peripecia, pues sus protagonistas no vuelven a tener participación en la trama. Sin embargo, la reaparición de los conflictos de Antioquía en Cirene, luego de la boda de Apolonio y la princesa, muestra que la serie había permanecido fuera de foco, pero abierta. Es necesario destacar que la serie de Antíoco se desarrolla en puntos análogos de la trama, al comienzo de cada movimiento, pues en ambos casos provoca que Apolonio abandone el hogar (función de la huida ↓ en el primer movimiento y de la partida ↑ en el segundo). Se trata, en suma, de un gesto de economía narrativa, pues reserva una serie narrativa para cumplir dos funciones: disparar la peripecia en los dos movimientos de la novela y, al mismo tiempo, articularlas en un conjunto coherente<sup>1154</sup>.

---

<sup>1154</sup> Cabe destacar que es el mismo recurso que utiliza con la serie de Estranguilión, en la que incrusta a Dionisias. Como se explicó, se utiliza una serie narrativa para articular dos grandes movimientos, aunque en este caso sacrifica la coherencia argumental, pues convierte la serie del ayudante en la del villano.

Rohde señala que el episodio, por su conexión laxa con el conjunto de la novela, parecería haber estado inspirado en la historia del rey Antíoco I Sóter y, luego, haber sido encastrado en la novela tardíamente<sup>1155</sup>. La crítica posterior ha estudiado el episodio en diversas oportunidades. Smyth<sup>1156</sup>, en su estudio sobre el *Pericles* de Shakespeare, señala que el episodio puede haber sido tomado de la tradición oriental de la narración de enigmas, como el romance del rey Salomón. Goepf<sup>1157</sup> argumenta que la historia de Apolonio utiliza el episodio del incesto como un disparador de la peripecia, tal como sucede en la *Saga de Constanza*, cuyo hilo argumental encuentra similar en varios puntos al de Apolonio, aunque no explica por qué el episodio en la novela se encuentra focalizado en el personaje del villano, ni por qué se encuentra elaborado con un nivel de detalle que se extraña en otras secuencias de la novela. Merkelbach<sup>1158</sup> supone una redacción previa en la que Apolonio sería hijo de Antíoco. Kortekaas<sup>1159</sup>, en términos similares, supone una primera redacción cuyo argumento habría sido similar al del mito de Pélope, Enómano, y su hija Hipodamía. Como Rohde, estos autores recurren al supuesto proceso de epitomización para explicar por qué el episodio se encuentra débilmente conectado con el resto de la novela. De manera similar, Chiarini<sup>1160</sup> argumenta que los materiales utilizados provienen de diversas fuentes y que éstos fueron combinados con más o menos suerte por un elaborador cristiano para componer una novela de color griego. En las antípodas de estos planteos, que llevan al extremo la inorganicidad del episodio, Archibald<sup>1161</sup> sugiere que el incesto del capítulo inicial sobrevuela en el resto de la novela y que bajo su luz deben interpretarse las dinámicas de las otras parejas de padres e hijas. Sin embargo, reconoce, en línea con Goepf, que el motivo del incesto como disparador de la peripecia es un recurso altamente productivo en la narrativa folklórica<sup>1162</sup>. Esta lectura implica un grado de control sobre la materia narrativa similar a la que ejerce un narrador moderno, lo cual contradice el espíritu mismo de una narrativa del tipo “and then”, propuesta por Frye. Según el crítico canadiense, la narrativa tradicional salta de episodio en episodio, priorizando la lectura sensacional por sobre un significado global

---

<sup>1155</sup> Rohde (1900: 450). La misma tesis será repetida, entre otros, por Riese (1893: xvii) y por Perry (1967: 301).

<sup>1156</sup> Smyth (1898: 288).

<sup>1157</sup> Goepf (1938: 164).

<sup>1158</sup> Merkelbach (1962: 161).

<sup>1159</sup> Kortekaas (2004: n.43; 2007:1).

<sup>1160</sup> Chiarini (1983: 288).

<sup>1161</sup> Archibald (2001: 61).

<sup>1162</sup> Archibald (2001: 146).

que permita ir y venir por las distintas partes de la novela<sup>1163</sup>. Para incomodidad de Archibald<sup>1164</sup>, Frye toma a *Hist. Apoll.* como un caso representativo de este modo de narrar.

### 5.2.2 *Intrigas de Dionisias*

El ciclo de Tarsia tiene dos momentos, cada uno definido por el espacio en el que se desarrolla: el de Tarso y el de Mitilene. Mientras los sucesos de Tarso han sido estudiados por la crítica, los de Tarso no han recibido atención suficiente.

La narración de los acontecimientos de Tarso, en esta parte de la novela, se construyen desde la fluctuación del punto de vista. El narrador focaliza alternativamente a Tarsia y a Dionisias, pues narra primero cómo Tarsia descubre su origen, luego, cómo Dionisias planea asesinar a Tarsia y esconder el crimen, y finalmente se concentra en las aventuras de Tarsia fuera de Tarso, episodio que ya fue analizado en las páginas previas. Todo el episodio de Dionisias se cohesiona mediante la fluctuación alternativa del punto de vista, extraña al resto de la novela, y por dos pares de repeticiones: el plan que pergeña la mujer (pensado primero, explicado después y repetido finalmente por el narrador) y la mención a las joyas y vestidos con los que Tarsia fue dada en adopción. Como se explicó, estos elementos funcionan en la novela griega como *gnorismata*, objetos que permiten el reconocimiento entre padres e hijos, pero aquí sólo son el objeto de deseo de Dionisias. Fuera del episodio, y en particular en la escena del reconocimiento, no vuelven a ser nombrados. Estos dos conjuntos, el plan y los falsos *gnorismata*, se repiten dentro del episodio en el mismo orden y con el mismo vocabulario. Fuera del episodio, no vuelven a ser objeto de mención, incluso en el juicio de Tarso, acontecimiento en el que se esperaría un regreso estos temas, pues han sido la causa por la que se cometió el crimen.

En los acontecimientos de Tarso, Dionisias y Tarsia no comparten escenario en ningún momento. Se deduce que viven juntas, pero no interactúan entre sí. La continuidad entre un personaje y otro está dada por un tercero, Teófilo. Éste va y viene entre Dionisias y Tarsia, y de su mediación depende la construcción de la intriga. Se trata, en suma, de un ejemplo de narración entrelazada, mediatizada por un factor de confusión (Teófilo), en el que parecería que sólo se soporta dos participantes a la vez, en consonancia con lo

---

<sup>1163</sup> Frye (2004: 207).

<sup>1164</sup> Archibald (1991: 12).

que Olrik llama “ley de contradicción o de dos por escena”<sup>1165</sup> del relato folklórico. Cuando más tarde Dionisias y Tarsia vuelvan a encontrarse, esta vez frente a frente en el tribunal de Tarso, la escena las reúne en el mismo espacio y suma a Apolonio, con lo cual se transgrede la ley de contradicción que configura la escena de Tarso.

Todo el conjunto, en consecuencia, parecería estar dotado de cierta autonomía, pues depende de principios compositivos exclusivos sobre los que no se vuelve, incluso cuando el narrador regresa a estos personajes, a este escenario y a estos mismos conflictos.

### 5.2.3 *Tarsia en Mitilene*

La crítica ha señalado que el episodio guarda notorias similitudes con las tramas de la comedia nueva, por lo que se sugiere la posibilidad de que este episodio sea una reescritura y posterior incrustación de una trama cómica en la trama mayor de las aventuras de Apolonio<sup>1166</sup>. Aquí, de hecho, Tarsia enfrenta el típico problema de las heroínas cómicas: debe conservar su honor tras ser comprada por un rufián que se aprovecha de su orfandad. Como en las comedias, Tarsia conoce a un hombre que se enamora perdidamente de ella, el cual reemplaza su deseo sexual inicial por amor verdadero y, por ese motivo, se compromete a ayudarla.

Al mismo tiempo, se ha argumentado que la narración de las aventuras de Tarsia corresponde, en la novela, a la bifurcación del hilo narrativo que se espera de una novela griega de aventuras. Si en estas novelas la narración aborda alternativamente las aventuras de cada uno de los dos enamorados, en *Hist. Apoll.* se reemplazaría al personaje de la esposa o amante por el de la hija<sup>1167</sup>. Sin embargo, una lectura atenta permite observar que, en realidad, la trama no se bifurca como lo hacen las novelas griegas. Por un lado, si bien la narración de sus aventuras abarca varios capítulos, el punto de vista sólo fluctúa una vez, cuando el narrador abandona a Apolonio y focaliza a Tarsia. Cuando regresa a Apolonio, ya no vuelve a ocuparse de ella. Por otro lado, el episodio en su totalidad se desarrolla en un período acotado de la historia y no influye sobre los acontecimientos del hilo narrativo principal. Por este motivo, consideramos que el episodio se encuentra subordinado a la peripecia de Apolonio.

---

<sup>1165</sup> Olrik (1908: 76-77).

<sup>1166</sup> Perry (1967: 314-315), Konstan (2013a).

<sup>1167</sup> Szepessy (1985), Kuhlmann (2002: 112-115), Vannini (2018: xvii).



#### 5.2.4 *Princesa de Cirene en Éfeso*

Mientras que el episodio de Tarsia en Mitilene ha despertado el interés de la crítica, la narración de las aventuras de su madre, la princesa de Cirene ha sido en general ignorada, a pesar de que su estructura sea idéntica a la del relato de Tarsia. Ambas mujeres llegan en contra de su voluntad a un territorio desconocido (Éfeso, Mitilene), donde deben sobreponerse a un intento de daño (cremación, prostitución). Convencen a sus apropiadores para que respeten sus deseos (ruegos al médico y al rufián), se esconden valiéndose de un disfraz (sacerdotisa de Diana, animadora popular) y conservan su honor hasta que Apolonio las rescata. Incluso la fluctuación del punto de vista es idéntica en ambos episodios, pues el narrador se concentra en narrar las aventuras de la mujer a lo largo de una serie de capítulos, mientras deja a Apolonio en segundo plano realizando alguna acción monótona o rutinaria.

### 5.3 **Superposición del tiempo del relato y de la historia**

Al analizar cada episodio por separado, encontramos que los cuatro desarrollan las condiciones preparatorias de un episodio de la trama principal, el relato de las aventuras de Apolonio. En primer lugar, se narra el incesto del rey Antíoco en el orden en el que ocurre en la historia para que, por yuxtaposición, se explique su villanía contra Apolonio. Del mismo modo, el conflicto entre Tarsia y Dionisias en Tarso explica por qué la joven termina en Mitilene. Esto es justamente lo que se pregunta Apolonio cuando encuentra a su hija, pero no el lector, porque los acontecimientos se le comunicaron en el orden en que suceden en la historia. De igual modo, como el narrador abandona a Apolonio tras arrojar el cuerpo de la princesa al mar, el narratario sabe desde el primer momento que la princesa sobrevive y por qué Apolonio la encuentra años más tarde en Éfeso. Cada uno de estos episodios, entonces, son la causa de secuencias clave en la trama principal, y se le comunican al narratario en el orden en el que suceden en el nivel de la historia para que el narrador evite volver hacia atrás en el relato. Es a esto a lo que nos referimos cuando afirmamos que en la narrativa que se ajusta a la estética del bajo relieve no se le oculta información relevante al narratario, y todo se desarrolla ante sus ojos, como si fuera un testigo presencial del desarrollo de la historia.

Este proceder es ajeno a las narrativas que construyen el suspenso por medio de anacronías. La novela griega, por ejemplo, prioriza la sucesión temporal en el relato principal, pero abunda en relatos incrustados que repiten o reponen información previa<sup>1168</sup>, muchas veces informando al personaje y al narratario de sucesos pasados que se le han ocultado. Por esto, afirmamos que en estas novelas las causas se exponen de modo anacrónico una vez que el suceso ha tenido lugar: primero se narra el suceso en cuestión y, luego, un personaje explica los acontecimientos que le dieron lugar. Se observa así una dislocación temporal en la que las causas de los sucesos se presentan como relatos incrustados en el nivel diegético. En consecuencia, el narratario percibe que el acontecimiento importante es el que ocurre en la diégesis y que las causas, narradas anacrónicamente, son informativamente menos relevantes. En otras palabras, se diseña una jerarquía de información en la que los acontecimientos del relato principal ocupan el primer nivel y las causas externas a este hilo narrativo, el segundo<sup>1169</sup>.

Al decir que una escena depende de otra, queremos decir que hay escenas que hacen avanzar al relato y otras cuya razón de ser es completar a las primeras de algún modo. En términos de Barthes<sup>1170</sup>, los acontecimientos que hacen avanzar el relato, a los que llama funciones nucleares, son complementados por otros, llamados catálisis. Las catálisis son relativamente funcionales, pues motivan la acción de los núcleos y no extienden su efecto más allá de ellos. Por ello, su funcionalidad, según Barthes, es parásita de los núcleos a los que afectan.

A diferencia de estas narraciones, las narrativas *and then*<sup>1171</sup>, como *Hist. Apoll.*, superponen el tiempo del relato con el del comentario y no pueden volver hacia atrás para

---

<sup>1168</sup> Los trabajos de Morgan sobre la novela griega, compilados en el volumen colectivo dirigido por De Jong sobre el tiempo en la literatura griega, estudia las analepsis completivas y repetitivas que se registran en el discurso de los personajes. Esto es una ventaja en contraste con Hägg (1971), que sólo se concentra en las analepsis repetitivas, pues estudia el sistema de referencia interno de la novela. Respecto de Morgan, es representativo de nuestro argumento el estudio que realiza sobre las analepsis en Heliodoro (2007: 484).

<sup>1169</sup> Genette (1989: 94).

<sup>1170</sup> Barthes (1977: 76-77).

<sup>1171</sup> Frye (1982: 47-61) explica la diferencia entre novela realista y romance desde la lógica que articula una secuencia con otra. Encuentra que en la novela realista predomina el uso de la causalidad: “in realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot, in which the problem is normally: ‘given these characters, what will happen?’” (47). En contraposición, encuentra al romance más “sensacional”, pues se mueve de un episodio discontinuo a otro y describe lo que le sucede al personaje de modo ajeno a él. Llama así a las primeras, narrativas *and hence*, pues en ellas predominan las secuencias causales (de tipo *hence*) y a las segundas, *and then*, pues en ellas predomina la desarticulación lógica entre episodio y episodio. Destaca como ejemplo representativo de las narrativas *and then* (es decir, de secuencialidad discontinua) a la *Hist. Apoll.* (48). No buscamos en este trabajo discutir la categoría “romance” ni su aplicación a la *Hist. Apoll.* Rescatamos de Frye su observación sobre causalidad y casualidad en la sucesión de las secuencias narrativas, y la observación de este fenómeno en la novela de Apolonio.

jerarquizar información. Por este motivo, las catálisis se concatenan con los núcleos, dando la impresión de que ellas también mantienen relaciones lógicas y cronológicas con los acontecimientos que las siguen. Es decir, al respetar en el relato el orden de la historia, las catálisis se interpretan como núcleos. Al mismo tiempo, la prevalencia del orden cronológico hace que la obligada fluctuación del punto de vista imprima límites claros entre episodio y episodio (entre función y función, en términos de Barthes). La imagen final es, en suma, la de la concatenación en serie de episodios con relativa autonomía temática.

En *Hist. Apoll.*, el modo en que los personajes cuentan su propia historia corrobora nuestra tesis, según la cual el nivel de la diégesis tiende a narrar los acontecimientos en el orden en que se disponen en la historia. En efecto, los personajes, cuando se convierten en narradores diegéticos, jerarquizan la información de su relato, a diferencia del narrador extradiegético, y por eso alteran en sus relatos (narraciones metadieгéticas) el orden lógico que los sucesos tienen en la historia por medio de anacronías. De este modo se corrobora que los narradores metadieгéticos se encuentran libres de las limitaciones focales que afectan al narrador extradiegético.

Un caso representativo es el relato que hace Apolonio en Éfeso, cuando repasa los hechos fundamentales de su vida para darse a conocer ante la sacerdotisa de Diana, sin todavía reconocer en ella a su esposa:

“Ego cum ab adulescentia mea rex nomin<e> appellarer et ad omnem scientiam pervenissem, quae a nobilibus et regibus exercetur, regis iniqui Antiochi quaestionem exsolvi, ut filiam eius in matrimonio acciperem. Sed ille, foedissima sorte sociatus ei, cuius pater a natura fuerat constitutus, per impietatem coniunx effectus est atque me machinabatur occidere. (...)” (48, RA 24)<sup>1172</sup>

“Ego ab adolescentia mea rex, natus Tyro, Apollonius appellatus, cum ad omnem scientiam pervenissem, nec ess<e>t a<r>s aliqua, quae a nobilibus et regibus <exercere>tur, <quam ego nescirem>, regis Antiochi quaestionem exsolvi, ut filiam eius in matrimonio caperem. Sed ille ei foedissima sorte sociatus, cui pater natura fuerat constitutus, per impietatem coniunx effectus est et me machinabatur occidere. (...)” (48, RB 17)<sup>1173</sup>

---

<sup>1172</sup> “Habiendo sido llamado rey desde mi adolescencia y tras haber llegado a todo conocimiento, resolví el enigma del malvado rey Antíoco para recibir en matrimonio a su hija. Pero éste, por la más abominable corrupción unido a ella, de quien la naturaleza había hecho padre, por medio de un acto impío se había convertido en su esposo y en consecuencia planeaba asesinarme.”

<sup>1173</sup> “Yo, rey desde mi adolescencia, nacido en Tiro, llamado Apolonio, tras haber llegado a todo conocimiento, y no hubo arte alguna en la que se ocupan nobles y reyes que yo desconociera, resolví el enigma del rey Antíoco para tomar a su hija en matrimonio. Pero éste, unido a ella, para la cual la naturaleza lo había hecho padre, por la más abominable corrupción, por medio de un acto impío se había convertido en su esposo y planeaba asesinarme.”

Como se observa, Apolonio ordena las secuencias en el relato en torno de su peripecia, desordenando para eso la cronología lógico-causal de la historia. Si parafraseamos sus palabras, Apolonio comienza su relato explicando que llegó a la corte de Antíoco y resolvió el problema que planteaba para poder casarse con su hija. Las secuencias relativas al incesto, que se encuentran primeras en el nivel diegético y en la historia, aquí se presentan luego del hecho principal, con lo que se entiende que éstas están subordinadas a la presencia de Apolonio en la corte. En efecto, Apolonio explica que el rey abusaba de su hija luego de decir que había viajado a Antioquía para pedir su mano, y explicita la relación causal que relaciona el incesto con la trampa: como por impiedad el rey se había convertido en esposo de su hija, intentó asesinarlo. En conclusión, el relato que hace el personaje de aquello que ya se ha narrado en el nivel diegético disloca el tiempo de la historia y del comentario que caracteriza al discurso del narrador extradiegético porque uno y otro narrador están afectados por diferentes limitaciones perceptuales.

La falta de jerarquización de la información en la diégesis no genera conflictos lógicos porque, justamente, en la historia todos los acontecimientos están relacionados lógico-temporalmente. Como señala Genette<sup>1174</sup>, los sucesos en la historia dependen unos de otros por causalidad directa. A menudo, señala, la conexión entre ambos es tan estrecha que se suprimen los nexos lógicos explícitos y ambos sucesos se simplifican en un mismo nivel. Recurriendo a una metáfora lingüística, puede afirmarse que la sintaxis del relato habilita la supresión de nexos lógicos explícitos, así como la sintaxis oracional habilita la supresión de nexos lógicos entre construcciones sintácticas complejas. La asimilación del tiempo del relato al de la historia es, en la sintaxis del relato, lo que la parataxis es a la subordinación en la sintaxis oracional.

La analogía de Olrik, según la cual la técnica narrativa folklórica tiene la plasticidad del bajorrelieve, es especialmente útil para explicar las “cloudy-connections between the episodes” señaladas por Garbugino<sup>1175</sup> en *Hist. Apoll.* Como se ha expuesto, la narración no vuelve hacia atrás y establece la relación causal entre dos secuencias o episodios simplemente mediante la adyacencia y sin explicitar la conexión lógica entre ambos, tal como ocurre en el plano de la historia.

---

<sup>1174</sup> Genette (1989: 287). Al mismo tiempo, Genette (1989: 287) señala en su estudio sobre la anacronía que su ausencia es un rasgo distintivo del relato folklórico.

<sup>1175</sup> Garbugino (2014: 133).

Esta particular forma de hilvanar episodios explicaría las incoherencias argumentales señaladas por Rohde<sup>1176</sup>. Entre los varios episodios que poseen, en efecto, una conexión vaga o contradictoria, quizás el más evidente sea el de la donación del trigo en Tarso, en el que el pueblo construye una estatua en honor de Apolonio. Cuando éste llega a Tarso, encuentra que la ciudad atraviesa un período de hambruna y que, por ese motivo, no se le puede dar asilo. Apolonio, entonces, regala el trigo que lleva en sus barcos y, en agradecimiento, el pueblo levanta una estatua en su honor. Rohde señala que toda la secuencia es contradictoria, pues Apolonio llega a Tarso para esconderse y, al llegar, se erige una estatua con su imagen, es decir, se hace exactamente lo contrario a lo que espera un fugitivo: llamar la atención. Las demás contradicciones identificadas por Rohde, y que nosotros analizamos como anticipaciones frustradas, guardan el mismo tipo de incoherencia: se generan expectativas narrativas que luego o se contradicen, o no se satisfacen por omisión.

Si se contrastan estos casos con la plasticidad del bajorrelieve propuesta por Olrik, se encuentra que la lógica que enlaza un episodio con otro es el de la secuencialidad markoviana, en la que la condición de probabilidad de un episodio depende sólo del episodio inmediatamente anterior. En el ejemplo que estudiamos, las secuencias A) querer esconderse en Tarso, B) donar trigo y C) levantar una estatua, son incoherentes sólo si son vistas en conjunto, mientras que la conexión entre A y B y entre B y C es perfectamente lógica: Apolonio dona trigo porque necesita esconderse, se le levanta una estatua porque se le agradece la donación.

Se observa así que la narrativa del bajorrelieve obliga a pensar dos tipos de unidades narrativas. Por un lado, se identifican unidades sucesivas en las que las secuencias que las integran son funcionales entre sí desde una lógica markoviana (a conduce a b, y b conduce a c, que no responde necesariamente a las características de a). Por el otro, lo que puede considerarse “conjuntos tonales”<sup>1177</sup> en los que las secuencias implicadas están relacionadas entre sí lógico-temporalmente, no sólo por la adyacencia, sino porque no pierden de vista el significado global del conjunto. Una y otra clase de unidades narrativas conviven en el marco de la novela. A veces, un episodio es causal del siguiente por adyacencia, lo que repone la motivación temporal a la lógica. En otras ocasiones, el significado se recupera desde la mención recurrente de ciertos elementos, como la reactivación de personajes olvidados o repetición de discursos, entre otros. La narración

---

<sup>1176</sup> Rohde (1914: 451).

<sup>1177</sup> Agradecemos al Dr. Tomás Fernández la sugerencia de esta categoría.

total, es decir, el conjunto de la novela, no pierde nunca de vista el significado global, pues, como se demostró en la primera sección, mantiene una estricta estructura anular, correspondiente al esquema del monomito.

#### 5.4 Recapitulación

En este capítulo de clausura hemos recurrido a las conclusiones de los capítulos anteriores para explicar cómo se aplica en la novela *Hist. Apoll.* la metáfora del bajorrelieve observada por Olrik en la *sagn*. Según el crítico danés, en las narraciones folklóricas los acontecimientos se ordenan uno detrás del otro, siguiendo un hilo narrativo único, en el que el tiempo no vuelve hacia atrás y en el que el espacio sólo cambia cuando la acción se ha agotado en él, como explicaremos en la siguiente sección. La observación de Olrik implica, al mismo tiempo, que la narrativa folklórica no conoce segundos planos: el narrador cuenta todo lo que ve y el narratario está al tanto de todo lo que sucede, siempre y cuando el narrador también lo esté. Estas limitaciones del narrador hacen que el orden de los sucesos en el relato sea el mismo que en la historia, lo cual fuerza la migración del foco narrativo y la supresión del reordenamiento jerárquico de la información. Así, para el lector, todo lo que sucede es igualmente importante.

Los acontecimientos, a su vez, están más o menos motivados entre ellos, lo cual les permite agruparse en conjuntos. Cuando estos conjuntos ganan extensión y complejidad, si son narrados en el orden en el que ocurren en la historia, generan la impresión de que son independientes de la trama a la que pertenecen.

Paralelamente, encontramos que el modo en que los acontecimientos se relacionan entre sí no sigue la misma lógica en todos los casos: a veces obedece a la repetición de un tema, otras veces a la sucesión necesaria de una secuencia en otra. Como consecuencia, la novela se presenta como el hilvanado paratáctico de episodios más o menos coherentes internamente, más o menos cohesionados entre sí, pero unidos en su totalidad por el mantenimiento del tema global de la novela: la narración de las aventuras de Apolonio.

## 6. Conclusiones parciales

En la presente sección estudiamos el problema de la temporalidad narrativa en la novela *Hist. Apoll.* Analizamos los pasajes en los que se observan anacronías y distorsiones de velocidad, y en los que se desarrollan series narrativas paralelas. En todo momento tuvimos presente el problema que intentamos responder en la sección anterior, el de las supuestas incoherencias en la trama. De nuestro análisis se desprende que no hay, en realidad, incoherencias en el argumento, pues la poca motivación entre algunos episodios es consecuencia de un particular modo de disponer los acontecimientos en el relato. Observamos que la novela utiliza en mayor medida un narrador con focalización cero que no oculta información al narratario, al tiempo que las analepsis se utilizan para mantener la atención del narratario y actualizar su memoria.

Las anacronías hacia el futuro ponen en evidencia otra clase de información. En primer lugar, encontramos que las prolepsis forman un par con ciertas analepsis para contener elisiones en las tramas principales o para anticipar cambios de foco narrativo. Ambas anacronías terminan por formar una estructura anular cuya función es anidar una elisión, pues la acción que se silencia es rutinaria o estática, es decir, del tipo de sucesos que la novela evita narrar. Por otro lado, encontramos que las anticipaciones, en virtud de su alcance, pueden tanto realizarse en el futuro como no hacerlo: la anticipación se realiza si es cercana, pero si queda distante en el tiempo, no. Esto pone en evidencia que la narración no pierde de vista el tema global, pero controla con menor éxito la coherencia temática entre episodios, en los que ganan peso los detalles.

A su vez, las anacronías y las distorsiones de velocidad son funcionales al tratamiento de las series narrativas paralelas. Se observa que, en general, la *Hist. Apoll.* combina series temporales mediante el método analítico-desultorio. La estructura narrativa de la novela se organiza en series narrativas que se activan y desactivan en torno fundamentalmente de Apolonio y también de su esposa e hija. En contadas ocasiones se utilizan los otros dos métodos identificados por Zielinski para narrar acontecimientos simultáneos, lo cual coincide con la tendencia que se observa en las narrativas folklóricas en general. Los casos de simultaneidad de tipo III son raros y se deducen de la presentación abrupta de cierta información secundaria en la recensión B, que se considera posterior.

Todo esto lleva a concluir que el nivel del relato muestra una predilección por el mantenimiento del orden tempo-causal de los acontecimientos, tal como suceden en la

historia. Esta prioridad de la acción por sobre los personajes obliga al punto de vista a fluctuar permanentemente, al tiempo que construye conjuntos de secuencias más o menos cohesionadas entre sí. El escaso control sobre las coherencias locales en los episodios y la falta de distinción entre núcleos y catálisis en términos de técnica narrativa desdibuja el hilo narrativo principal y genera una impresión inorgánica pero lineal del relato que ilustramos por medio de la metáfora del bajorrelieve.



## Sección 3. El espacio

## 1. Introducción

### 1.1 Hipótesis

En las secciones anteriores se estudió cómo la sintaxis del relato, en relación con los personajes y sus peripecias, y con el ordenamiento del tiempo de la historia (o de la fábula) en el relato, se ajustan en gran medida a las regularidades observadas en el cuento folklórico. En el primer capítulo se estudiaron los personajes y sus conflictos desde la perspectiva de la morfología de Propp y del monomito de Campbell, y en el segundo capítulo se profundizaron las observaciones de Olrik y de Zielinski mediante la aplicación de los modelos de Genette y de Bal.

En la presente sección estudiamos el problema del espacio narrativo y, en cierta medida, el problema del narrador. Argumentamos que la organización del espacio en la novela y el modo en el que en él se desarrolla la peripecia son muy próximos al relato folklórico.

### 1.2 Bases teóricas

El problema del espacio ha sido en general un tema relegado en la crítica literaria. No fue sino hasta la década de 1970 que el espacio y sus problemáticas comenzaron a ser un tema en sí mismo en las agendas de investigación, especialmente en el área de la geografía, la antropología y los estudios culturales<sup>1178</sup>. Este cambio de paradigma, conocido como *spatial turn*, invirtió el peso relativo del binomio tiempo-espacio y condujo al abandono de asunciones previas, según las cuales el espacio era simplemente un continente, dado por defecto, de acontecimientos históricamente determinados<sup>1179</sup>. A

---

<sup>1178</sup> Se acepta que el *spatial turn* se gesta en la publicación de cuatro estudios fundamentales: Lefebvre (1974), *Production de l'espace*, los escritos de Foucault acerca de la historicidad de los espacios, especialmente en su concepto de heterotopía, con el que propone terminar la “obsesión” decimonónica por el tiempo y centrarse en el espacio, en Foucault (1984:46), Yu-Fu Tuan (1974), *Topophilia*, y David Harvey (1973), *Social Justice in the City*. Para una sinopsis de este fenómeno y sus principales puntos, ver Warf y Arias (2009).

<sup>1179</sup> Quizás la mejor síntesis de esta postura puede encontrarse en la tradicional separación entre artes del espacio y artes del tiempo, según Lessing (1962: 78): “Objects or parts of objects which exist in space are called bodies. Accordingly, bodies with their visible properties are the true subjects of painting. Objects or parts of objects which follow one another are called actions. Accordingly, actions are the true subjects of poetry. (...) Consequently, painting too can imitate actions, but only by suggestion through bodies. On the other hand, actions cannot exist independently, but must be joined to certain beings or things. Insofar as these beings or things are bodies, or are treated as such, poetry also depict bodies, but only by suggestion through actions”.

partir del giro, el espacio pasó a ser concebido como una producción sociohistórica más y se comenzó a pensar que ningún fenómeno sociocultural puede darse escindido del espacio en el que ocurre.

Sería falso, sin embargo, afirmar que las problemáticas ligadas al espacio no han sido tratadas por fuera del *spatial turn*. La primera referencia obligada es el “cronotopo”, concepto que Bajtín adopta desde la teoría de la relatividad<sup>1180</sup> para discutir la concepción formalista de los géneros literarios. Si en el marco de la escuela rusa los géneros se definen por el modo en que se combinan y jerarquizan ciertos procedimientos previamente definidos con una dominante específica en el marco de un sistema dinámico<sup>1181</sup>, Bajtín objeta que el formalismo nunca entendió el problema, pues toma al género como un corolario y no como un punto de partida, en el que la obra significa en tanto perteneciente a un cierto género<sup>1182</sup>. Propone, en contrapartida, una definición de género como totalidad, en la que la variación está dada por el modo en que cada arte, de acuerdo con sus materiales, construye y concluye dicha totalidad<sup>1183</sup>, prestando atención no sólo a la forma que resulta de los materiales empleados sino también a su significación. Esta totalidad está orientada a la realidad, entendiendo por tal al conjunto de receptores y a las condiciones de la ejecución<sup>1184</sup> y, por ende, hacia un determinado encuentro de tres variables al que llama “vida”: el hombre, el espacio y el tiempo. En consecuencia, el género, para Bajtín, conceptualiza la realidad que rodea a la realización de la obra; en sentido inverso, identificando el género de una obra, se puede acceder a las condiciones sociohistóricas del momento de realización<sup>1185</sup>. El binomio del “cronotopo”, en el que tiempo y espacio se muestran como dos categorías interdependientes, establece diferentes patrones de acción, es decir, diferentes maneras en las que el hombre habita el tiempo y el espacio, lo cual está cargado de ideología, pues sus posibilidades representan diferentes construcciones de la historia<sup>1186</sup>.

El “cronotopo” ha generado adhesiones y críticas en las últimas décadas<sup>1187</sup>. Entre las críticas, quizás las más relevantes sean aquellas relativas a la capacidad explicativa

---

<sup>1180</sup> Bajtín (1989: 237).

<sup>1181</sup> Bajtín y Medvedev (1994: 207). Ver Striedter (1978: 2-3) y Thomson (1984: 29-31).

<sup>1182</sup> Bajtín y Medvedev (1994: 207).

<sup>1183</sup> Bajtín y Medvedev (1994: 208-209).

<sup>1184</sup> Bajtín y Medvedev (1994: 208-209).

<sup>1185</sup> Branham (2002: 166). Sobre la tensión interna al concepto de género para Bajtín, ver Todorov (1984: 90).

<sup>1186</sup> Ganser (2006: 2).

<sup>1187</sup> Branham (2020) revisa una serie de trabajos previos sobre los alcances y limitaciones de la propuesta de Bajtín, señalando sus hallazgos y discutiendo posturas contrarias.

del concepto y al lugar que en la práctica toma el espacio en su interacción con el tiempo y con el hombre. En primer lugar, se observa en la propuesta de Bajtín un trabajo mayor sobre los aspectos ligados al tiempo en comparación con la atención dada al espacio. Esta disparidad deja al espacio en el lugar que tradicionalmente ha ocupado, un continente generador de historia en el que ocurre el acontecimiento a ser narrado<sup>1188</sup>, al tiempo que no se contempla el rol de las cargas simbólicas aportadas por los participantes del acontecimiento (autor, narrador, personaje, narratario, lector)<sup>1189</sup>. Finalmente, la afirmación de que en un mismo texto confluyen varios cronotopos generó una indeterminación en la aplicación de la teoría. Se habla hoy de cronotopos mayores y menores, relativos a géneros completos o a motivos individuales, todo lo cual ha llevado al surgimiento de varios niveles de abstracción de la teoría que suelen usarse indistintamente<sup>1190</sup>.

En el marco del estructuralismo, el problema del espacio quedó en gran medida relegado<sup>1191</sup>. En general, es preconcebido nuevamente como continente del acontecimiento y de los objetos que en él participan. En este marco sólo Bal<sup>1192</sup> y Chatman<sup>1193</sup> abordaron el problema. Este último propone extrapolar al espacio la distinción entre tiempo del discurso (el tiempo que lleva contar la historia) y tiempo de la historia (el tiempo que duran los acontecimientos), distinguiendo así entre espacio del discurso y de la historia. Para explicar a qué se refiere cada una de estas clases, es necesario recordar que Chatman estudia la semiología de las artes visuales. Por esto, sostiene que existe una proximidad extrema entre la historia y el mundo real<sup>1194</sup> que es arbitrariamente recortada por la cámara a la hora de construir el discurso cinematográfico o historia<sup>1195</sup>. El mismo Chatman señala que la narrativa verbal, a diferencia de la visual, exige una reconstrucción mental del espacio de la historia, por lo que, entendemos, sus categorías no son enteramente aplicables al análisis literario<sup>1196</sup>.

Bal se encuentra en un punto medio entre Genette y Chatman a la hora de presentar el problema del espacio. En su estudio sobre el tiempo narrativo, Genette toma el espacio como algo dado por defecto en el marco del problema de la descripción en relación con

---

<sup>1188</sup> Friedman (2005: 203).

<sup>1189</sup> De Temmerman (2012: 491).

<sup>1190</sup> Bemong y Borghart (2010: 6).

<sup>1191</sup> Ver Ryan (2016: 17).

<sup>1192</sup> Bal (1997).

<sup>1193</sup> Chatman (1978).

<sup>1194</sup> Discutiremos esta categoría en las próximas páginas.

<sup>1195</sup> Chatman (1978: 96-97).

<sup>1196</sup> Ver críticas al modelo en Ryan (2016: 17, n. 2).

el tiempo, punto en el que coincide más tarde Bal. Ambos autores están de acuerdo en identificar en la narración un punto extremo de velocidad narrativa en el que el tiempo del relato se extiende indefinidamente sobre una suspensión total del flujo temporal de la fábula (de la historia en Genette). Llamamos a esta distorsión temporal y ubicamos aquí las descripciones de escenarios y objetos<sup>1197</sup>. Se implica, así, una preexistencia de los espacios por sobre los acontecimientos, pues primero se describen los espacios y luego se ubican en él los acontecimientos.

A la hora de definir qué es el espacio, sin embargo, encontramos que Genette no sólo no problematiza la categoría, sino que recurre a metáforas espaciales para tratar el problema del tiempo<sup>1198</sup>. Bal, en cambio, traslada al problema del espacio la misma distinción, inicialmente formalista, que aplica al tiempo: así como hay un tiempo de la fábula y uno de la historia, hay un espacio de la fábula y otro de la historia, idea no del todo ajena a la discutida en Chatman. La distinción es análoga en tanto reviste el mismo tipo de abstracción: si en la fábula el tiempo comprende la ordenación lógico-causal de los acontecimientos, el espacio en la historia se concibe como un continente de acontecimientos que, a lo sumo, establece con otros espacios relaciones antagónicas (cerca-lejos, arriba-abajo, seguro-inseguro)<sup>1199</sup>. Del mismo modo, si en la historia el tiempo resulta del modo en que es percibido en el acto de narrar, el espacio se carga de significaciones que se relacionan más con la participación del conocimiento de mundo del receptor (concebido en toda su complejidad, desde lector hasta narratario) que con las relaciones abstractas entre acontecimientos. Así, distingue en principio entre lugar y espacio propiamente dicho. Entiende por el primero la identificación de una porción de espacio factible de ser ubicada en un mapa y por el segundo, los lugares asociados a puntos de percepción (que pueden o no ser personajes) que reaccionan en relación con ellos<sup>1200</sup>. El lugar se asocia con un nombre o con la mención de la porción de espacio, mientras que el espacio propiamente dicho se hace presente en el texto por medio de los sentidos que el punto de percepción involucra en su participación: vista, oído y tacto. El espacio, finalmente, puede tener un rol pasivo o activo en el desarrollo de la trama. En el

---

<sup>1197</sup> Bal (1997: 108, 140), Genette (1989: 157) señala que la pausa en Proust no es tal, sino una forma narrada de presentar objetos y espacios, pues las impresiones no provienen del narrador, sino del personaje. La descripción en Proust es la narración de un acto de percibir. Bal ubica un quinto estadio entre pausa y escena, el *slow-down*, en el que es factible ubicar la clase de descripciones que identifica Genette (99-100). No olvidamos el lugar central de “El efecto de realidad” de Barthes (1994) entre las lecturas estructuralistas de la descripción, pero nos detendremos en él en el próximo capítulo, dedicado a la descripción en la novela.

<sup>1198</sup> Steinby (2016: 593).

<sup>1199</sup> Bal (1997: 214-216).

<sup>1200</sup> Bal (1997: 133).

primer caso funciona como “marco”, como lugar donde se desarrolla la acción. En el segundo, el espacio se tematiza y se convierte en un “espacio que actúa”, en tanto permite el movimiento y desplazamiento de los personajes con un rol activo<sup>1201</sup>.

En el ámbito del folklore, el espacio es objeto de atención, pero sorprendentemente no se lo define, pues se lo toma como algo evidente por sí mismo. Por ejemplo, Lüthi se preocupa por dos aspectos del problema: la tensión entre los dos mundos, el maravilloso y el “real”<sup>1202</sup>, que conforman el relato folklórico básico, y la “falta de ambiente” o ausencia de descripción de los espacios<sup>1203</sup>. Al respecto, Nicolaisen señala que el cuento folklórico no desarrolla el ambiente por medio de la descripción porque no necesita presentarlo como el resultado de un acto de percepción (y, por ende, como proyección de un interior profundo), pues recurre a la potencia significativa de los topónimos y ciertos rasgos topográficos estándar (un bosque, un puente, una ladera). Un hábitat presentado mediante estas estrategias no necesita un nombre que lo identifique porque no está individualmente determinado y es por eso potencialmente reconocible en múltiples locaciones<sup>1204</sup>. Poco más tarde, destaca la potencia significativa de los topónimos. Éstos, por su sola mención, permiten identificar un lugar en un mapa que, a su vez, mantiene relaciones espaciales y culturales con otras locaciones, sean éstas nombradas en el texto o no<sup>1205</sup>. Messerli vuelve sobre la doble dimensionalidad del espacio en el cuento folklórico identificada por Lüthi y al laconismo descriptivo, a la que se refiere como economía en la organización del espacio. Suma a estos problemas el rol de los topónimos y de referencias geográficas generales para concluir que el espacio del cuento folklórico es eminentemente “a-cartográfico”<sup>1206</sup> y que es consecuencia de la acción que en él se desarrolla. Es decir, a la inversa de lo que planteaban otras posturas, para Messerli el espacio existe por la acción y no preexiste a ella<sup>1207</sup>. De modo incluso más explícito, Gunnell señala que el cuento folklórico crea el espacio en el que ocurre la acción, tanto en el relato mismo como en el de la performance<sup>1208</sup>.

---

<sup>1201</sup> Bal (1997: 136).

<sup>1202</sup> Lüthi (1982). Del mismo modo, Gunnell (2006: 13).

<sup>1203</sup> Lüthi (1982: 24-25).

<sup>1204</sup> Nicolaisen (1980: 15).

<sup>1205</sup> Nicolaisen (1984: 359-360).

<sup>1206</sup> Messerli (2005: 278).

<sup>1207</sup> Messerli (2005: 282).

<sup>1208</sup> Gunnell (2006: 8).

### 1.3 Definición de términos básicos

En primer lugar, como propone Bal, aplicamos al espacio la misma distinción que afecta al tiempo narrativo, lo cual nos permite identificar un espacio de la fábula (o de la historia, en términos de Genette), un espacio de la historia (o del relato en Genette) y un espacio de la narración, que se relaciona con la dimensión performativa que interesa a Gunnell y a la paratextual de Genette (dimensión sobre la que no nos concentramos en este trabajo).

Siguiendo nuevamente a Bal, consideramos que en el nivel de la fábula-historia los acontecimientos ocurren en un espacio indefinido al que llama “locación” (*location*). El sentido de locación de Bal es próximo al que Casey<sup>1209</sup> da a “lugar” (*place*): la forma más básica en la que una cosa puede contener otra. Casey, a su vez, como señala Parker<sup>1210</sup>, concibe su concepto de “lugar” (nuestra “locación”) de manera similar a la perspectiva dinámica que le asigna Tuan<sup>1211</sup>, para quien, si el espacio es lo que permite el movimiento, el lugar (la locación) es la pausa en ese movimiento. Así, señala Casey, un lugar (locación) es más un acontecimiento que una cosa<sup>1212</sup>, idea que se aproxima llamativamente a las observaciones que reseñamos sobre la naturaleza del espacio en el cuento folklórico.

En el nivel de la historia-relato, encontramos, como señala Bal, “lugares” (*places*) y “espacios” (*spaces*), ambos cruzados o dependientes del concepto de “locación”. El “lugar” es la “locación” realizada en el relato mediante un rótulo identificador (un topónimo o identificador geográfico general), factible de ser ubicado en un mapa (fáctico o imaginario). El “espacio” es la “locación” que ha sido identificada con un rótulo y que se construye en el texto mediante observaciones sensibles.

Un aspecto del problema que no debe pasar inadvertido es el de la importancia de los topónimos en la construcción del espacio narrativo. Como señala Nicolaisen<sup>1213</sup>, los topónimos acarrear consigo no sólo coordenadas espaciales, pues permiten que los lugares a los que hacen referencia sean identificados en un mapa, sino también temporales, pues la pieza léxica que los conforma encierra en sí misma una historia. Sin embargo, no es claro en los autores que comentamos qué entienden por “mapa” o a qué

---

<sup>1209</sup> Casey (1997: 58).

<sup>1210</sup> Parker (2012: 78).

<sup>1211</sup> Tuan (1977: 6).

<sup>1212</sup> Casey (1997: 26).

<sup>1213</sup> Nicolaisen (1984).

espacios estos topónimos se refieren. En otras palabras, no es claro el estatus ontológico de los planos narrativos (y no narrativos) participantes del texto, pues, en principio, se confunden el mundo del texto y del narratario (con todos sus niveles) con el de la experiencia por la que se desplaza el lector. Bal<sup>1214</sup> explica que “of course, in fiction, these places do not actually exist, as they do in reality. But our imaginative faculty dictates that they be included in the *fabula*.” Lüthi no sale de los límites del texto narrativo, pues los espacios no homeomórficos (uno maravilloso y otro, no) que identifica son fenómenos de la fábula y de la historia. Un posicionamiento similar toma Nicolaisen<sup>1215</sup> al explicar que el cuento folklórico excluye la presentación de ambientes convincentes y realistas (sin definir lo que entiende por realismo). Lo que se observa en todos estos casos es la asunción de que por fuera del espacio del texto narrativo existe otro espacio, al que se llama “real”. Se hace necesario, en consecuencia, especificar qué entendemos nosotros por “real” y por “ficcional” en relación con el texto narrativo, para lo cual nos basaremos en algunas de las propuestas de Ryan.

En primer lugar, la autora sostiene que el espacio narrativo (entendido como el ambiente en el que los personajes viven y se desplazan)<sup>1216</sup> está compuesto por cinco láminas o capas<sup>1217</sup>:

- a) Marcos espaciales (*spatial frames*): los alrededores inmediatos del personaje, o, en otras palabras, las cambiantes escenas de acción.
- b) Escenarios (*settings*): se trata del entorno socio-histórico-geográfico en el que la acción se desarrolla. En contraste con los marcos espaciales, es una categoría relativamente estable que abarca al texto por entero.
- c) Espacio de la historia (*story space*): es el espacio relevante para la trama; se reconstruye desde las acciones y pensamientos de los personajes. Está compuesto por todos los marcos espaciales y las locaciones mencionadas por el texto, aunque no sean escenario de ningún acontecimiento.
- d) *Storyworld*: en el acto de leer, el lector completa los vacíos que rodean a los lugares del espacio de la historia con su propia imaginación sobre la base de su propio conocimiento cultural y por su experiencia en el mundo real.

---

<sup>1214</sup> Bal (1997: 133).

<sup>1215</sup> Nicolaisen (1980: 14-15).

<sup>1216</sup> Buchholz y Jahn (2005). Equivale a la puesta en conjunto del espacio de la fábula, “lugares” y “espacios”, y de la historia, “locaciones”

<sup>1217</sup> Ryan (2016: 24).



e) Universo narrativo (*narrative universe*): se trata del mundo (en el sentido espacio-temporal del término) presentado como real en el texto, sumado a los mundos contrafácticos contruidos por los estados mentales de los personajes (creencias, deseos, miedos, especulaciones, pensamientos hipotéticos, sueños y fantasías).

Las láminas de Ryan permiten definir el “mundo real” del lector (de modo intuitivo pero efectivo) como el espacio en el que el lector recopila experiencias sensoriales. Este espacio se inmiscuye en la construcción del espacio narrativo en la cuarta capa, el *storyworld*, dado que allí el lector completa los vacíos del texto con sus propios conocimientos y experiencias. A esta acción Ryan la llama *principle of minimal departure*. Según este principio, el lector reconstruye el mundo de un universo textual de la misma manera en la que reconstruye los mundos posibles alternativos de los enunciados contrafácticos. En estos casos, se proyecta sobre los mundos alternativos todo lo que se sabe sobre la realidad, ajustando estos saberes y creencias sólo en los casos en los que el texto (o el enunciado contrafáctico) lo exija<sup>1218</sup>. En el caso de los topónimos, como se da por sentado que el mundo narrativo (o el contrafáctico) es similar a la propia realidad de la experiencia, su mera mención los hace ingresar al *storyworld* con las propiedades que trae del mundo real y arrastra consigo la presencia implícita de toda su geografía<sup>1219</sup>.

#### 1.4 Recapitulación

En la presente sección, procederemos al análisis del espacio en la novela *Hist. Apoll.* atendiendo cuatro problemáticas básicas: cómo se construye narrativamente el espacio cuando no media la descripción, cómo se articulan las locaciones de la historia entre sí y qué rol cumple el narrador en ello, qué rol desempeñan los nomencladores espaciales en la construcción del espacio y, finalmente, hasta qué punto existe o no una correlación entre el mapa del mundo del lector y el que, en principio, se deriva de la novela.

Para esto, utilizaremos los conceptos de “locación” y de “lugar” de Bal, dejando en claro que no es posible hablar de espacios en la novela porque ésta carece de las

---

<sup>1218</sup> Ryan (1991: 51).

<sup>1219</sup> Ryan (2016: 20).

observaciones sensibles que convierten las locaciones en espacios. Al mismo tiempo, definimos el elusivo “mundo real” desde las láminas delimitadas por Ryan, entre las que destacamos la del *storyworld* o reconstrucción del mundo del texto que hace el lector sobre la base de su propia experiencia de mundo, actividad a la que Ryan llama *principle of minimal departure*.

## 2. Locaciones y lugares

### 2.1 Introducción

El primer paso en el estudio de la construcción del espacio narrativo de la novela es la precisión de una cierta terminología para presentar de modo claro los aspectos y problemas que trabajamos. Por ese motivo, nos parece pertinente volver sobre la terminología de Bal. Para la autora, las “locaciones”<sup>1220</sup> son propias de la fábula (de la historia, en Genette) y los “lugares” y “espacios”, de la historia (del relato, según Genette). Las locaciones en la fábula son los continentes de los personajes y las cosas. El narratorio no puede acceder directamente a ellos, pues entre él y la fábula media la historia (el relato). En este nivel, las “locaciones” se perciben como “lugares”, locaciones identificadas mediante algún tipo de identificador (un topónimo, un rótulo genérico), o como “espacios”, locaciones que se presentan por medio de la descripción.

Por regla general, encontramos en la novela que las locaciones de la fábula se realizan en la historia como “lugares”, pues los espacios sólo se identifican con alguna clase de rótulo. En ningún caso media la descripción, por lo que no es posible hablar de “espacios” en términos de Bal.

Para Bal, la descripción es un sitio privilegiado de focalización, entendiendo por ésta la relación entre un acto de ver, el agente que ve y la cosa que es vista. En consecuencia, sostiene, la descripción resulta de la estrategia retórica del narrador y obedece a alguna de estas tres motivaciones:

- 1- El personaje ve un objeto. El narrador asume la focalización del personaje y reproduce lo que éste ve. La descripción, por este motivo, ocurre en el nivel de la historia.
- 2- El personaje describe lo que ve. En este caso, el personaje, en el nivel diegético, comunica a otros personajes algo que percibe, por lo que la descripción se ubica, en este caso, en el nivel del texto.
- 3- El personaje hace algo que afecta a un objeto y el narrador lo informa. En este caso, la descripción se convierte en narración y ocurre en el nivel de la fábula, pues

---

<sup>1220</sup> Traducimos *location* por “locación”, y preferimos el anglicismo por sobre el término castellano directamente equivalente de “localización”. A diferencia de éste, “locación” en castellano es un término importado por la cinematografía y la televisión para hacer referencia a la espacialidad de la acción en el mismo sentido que nosotros empleamos en nuestro análisis.

se desarrolla en un plano extradiegético en el que narrador y personaje no se superponen. El narrador, en consecuencia, narra lo que él ve.

De nuestro análisis se desprende que la novela evita los dos primeros y que, en cambio, se acerca al tercer tipo de descripción, prescindiendo de las impresiones sensoriales necesarias para elevar un “lugar” a un “espacio”. Los objetos con los que el personaje interactúa son propios del lugar en el que aparece, es decir, son elementos esperables o típicos de la clase de lugar en el que se inserta. Sin embargo, esta mención no describe el lugar (y reforzar así el efecto de realidad)<sup>1221</sup>, sino que influye de manera directa en el desarrollo de la peripecia<sup>1222</sup>. Los objetos a los que nos referimos son tres: las cabezas que cuelgan en las puertas del palacio de Antíoco (3, RA 8/ RB 10), las estatuas (el *honos bigae* de 10, RA 14/ RB 12; el falso sepulcro de Tarsia en 32, RA 51/ RB 24 y 38, RA 9/ RB 8; la estatua que se levanta en Mitilene en honor de Apolonio y Tarsia en 47, RA/ RB 8) y la estatua de Príapo en la casa del rufián, en 33, RA 15/ RB 13.

En primer lugar, las cabezas que cuelgan en las puertas del palacio de Antíoco forman parte de la función M que lleva a cabo Apolonio (se le propone al héroe una tarea difícil). Como se afirmó en el capítulo 3 de la primera sección<sup>1223</sup>, la resolución de adivinanzas como tarea difícil propuesta por el villano, es típica de los cuentos folklóricos y, por ese motivo, Propp la incluye como tarea difícil prototípica. La imagen de las cabezas colgando en la puerta del castillo son signo del peligro mortal que representa la prueba, de su complejidad y de que Antíoco cumple su palabra: decapitar a los que fallen.

Como se argumentó en el capítulo 3 de la primera sección<sup>1224</sup>, las estatuas funcionan, en todos los casos, como objetos mágicos. El *honos bigae* del capítulo 10 equivale al compromiso del ayudante, el pueblo como personaje colectivo, para con el héroe<sup>1225</sup>. Una función similar guarda la estatua de Mitilene, pues si bien la acción no vuelve a desarrollarse allí, sí es importante representar el compromiso del pueblo con Apolonio en virtud del esquema de poder que organiza en el segundo movimiento de la novela. De igual modo, el falso sepulcro de Tarsia es el artefacto de engaño de la función  $\eta^3$ , “el villano intenta engañar al héroe para tomar control de él o de sus bienes”.

---

<sup>1221</sup> Barthes (1994: 179).

<sup>1222</sup> Cfr. Wolff (2005: 259), quien considera que estos objetos hacen que “le décor soit un peu évoqué”.

<sup>1223</sup> El villano le propone a Apolonio una tarea difícil (M) p. 96.

<sup>1224</sup> Ver pp. 101, 104 y 105.

<sup>1225</sup> Ver pp. 104 y 105.

Finalmente, la estatua de Príapo con la que el rufián de Mitilene adorna el recibidor de su casa (el *salutatorium*) funciona como elemento de reconocimiento, pues el motivo erótico de la figura resulta armónico con el oficio del personaje en un marco cómico<sup>1226</sup>. Teniendo en mente que el episodio de Tarsia guarda marcadas similitudes con las tramas y los recursos narrativos de la comedia nueva<sup>1227</sup>, la estatua de Príapo opera como disparador de una secuencia cómica: la joven, que se destaca por su inteligencia y por el cuidado de su castidad, asocia la imagen a una figura de culto local y no al oficio del villano.

En ninguno de estos casos, en consecuencia, el objeto se describe para aumentar el efecto de realidad del lugar (y convertirlo en espacio), sino porque sus rasgos, que el narrador focaliza, son relevantes en la satisfacción de la función para la que son presentados. Por esto, no es posible hablar de “espacios” en la novela, sino que será necesario mantenerse en los límites del denominador “lugar” y así enfatizar la ausencia de desarrollo plástico en las locaciones.

## 2.2 Lugares abiertos y cerrados

Los lugares de la novela pertenecen a dos tipos: cerrados o abiertos. Los lugares cerrados se designan con denominadores genéricos que no comunican las características del espacio contenido. No se precisa el número de habitaciones, ni de los recorridos interiores. En ciertas ocasiones, dentro del espacio cerrado se delimita otro espacio cerrado más, lo cual arroja una estructura en tres capas: lugares abiertos, cerrados de tránsito y cerrados propiamente dichos. Su mención, en suma, marca un límite entre el afuera y el adentro.

Los denominadores genéricos designan tanto edificios como habitaciones, es decir, espacios cerrados dentro de espacios cerrados. Para presentar tipos de edificios o espacios cerrados contenedores, en los que puede (o no) insertarse un segundo espacio cerrado, se utilizan los siguientes designadores: *gymnasium*, *domus*, *templum*, *monumentum* (como espacio cerrado, sólo en 31, RA 27) *navis*, *lupanar* y *palatium*, a la par de expresiones metafóricas: *intra domesticos parietes* (3, RA 2), *infra tectum* (12, RB 20) y *ad cenam* (14, RA 9, 13/ RB 8, 13; 15 RA 8/ RB 7). Para presentar habitaciones, o espacios cerrados contenidos en otros, se utilizan: *cubiculum*, *zetam*, *mansio*, *salutatorium*, *in subsannio*

---

<sup>1226</sup> Ya nos referimos a la comicidad del episodio de Mitilene en la p. 271.

<sup>1227</sup> Konstan (2013b).

*navem* como meta, o *in subsanio navis* como locación (con sus variantes *in sentinam navis* 38, RB 14). A la par, se utiliza la fórmula *ad aliquem* seguida de un verbo de movimiento para señalar tanto edificios como habitaciones.

En el caso de los edificios, a menos que se indique que a través de ellos se ingresa a alguna habitación, no se describe ni ofrece información alguna acerca de su estructura interior. Simplemente la locación como meta o como lugar fijo sigue a un verbo de dirección. Incluso en los casos donde el personaje entra a una habitación, se tiene la impresión de que ésta es el único espacio cerrado contenido en el edificio. El caso más elocuente, en este sentido, es el del *gymnasium*, en el capítulo 13. El *gymnasium* se presenta como un espacio perfectivo, sin desarrollo interior, dentro del cual las acciones parecen llevarse a cabo dentro de una misma habitación en la que Apolonio juega a la pelota con el rey y luego le hace masajes ante la presencia de una multitud. Más adelante en la historia (42, RA 32/ RB 25), Apolonio se refiere al *balneum* donde conoció al Rey, espacio que no se menciona en el capítulo 13, pero cuya existencia el lector deduce. Esto indica, desde la actuación de los personajes, dos cosas: que el espacio es extenso, y que es conceptual, pues se prescinde de la descripción de las habitaciones por las que lógicamente circulan. Se menciona el *gymnasium*, en consecuencia, para recortar un cambio de escena en relación con otros previos (entre las puertas de la ciudad y la calle) y venideros (el palacio del rey).

El ingreso y la salida de habitaciones sigue el mismo patrón: un verbo de movimiento seguido por la locación en particular. Es frecuente la generación de un gradiente entre exterior e interior, pues se indica que el personaje ingresa primero al edificio y luego a la habitación: *Confusus Athenagoras subiit de subsannio navis rursus ad navem*, “Confundido, Atenágoras subió desde la bodega a la nave (40, RA 21)”; *Ducitur in domum, ducitur in saluatorio (...)*, “es conducido a la casa, es conducido al saluatorio” (33, RB 13). Una variante de este modelo es evitar nombrar el edificio y señalar que existe un afuera de la habitación donde también se desarrolla parte de la acción: *Egressus foras Apollonius induit statum, corona caput decoravit*, “Habiendo salido, Apolonio se puso un atuendo, adornó su cabeza con una corona” (16, RB 19).

Cuando es necesario explicitar que se ingresa al espacio en el que habita alguien, se recurre a dos formas. Por un lado, al designador se le añade un genitivo adnominal: (...) *petit domum Stranguillionis et Dyonisiae*, “se dirigió a la casa de Estranguilión y Dionisias” (28, RA/RB 3), (...) *Templum Dianae petit*, “se dirigió al templo de Diana” (48, RA 11/ RB 8). Por otro, se utiliza la fórmula *ad aliquem* (nombre propio) junto al

verbo de movimiento: *Ingressusque ad regem ita eum salutavit*, “Habiéndose acercado al rey lo saludó de esta manera” (4, RA 3), *Ingressus ad regem ait*, “Habiéndose acercado al rey, dijo” (4, RB 4).

Mención especial requiere la manera en que se nombran las casas reales. En la novela hay tres: el palacio de Antíoco, el de Arquístrates, y el de Apolonio (heredado de Arquístrates). La residencia de Antíoco se menciona siempre por medio de giros o metonimias: *intra domesticos parietes*, “dentro de las paredes de la casa” (3, RA 2), *super portae fastigium*, “sobre el remate de las puertas” (3, RA 8), *ad regem ingressus o pervenit*, “habiéndose acercado al rey” (4, RA 3/ RB 4; 7, RA 13/ RB 13). El atributo *regiam* unido a *domus* (20, RA/ RB 1; 22, RA/ RB 1), y *palatium* (25, RA 6) sólo aparece en la esfera de Arquístrates y luego en la de Apolonio (51, RA 14, 15, 16). Puede pensarse que esto se debe a que la residencia de Antíoco es el primer escenario de la novela, y que por ese motivo sólo compete con el afuera de sí mismo. Por eso, los designadores sólo delimitan el adentro y afuera, pero no se dan mayores especificaciones, pues no hay otros adentro o afuera en competencia.

Otros dos casos merecen un examen particularizado. Por definición, el término *domus* denota el edificio en el que habita alguien. Una primera variante de este uso aparece en el capítulo 42, en dos de las adivinanzas de Tarsia. Allí, las adivinanzas sobre el río y los peces y sobre los baños utiliza *domus* en sentido metafórico. Este vocabulario, sin embargo, no es propio de *Hist. Apoll.*, sino que proviene de la versión de las adivinanzas que se registra en Sinfosio, los *aenigma* 12, “*Flumen et piscis*” y 89, “*Balneum*”<sup>1228</sup>. El segundo uso metafórico sólo se registra en RB, en un pasaje claramente reelaborado en la segunda redacción. En el capítulo sobre el tiempo explicamos cómo la variante del juicio en Tarso contraviene la tendencia en las dos redacciones a evitar simultaneidades de tipo III y a presentar la información en el momento en que ésta ocurre. En este mismo pasaje, Apolonio finge invocar a Tarsia desde el reino de los muertos: (...) *si quid tamen apud inferos haeres, relinque Thartaream domum* (...) (50, RB 14)<sup>1229</sup>. En este caso, *domum* no es la residencia de alguien, sino una metáfora del infierno. Esta clase

---

<sup>1228</sup> Symp. 12 “*Flumen et Piscis*”: *Est domus in terris, clara quae voce resultat:/ ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes./ Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.* Symp 89 “*Balneum*”: *Per totas aedes innoxius introit ignis;/ est calor in medio quem nemo veretur./ Non est nuda domus, sed nudus convenit hospes.* Seguimos edición y grafía de Leary (2014).

<sup>1229</sup> “Si en algo te aferras a las inmediaciones de los infiernos, abandona la mansión tartárea.”

de usos metafóricos no es propia del estilo de la novela, por lo es posible tomar este pasaje como respaldo de la hipótesis de que RB se redactó luego que RA<sup>1230</sup>.

En la misma línea, se observa un uso locativo infectivo de *stare* para caracterizar a una habitación: *Amiante, cella, ubi Breseida stat, exornetur diligenter (...)* (33, RB 23)<sup>1231</sup>. Como se argumentó antes, la forma de atribuir un espacio a un ocupante es mediante el genitivo posesivo, como *cubiculum patris* (18, RA/ RB 4). Nuevamente, es factible atribuir este pasaje a una mano tardía en un punto temprano de la tradición textual de RB, pues todos los testigos presentan esta estructura (aunque varíen en la grafía del nombre propio).

Los lugares abiertos son de dos tipos: urbanos y naturales. Los lugares naturales son siempre genéricos. Los personajes deambulan *iuxta litus* o *in litus*, o marchan *ad litus maris*. Cuando en 9, RA/RB Apolonio tiene dos encuentros en la orilla, en RA suceden en puntos distintos, pues se deduce que Apolonio avanza en su camino entre uno y otro encuentro: *In eodem loco supra litore* (9, RA 1)<sup>1232</sup>. Sólo se especifica la nación a la que pertenecen las costas en 9, RA/ RB, porque es relevante saber que Apolonio llegó a su meta, Cirene: *Pentapolitarum (...)* *litore* (12, RA 3); *in litore Cyrene* (12, RB 4).

Sólo una vez se nombran espacios naturales que no son orillas. Cuando Antíoco ordena perseguir a Apolonio, tanto amigos como enemigos lo buscan por mar y tierra: *Quaeritur Apollonium per terras, per montes, per silvas, per universas indagines, et non inveniebatur*<sup>1233</sup> (7, RA 21)<sup>1234</sup>; *Quaeritur Apollonius per mare, per terras, per montes, per silvas, per diversas indagines, et non invenitur* (7, RB 20)<sup>1235</sup>. Aquí, la técnica es la misma que se utiliza en 45, RA 7 en un contexto urbano: *At ubi auditum est ab Athenagora principe, in publico, in foro, in curia clamare coepit (...)*<sup>1236</sup>. En ambos casos, se yuxtaponen asindéticamente denominadores genéricos (tierras, montes, bosques en los espacios naturales; la calle, el foro, la curia en el espacio urbano, espacios públicos por

---

<sup>1230</sup> Es probable que el uso de *domus* como metáfora de infierno provenga de *Fasti* 3.619-620, *ne refer: aspexi non illo corpore digna volnera Tartareas ausus adire domos*, o incluso de *Eneida* 6.269, *perque domos Ditis vacuas et inania regna*. Como señala Kortekaas (2007: 870), el adjetivo *Tartara* está ampliamente atestiguado en literatura hagiográfica.

<sup>1231</sup> “Amianto, adorna con diligencia la celda en la que está Breseida.”

<sup>1232</sup> “En el mismo lugar, costa arriba.”

<sup>1233</sup> Ver Kortekaas (2007: 87) sobre el uso de la construcción pasiva impersonal en este caso.

<sup>1234</sup> “Se busca a Apollonio por tierras, por montes, por bosques, por todas partes, y no lo encontraban.”

<sup>1235</sup> “Apolonio es buscado por mar, por tierra, por montes, por bosques, por diversas partes, y no es encontrado.”

<sup>1236</sup> “Cuando fue escuchado por el príncipe Atenágoras, comenzó a dar voces en la calle, en el foro, en la curia.”



autonomasia). El efecto buscado es dar cuenta por acumulación de la amplitud de la acción en curso.

Los lugares naturales y urbanos se definen por ser mutuamente excluyentes. Así, las ciudades delimitan dos espacios: la ciudad propiamente dicha, *civitas*, la *villa* (en 26, RA 4/ RB 5, y en 32, RA 13/ RB 10, 20) y el afuera no urbano, que se expresa como *extra civitatem* (50 RA 27, RB 23). Dentro de los límites de lo urbano, los designadores genéricos presentan un gradiente de especificidad. El término de mayor amplitud es *publicum*, en el sentido de “por espacios públicos” (31, RA/ RB 2), que se refina con *platea*, por una calle principal (13, RA/ RB 3; 49, RA 10), o se reemplaza por un sinónimo, *in frequenti loco* (36, RA 3/ RB 2). La tendencia al refinamiento semántico se pone de manifiesto en la enumeración asindética de 45, RA 7, *in publico, in foro, in curia*, pues la enumeración progresa de continentes a contenidos: *publico* contiene a *foro*, y *foro* contiene a *curia*. El sentido del pasaje es comunicar cómo Atenágoras recorrió todo el espacio público de la ciudad convocando a la ciudadanía. Finalmente, los asuntos que conciernen a la ciudadanía se dirimen en el foro, al que invariablemente asiste todo el mundo.

Las ciudades que se mencionan en la novela son Antioquía, Tiro, Tarso, Cirene, Éfeso y Mitilene. En Éfeso se ubican sólo dos conjuntos urbanos: la *villa* del médico y el templo de Diana. Éstos se construyen a trazos gruesos por la mención de sus partes, en todos los casos genéricas. Incluso en Antioquía se llega a evitar nombrar el edificio. Apolonio no entra al palacio del rey, sino *ad regem*. La ciudad de Tiro se construye de un modo más rico, pero metonímico, mediante la enumeración de las actividades que se suspenden con la desaparición de Apolonio. Los *tonsores* y los *spectacula* hacen que el lector reconstruya la idea de espacio público, pues por el principio del *minimal departure* de Ryan se entiende que los peluqueros cierran sus tiendas<sup>1237</sup> (lugar que no se nombra) y que en el foro se suspenden los espectáculos (ubicación que no se da). La dimensión de la ciudad se realiza desde la focalización en el personaje de Taliarco, quien al llegar ve *omnia clausa* (7, RA/RB 7). El genérico *omnia* dota de indeterminación el espacio que el personaje percibe, pero en la imagen que reconstruye el lector el espacio adopta dimensiones que contrastan con el comienzo del pasaje: *Alia vero die in civitate sua quaeritur a civibus suis ad salutandum et non inventus est* (7, RA 1)<sup>1238</sup>; *Alia die quaeritur*

---

<sup>1237</sup> Nicholson (1891) acerca del oficio de la peluquería en este período.

<sup>1238</sup> “Al otro día, es buscado en su ciudad por sus ciudadanos para saludarlo y no es encontrado.”

*a civibus nec invenitur* (7, RB 1)<sup>1239</sup>. En Tarso, las partes de la ciudad aparecen a medida que son necesitadas por el desarrollo de la peripecia. En el primer movimiento de la novela se presentan sus costas y el foro con su tribunal. En el segundo movimiento aparece la casa de Estranguilión y Dionisias (28, RA/RB 2). Finalmente, en el episodio de Tarsia, se desarrollan el espacio público, *per publicum*, la *villa* donde vive Teófilo (32, RA 13/ RB 10) y la escuela (31, RA 27). Finalmente, Apolonio restaura sus principales sitios públicos: los teatros y circos (*munera*), las murallas (*moenia*), las *termas* y los muros de las torres (*murorum turres*) (51, RA/ RB 1). Mitilene es la ciudad más ricamente representada. La vida de la ciudad gira en torno del foro, pues allí es llevada Tarsia por los piratas (33, RA 2) y allí cita Atenágoras al pueblo para juzgar al rufián en los capítulos 46 y 47. El rufián tiene dos propiedades: su casa personal (33, RA 15/ RB 13) y el lupanar. La actividad urbana es lo suficientemente intensa para que Tarsia pague diariamente el precio de su virginidad, actuando *in frequenti loco* (36, RA 3/ RB 2). El lugar que más atención recibe es el puerto. Cuando Apolonio llega, la ciudad está festejando las Neptunalias, por lo cual el puerto está lleno de naves. Nuevamente, el narrador no describe la escena, pero da cuenta de la magnitud del espectáculo mediante la acción de los personajes:

Athenagoras, princeps civitatis, qui Tharsiam filiam eius diligebat, deambulans in litore consideraret celebritatem navium (...) (39, RA 11)<sup>1240</sup>

Et dum epulantur, Athenagoras, qui Tharsiam ut filiam diligebat, deambulans et navium celebritatem considerans (...) (39, RB 13)<sup>1241</sup>

Los espacios públicos de la ciudad se presentan también por el actuar de los personajes: Atenágoras corre *in publico, in foro, in curia* (45, RA 7) llamando al pueblo. El foro es tan grande, que allí se instalan un enorme tribunal (46, RA 10/ RB 9) y la totalidad de la ciudadanía:

Concursus magnus et ingens factus est, et tanta commotio fuit populi, ut nullus omnino domi remaneret, neque vir neque femina. (46, RA 1)<sup>1242</sup>

<sup>1239</sup> “Al otro día, es buscado por sus ciudadanos y no es encontrado.”

<sup>1240</sup> “Atenágoras, el príncipe de la ciudad, que amaba a Tarsia, la hija de éste, mientras se paseaba por la costa y examinaba la gran cantidad de naves, (...)”

<sup>1241</sup> “Y mientras banqueteaban, Atenágoras, que amaba a Tarsia como una hija, mientras deambulaba y examinaba la gran cantidad de naves.”

<sup>1242</sup> “Se hizo una grande e inmensa concurrencia, y fue tanta la conmoción del pueblo, que absolutamente ninguno permaneció en su casa, ni hombre ni mujer.”

At ubi dictum est Athenagoram principem hac voce in foro clamasse, concursus ingens factus est, et tanta commotio populi venit, ut domi nec vir nec femina remaneret. (46, RB 1)<sup>1243</sup>

La novela no siempre delimita con claridad los espacios cerrados de los abiertos. En ocasiones, el narrador no brinda referencias espaciales para ubicar la escena y el lector debe deducir dónde se desarrolla. En estos casos, podemos hablar de escenas sin locación.

Interpositis mensibus sive diebus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, et premente fortuna ad Pentapolitanas Cyrenaeorum terras adfirmabatur navigare, ut ibi latere posset. (11, RA 1)<sup>1244</sup>

Interpositis deinde mensibus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, ad Pentapolim Cyrenam navigare proposuit, ut illic lateret, eo quod ibi benignius agi adfirmaretur. (11, RB 1)<sup>1245</sup>

Fuera del pasaje que citamos, estas escenas sin locación se desarrollan en los encuentros entre personajes individuales y corales. Se observa en los siguientes episodios: Arquístrates convoca a los poderosos de su reino para informar que su hija se casará (23, RA/RB 1), Dionisias convoca a los habitantes de Tarso para informar que Tarsia ha muerto (32, RA/ RB 1), Atenágoras, en RB, envía un mensaje a la curia convocando a los principales de la ciudad y les da instrucciones cuando éstos llegan (no se explicita a dónde) (45, RB 21).

### 2.3 Lugares públicos y privados

En la novela, los acontecimientos que se desarrollan en lugares cerrados corresponden a la esfera de lo privado, mientras que lo que ocurre en lugares abiertos compromete a la comunidad. Así, un acontecimiento que se desarrolla en espacios abiertos y cerrados influye tanto sobre la esfera individual de los participantes como sobre la comunidad.

---

<sup>1243</sup> “Cuando se dijo que el príncipe Atenágoras había dado estas voces en el foro, se hizo una inmensa concurrencia, y vino una tan grande conmoción en el pueblo, que ni hombre ni mujer permaneció en su casa.”

<sup>1244</sup> “Pasados ya meses o algunos pocos días, porque Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban y la fortuna apremiaba, se le hacía firme navegar hacia las tierras Pentapolitanas de las Cirene, para que pudiera esconderse allí.”

<sup>1245</sup> “Pasados unos pocos meses, porque Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban, se propuso navegar a la Pentápolis Cirenaica, para allí ocultarse, porque se afirmaba que allí se estaría mejor.”

El primer caso en el que se observa esta tensión es el episodio inicial del incesto. Antíoco abusa de su hija en la soledad y el secreto de su dormitorio, y dentro del palacio se comporta como su esposo. Fuera del palacio, se muestra como el padre que busca casar a su hija con el mejor pretendiente. La muerte de éstos y la aventura de Apolonio son consecuencia directa del acto que ocurre puertas adentro, pues, como argumentamos, las decisiones y los acuerdos perdurables se realizan en la esfera privada.

Qui cum simulata mente ostendebat se civibus suis pium genitorem, intra domesticos vero parietes maritum se filiae gloriabatur (3, RA 1)<sup>1246</sup>

Inter haec rex impiissimus simulata mente ostendebat se civibus suis pium genitorem. Intra domesticos vero et privatos maritum se filiae laetabatur. (3, RB 1)<sup>1247</sup>

Los lugares públicos y los privados se articulan mediante zonas de transición. Como se explicó, los lugares cerrados se conectan con el exterior mediante una zona liminar, comprendida por la mención indefinida del edificio en cuyo interior se recorta la habitación. En estos espacios indefinidos esperan los personajes que no participan del arreglo privado mientras éstos se realizan en el interior de la habitación. Participan del acontecimiento privado, pero de manera secundaria, pues son los personajes que se encuentran en el interior los que deciden qué lugar ocupa en el suceso el que espera afuera.

El primer caso en el que se observa esta dinámica es el episodio en el que la princesa de Pentápolis confiesa su amor por Apolonio. En su recámara, la joven escribe una carta en clave. Apolonio la descifra en público, en el foro, pero su contenido se hace explícito sólo en la recámara. Cuando el rey sospecha que el elegido es Apolonio, comprende que el acuerdo matrimonial se dará en el ámbito de lo privado y despacha a los pretendientes con una excusa.

Et respiciens ill<o>s tres iuvenes ait: “Certe dixi vobis, quia non apto tempore interpellastis. Ite, et dum tempus fuerit, mittam ad vos.” (21, RA 16)<sup>1248</sup>

---

<sup>1246</sup> “Quien con una disposición fingida se mostraba como un padre honesto ante sus ciudadanos, dentro de las paredes de su casa se gloriaba como marido de su hija.”

<sup>1247</sup> “Entre tanto el malvadísimo rey con una disposición fingida se mostraba ante sus ciudadanos como un padre honesto. Entre sus servidores y cortesanos, en cambio, se deleitaba como marido de su hija.”

<sup>1248</sup> “Y mirando a esos tres jóvenes, dijo: ‘Ciertamente les he dicho que han hecho su solicitud en un tiempo no apropiado. Retírense, y cuando sea el momento, se lo haré saber.’”

La tensión entre las dos esferas se quiebra en RB en el marco de una de las variantes entre RA y RB. En 21 RA, al ver el rubor de Apolonio, Arquístrates entiende que su hija lo ama, pero reacciona con cautela: despacha a los pretendientes y se dispone a tener una conversación con ella. En RB, en cambio, el rey afirma que su hija ha elegido a Apolonio:

Et his dictis videns rex faciem eius roseo colore perfusam, intellexit dictum et ait gaudens “Quod filia mea cupit, hoc est et meum votum.” (21, RA 14)<sup>1249</sup>

Et his dictis videns rex faciem eius roseo rubore perfusam, intellexit dictum et ait: “Gaudio sum plenus, quod filia mea concupivit te. Et meum votum est. Peto itaque, ne fastídias nuptias natae meae” (21, RB 11)<sup>1250</sup>

Aquí, el rey explicita lo que en RA todavía no sabe con seguridad, que su hija ha elegido a Apolonio. El desajuste consiste en que en RB presenta abiertamente el estado de un asunto privado que todavía no ha sido discutido puertas adentro. Consideramos que RB es una variante por la excusa vaga con la que el rey despacha a los pretendientes, *Certe dixi vobis: cum nubendi tempus fuerit, mittam ad vos* (21, RB 14)<sup>1251</sup>, es similar a la que da en RA, *Certe dixi vobis, quia non apto tempore interpellastis. Ite, et dum tempus fuerit, mittam ad vos* (21, RA 17). En RA, dicha vaguedad obedece a que el rey aún no ha discutido con su hija y a que, por lo tanto, la boda todavía no se ha pactado.

Cuando el rey entra a la habitación de la princesa, Apolonio queda afuera, pues el acuerdo matrimonial se realiza entre padre e hija. Apolonio participa de este pacto pasivamente como el candidato elegido por la joven.

Et tenens manum iam genero, non hospiti, ingreditur domum regiam. Ipso autem Apollonio relicto rex solus intrat ad filiam suam dicens (...) (22, RA 1)<sup>1252</sup>

Ipse autem comprehendit manum iam non hospitis, sed generis sui. Intravit in domum regiam. Et relicto Apollonio intravit rex solus ad filiam suam et ait (...) (22, RB 1)<sup>1253</sup>

---

<sup>1249</sup> “Dicho esto, viendo el rey su rostro teñido de rojo color, comprendió sus palabras y dijo alegre ‘Lo que mi hija quiere, también es mi deseo.’”

<sup>1250</sup> “Dicho esto, viendo el rey su rostro teñido de rosado rubor, comprendió sus palabras y dijo: ‘Estoy lleno de contento, pues mi hija te desea. Y es también mi voluntad. Te pido entonces que no rechaces las nupcias con mi hija.’”

<sup>1251</sup> “‘Ciertamente les dije: cuando sea tiempo de casarse, enviaré por ustedes.’”

<sup>1252</sup> “Y teniendo de la mano a su ahora yerno, ya no huésped, ingresa a la residencia real. Pero el rey entra solo a la habitación de su hija, siendo el mismo Apolonio dejado atrás, diciendo (...)”

<sup>1253</sup> “Él mismo tomó la mano de su ya no huésped, sino yerno. Ingresó a la residencia real. Y siendo Apolonio dejado atrás, el rey solo entró a la habitación de su hija, y dijo (...)”

A continuación, Arquístrates convoca a amigos del reino y representantes de ciudades vecinas para anunciar la boda, realizando así en la esfera pública lo que se ha acordado en la privada.

Un caso especialmente claro es el pacto que entabla Apolonio con Estranguilión y, a continuación, con la ciudadanía de Tarso. Apolonio, cuando arriba a Tarso, se encuentra primero con Helénico, quien le informa que ha sido proscripto, y luego con Estranguilión, con quien ingresa al foro. Allí realizan la transacción del trigo gracias a la que le otorgan el don de la hospitalidad, tan importante en el desarrollo de los acontecimientos del capítulo 50. Los términos de ese pacto, sin embargo, se entablan primero con Estranguilión:

Apollonius autem ad Stranguillionem ait: “Age ergo deo gratias, quod me profugum finibus vestris applicuit. Dabo itaque civitati vestrae centum milia frumenti modiorum, si fugam meam celaveritis”. Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus Apollonii dicens: “Domine rex Apolloni, si civitati esurienti subvenieris, non solum fugam tuam celabunt, sed etiam, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt” (9, RA 12)<sup>1254</sup>

Cui Apollonius ait: “Stranguillio carissime, age ergo deo gratias, quod me profugum finibus vestris applicuit. Dabo civitati vestrae centum milia modiorum frumenti, si fugam meam celaveritis”. Stranguillio ut audivit, prostravit se pedibus eius et ait: “Domine Apolloni, si esurienti civitati subveneris, non solum fugam tuam celabit, sed, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt.” (9, RB 12)<sup>1255</sup>

Como el pacto, sin embargo, involucra directamente a la ciudadanía, ambas instancias, la individual primero y la colectiva (que corrobora la individual) después, se traban en espacios abiertos. Con Estranguilión, el pacto se lleva a cabo en las orillas; con la ciudadanía, en el foro. Así, el pacto es verbalizado por Estranguilión en la costa, realizado con el pueblo en el foro y consolidado simbólicamente por medio de la estatua que se levanta en el foro.

---

<sup>1254</sup> “Apolonio dijo a Estranguilión: ‘Da entonces las gracias a dios, pues me acercó a mí, prófugo, a los confines de ustedes. Le daré a su ciudad cien mil modios de trigo si ocultan mi huida’. Estranguilión, al escuchar esto, se postró a los pies de Apolonio diciendo: ‘Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderán tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.’”

<sup>1255</sup> “Apolonio le dijo: ‘Queridísimo Estranguilión, da entonces las gracias a dios, porque me acercó a mí, prófugo, a los confines de ustedes. Le daré a su ciudad cien mil modios de trigo si ocultan mi huida’. Estranguilión, al escuchar esto, se postró a los pies de Apolonio diciendo: ‘Señor rey Apolonio, si asistes a la ciudad que padece de hambruna, no sólo esconderá tu huida, sino que también, si es necesario, pelearán por tu bienestar.’”

Tiempo más tarde, Apolonio vuelve a Tarso buscando nuevamente ayuda. Al pedirle a Estranguilión que cuide a su hija mientras llora a su esposa, sella con él un pacto privado. Éste se construye sobre el pacto público entablado en el foro, en su primera llegada a la ciudad. Como este pacto es privado, se lleva a cabo en el interior del hogar de Estranguilión. Quince años más tarde, Apolonio vuelve a Tarso para castigar su transgresión. Apolonio construye su denuncia de modo, podría decirse, deductivo: como el pacto privado no ha contado con testigos, apela primero al pacto público que obliga a todos los ciudadanos a velar por su bienestar; el pacto privado, en consecuencia, queda involucrado en el primero, de validez universal.

Quibus adductis coram omnibus Apollonius ait: “Cives beatissimi Tharsi, <numquid> Tyrius Apollonius alicui vestrum in aliqua re ingratus extitit?” At illi una voce clamaverunt dicentes: “Te regem, te patrem patriae et diximus et in perpetuum dicimus; <pro> te mori optavimus et optamus, cuius ope famis periculum vel mortem transcendimus. Hoc et statua tua a nobis posita <in biga> testatur”. Apollonius ait ad eos: “Commendavi filiam meam Stranguillioni et Dionysiae suae uxori; hanc mihi reddere nolunt.” (50, RA 5)<sup>1256</sup>

Quibus adductis coram omnibus civibus dixit: “Cives beatissimi Tharsiae, nunquid Apollonio Tyrio extitit aliquis ingratus vestrum?” At illi omnes una voce dixerunt: “Te regem, te patriae patrem diximus: propter te et mori libenter optavimus, cuius ope periculum famis effugimus. Pro hoc et statua a nobis posita in biga testatur”. Et Apollonius ait: “Commendavi filiam meam Stranguillioni et Dionysiadi uxori eius: hanc mihi reddere noluerunt.” (50, RB 5)<sup>1257</sup>

Del mismo modo, la desaparición de Tarsia presenta dos planos, uno privado y uno público. En el privado, Dionisias, que codicia sus vestidos y joyas, ordena su asesinato. Las vicisitudes del plan y la coartada se discuten en el interior de su hogar. En el plano público, Dionisias y su familia declaran que Tarsia ha muerto por causas naturales. Como esto se anuncia en el foro, se convierte en la versión oficial de la desaparición de la joven.

---

<sup>1256</sup> “Una vez que fueron llevados [ante él], ante todos los presentes dijo Apolonio: ‘Muy dichosos ciudadanos de Tarso, ¿acaso Apolonio Tirio ha sido ingrato con alguno de ustedes en algo?’ Y ellos gritaron a una voz, diciendo: ‘A ti te hemos llamado rey, padre de la patria, y lo decimos para la posteridad; por ti hemos elegido morir, y lo seguimos eligiendo, pues por tu obrar superamos el peligro del hambre y la muerte. Esta estatua puesta por nosotros sobre un carro da cuenta de esto’. Apolonio dijo a éstos: ‘Encomendé a mi hija a Estranguilión y a Dionisias, su esposa; no quieren devolvérmela.’”

<sup>1257</sup> “Una vez que fueron llevados [ante él], ante todos los ciudadanos dijo: ‘Muy dichosos ciudadanos de Tarso, ¿acaso alguno de ustedes ha sido ingrato a Apolonio de Tiro en algo?’ Y ellos gritaron a una voz, diciendo: ‘A ti te hemos llamado rey, padre de la patria; por ti hemos elegido de buen grado morir; con tu ayuda hemos evitado el peligro del hambre. Asimismo, una estatua puesta por nosotros sobre un carro en tu honor lo atestigua’. Apolonio dijo a éstos: ‘Encomendé a mi hija a Estranguilión y a Dionisias, su esposa; no quisieron devolvérmela.’”

De modo similar se narra cómo Tarsia organiza su plan para conservar su honor. En el interior de su habitación persuade primero a Atenágoras, después a los clientes y finalmente al esclavo del burdel de que es mejor negocio dejarla conservar su honor por medio de sus habilidades musicales. La persuasión se lleva a cabo en el interior de la habitación y los persuadidos observan desde el espacio liminar, el afuera de la habitación, cómo Tarsia suma adeptos. Cuando más tarde Apolonio pide venganza en el foro, Atenágoras convoca a la ciudadanía y le propone entregar al rufián, el único con quien Tarsia no logró pactar, para salvar la ciudad. Así, en el foro, el lugar público por excelencia, el pueblo se declara víctima del rufián, cuando en realidad todos han pasado por el burdel, el lugar interior, para abusar de la joven. El plan de Atenágoras, culpabilizar al rufián, sólo es posible gracias a la mediación del pacto privado que traban los demás victimarios, la ciudadanía de Mitilene, en el interior de la habitación de Tarsia.

En el curso de los acontecimientos, los lugares naturales preceden a los lugares públicos. En todas las escenas que involucran espacios naturales y urbanos (excepto en una), el personaje pasa del mar, la única zona de tránsito de la novela, a la orilla y de allí al interior de la ciudad, en donde transita por la *platea*, o se dirige al foro, o a la casa de otro personaje. En ningún caso la acción se desarrolla en sentido inverso. Cuando se explica que el personaje sale de la ciudad para hacerse al mar, se lo hace en el marco de un sumario. Las escenas suceden en las orillas si en ningún momento previo de la novela se ingresó a la ciudad. Es decir, las escenas tienen lugar en la orilla de las ciudades a las que todavía no ingresó el foco narrativo: Tarso en los capítulos 8 y 9, Cirene en el capítulo 12, Éfeso en el capítulo 26 y Mitilene en el capítulo 39, con la salvedad de que la acción se desarrolla en la nave de Apolonio, anclada en el puerto, y no en la orilla del mar, como en las escenas del primer movimiento. Cuando Apolonio vuelve a Tarso y a Cirene, se marcha directamente a los edificios que le interesan. Lo mismo sucede en Éfeso, pues el lector ya conoce la ciudad gracias a la historia de la princesa. El único caso donde el movimiento es inverso, es decir, que una escena se desarrolla en la orilla, en el medio de un avance desde lo público urbano a lo natural, es la escena en la que Teófilo ataca a Tarsia, en los capítulos 31 y 32. Sin embargo, como se explicó en el capítulo tercero de la primera sección, debe tenerse en cuenta que los episodios que protagoniza Tarsia están marcadamente influidos por otras tradiciones. La escena en la que los piratas secuestran a Tarsia recuerda al capítulo 1.9.5 de *Quéreas y Calírroe*: en ambos casos, los piratas llegan ante una tumba que se ubica en la orilla, junto al mar (de Calírroe en un caso, de Licórides en el otro) y secuestran a la heroína para llevarla a un país lejano.



## **2.4 Recapitulación**

En las páginas previas se explicó por qué es necesario hablar de lugares y no de espacios en la novela. Se argumentó que la peripecia, en relación con el tipo de lugar en el que se desarrolla, sigue una progresión de lo natural a lo urbano y de lo público a lo privado. Al mismo tiempo, se encontró que las secuencias que afectan al personaje colectivo del pueblo se desarrollan siempre en dos momentos. En el primero, los detalles del acuerdo se establecen con un personaje individual; en el segundo, el acuerdo se propone frente al pueblo para que se consolide performativamente. Si el pacto afecta a la ciudadanía, se realiza en espacios públicos; si es en esencia de índole privada, en espacios cerrados. El estudio de las locaciones, a su vez, permitió poner en evidencia que existe una conexión directa entre lo público y lo privado en la novela, pues lo público siempre tiene un correlato en lo privado, y lo privado se garantiza o respalda en lo público.

### 3. Marcos espaciales orgánicos e inorgánicos

#### 3.1 Introducción

Olrik sostiene que uno de los rasgos distintivos del relato folklórico es ser *einsträngig*, es decir, seguir un hilo narrativo único. En principio, se trata de una afirmación relativa al tiempo del relato, pues, agrega, la narración siempre avanza hacia adelante. Sin embargo, la analogía plástica con la que ilustra este principio, la del bajorrelieve, obliga a incluir el problema del espacio, pues, así como la narración avanza siempre hacia delante, no se producen cambios de escenario hasta que la acción que se desarrolla se encuentra acabada. Tiempo y espacio, en consecuencia, se comportan de manera similar. En el presente capítulo, estudiaremos cómo esta parcelación organiza las transiciones espaciales en la novela, prestando atención a las variaciones entre RA y RB. Argumentaremos que las unidades de acción de la novela, realizadas en forma de escenas, tienden a mantener un mismo escenario y que los cambios de locación se realizan en el marco de sumarios que articulan a su vez un bloque temático con otro. El efecto resultante es el de la concatenación de episodios que observan Olrik y Messerli.

Según Olrik, en el relato folklórico no hay un cambio de espacio hasta que la acción no está acabada. Así como temporalmente de un suceso se pasa a otro, también se cambia de espacio. El efecto es el de la acumulación de episodios recortados temporal y espacialmente, pues en cada episodio se utiliza un escenario diferente. Más tarde, Messerli<sup>1258</sup> afirma que el cuento folklórico presenta un espacio discontinuo, ya que el héroe pasa de escena a escena sin que el narrador describa cómo realiza esta transición. Este espacio consiste en una acumulación de unidades espaciales en una sola línea recta en la que, de existir canales de transición, éstos son sólo nombrados. Es decir, las zonas de tránsito o canales de transición no se describen si el personaje no desarrolla en ellos ninguna otra acción que no sea pasar por ellos.

La observación de Olrik, si bien breve, se anticipa al concepto de “cronotopo” que desarrolla Bajtín para acercarse al problema de los géneros literarios<sup>1259</sup>. A pesar de que Bajtín presenta el concepto de “cronotopo” como una categoría que comprende las interacciones del espacio con el tiempo, se observa en su estudio una clara preponderancia del segundo sobre el primero, al punto de que el espacio es concebido en términos

---

<sup>1258</sup> Messerli (2005: 277- 281).

<sup>1259</sup> Branham (2000: 4-5).

generales como el continente de los acontecimientos que afectan al individuo. En las páginas que dedica a las narraciones folklóricas<sup>1260</sup> se concentra en las escatologías y en lo que llama “hipérbaton histórico”, ordenamiento inverso de las metas de una sociedad que genera imágenes de tiempos cíclicos, ambas categorías claramente centradas en el problema del tiempo y en la imagen del hombre que resulta de ellas.

El modo en que Bajtín analiza la interacción entre tiempo y espacio en la novela griega ha sido discutido por Konstan<sup>1261</sup>, quien critica el modo en que Bajtín concibe dicha interacción<sup>1262</sup>. Para Bajtín, el espacio es simplemente un marcador del progreso de la peripecia y su función por eso es sólo temática<sup>1263</sup>. Konstan, en cambio, observa que el espacio mantiene un rol activo en la peripecia de los personajes, pues sus características condicionan sus trayectorias y determinan, en última instancia, cuánto y cómo estarán separados a lo largo de la novela. Identifica en las novelas dos tendencias en el modo de configurar del espacio que, a su juicio, permiten un reordenamiento del corpus de las novelas: los espacios continuos y discontinuos<sup>1264</sup>. Sostiene que los espacios continuos son aquellos en los que la narración está focalizada en un mismo personaje. En estos casos, el narrador sigue el desplazamiento de los personajes entre diferentes lugares<sup>1265</sup>, debido a lo cual entre lugar y lugar deja una “huella”. En otras palabras, el hecho de que el narrador no pierda de vista al personaje hace que la transición entre lugares sea continua. Por el contrario, los espacios discontinuos aparecen cuando la transición entre lugar y lugar no deja rastros. En estos casos, existe un corte abrupto entre espacio y espacio, pues el narrador, o bien cambia bruscamente su foco narrativo, pasando de uno a otro personaje, o bien, sin abandonar el foco, realiza un salto temporal que encuentra al personaje en un lugar distinto. Konstan señala que las novelas griegas pueden adscribirse a uno y otro tipo de narraciones, poseedoras de espacios continuos o discontinuos, y afirma que las novelas latinas *Satyrica* y *Metamorphoses* presentan un espacio continuo, pues ambas están narradas en primera persona y se acomodan al principio lineal del viaje<sup>1266</sup>. Konstan y Bajtín coinciden al sostener que la confluencia del viaje con el curso

---

<sup>1260</sup> Olrik (1989: 298).

<sup>1261</sup> Konstan (2002).

<sup>1262</sup> Recordemos, para Bajtín, en la novela griega el tiempo es, en rigor, un no-tiempo. En su lectura, toda la peripecia tiene por fin dilatar la satisfacción de un movimiento necesario entre dos acontecimientos naturalmente contiguos: el enamoramiento y la satisfacción del deseo.

<sup>1263</sup> Ver también las críticas en De Temmerman (2012).

<sup>1264</sup> Konstan (2002: 2-9).

<sup>1265</sup> Utilizamos aquí la terminología que usa Konstan: “(...) ‘space,’ rather than ‘place,’ because the place clearly changes” (2002: 2).

<sup>1266</sup> Konstan (2002: 3).

de la vida del personaje son el rasgo distintivo de ambas novelas<sup>1267</sup>. Bajtín señala, a su vez, que la metáfora con la que asocia a estas novelas, “el camino de la vida”, es un tema fundamental en el folklore<sup>1268</sup> (metáfora que, por otra parte, recuerda al monomito de Campbell). Sin embargo, no contempla las observaciones de Olrik sobre el modo en que se articulan las etapas de dicho viaje, fuertemente asociadas a un cierto espacio, en el relato folklórico.

Fernández-Savater Martín<sup>1269</sup>, sin tratar el problema del espacio, concluye que el cronotopo de *Hist. Apoll.* es el de la novela latina, pues se ajusta al patrón del viaje en el que un individuo privado pasa por experiencias que lo transforman. Sin embargo, Panayotakis<sup>1270</sup>, volviendo sobre la clasificación de Konstan, argumenta que *Hist. Apoll.* presenta un espacio de acción discontinuo, en el que dichos espacios de acción se superponen temporalmente. En consecuencia, *Hist. Apoll.* podría adscribirse al conjunto de las novelas latinas porque su trama se ajusta al esquema del viaje, pero se aleja del conjunto por configurar el espacio de modo discontinuo.

Al mismo tiempo, el cronotopo de la “novela costumbrista” que identifica Bajtín es protagonizada por un hombre privado, en el sentido de que la experiencia del protagonista sólo lo afecta a él y no provoca efectos en el mundo que lo rodea<sup>1271</sup>. Como señala Pioletti<sup>1272</sup>, Apolonio no puede ser considerado un hombre privado, pues en el tiempo biográfico que articula la novela, un Apolonio adolescente madura a lo largo del tiempo y se convierte en un Rey sabio, lo cual reconfigura la administración del poder en el espacio que recorre. Para Pioletti no es pertinente atribuir la novela al cronotopo del viaje, sino que es necesario volver al sentido de cronotopo como “cronotopo menor” o “cronotopo-motivo” que Morson y Emerson<sup>1273</sup> retoman de las “Observaciones finales” a “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”<sup>1274</sup>. A su entender, la novela representaría un sistema cronotópico articulado, pues hilvana episodios tipificados en tradiciones literarias previas que acarrear su propia “aura estilística”<sup>1275</sup>. Respecto del

---

<sup>1267</sup> Bajtín (1989: 273).

<sup>1268</sup> Bajtín (1989: 273).

<sup>1269</sup> Fernández-Savater Martín (1994b).

<sup>1270</sup> Panayotakis (2012: 5).

<sup>1271</sup> Bajtín (1989: 272).

<sup>1272</sup> Pioletti (2012: 31).

<sup>1273</sup> Emerson (1990: 374).

<sup>1274</sup> Este apéndice fue añadido por el mismo Bajtín tiempo después de haber publicado su estudio, en el año 1973. Para Bajtín, es necesario distinguir entre cronotopos globales, que dan cuenta del género de una obra, y motivos cronotópicos, entendiéndose por éstos clases de acontecimientos que, debido a su uso reiterado en diferentes contextos, adquieren independencia cronotópica (1989: 394).

<sup>1275</sup> Morson y Emerson (1990: 374).

espacio, concluye que no es simplemente el escenario en el que el héroe es puesto a prueba, sino que es dialécticamente correlativo de los acontecimientos que atraviesa el protagonista. Los espacios, así, serían “nodos de desarrollo del personaje”<sup>1276</sup>. La idea de “nodo”, sin embargo, recuerda a la de “encrucijada en el camino de la vida” de Bajtín<sup>1277</sup>.

### 3.2 Definiciones de partida

Las propuestas teóricas sobre el espacio en la novela que acabamos de reseñar permiten reconstruir un panorama teórico confuso en el que lecturas que se dicen contradictorias terminan encontrándose y otras que se dicen solidarias llegan a conclusiones opuestas. Lo que queda en claro es que, en términos generales, se estudia el modo en que la acción toma lugar en la novela y en cómo se articulan los espacios entre sí, problemas que en última instancia afectan al narrador y a la manera en que éste presenta la información.

La propuesta de Konstan nos parece fundamental, pues pone en evidencia que el modo en el que se realiza esta articulación incide en la adscripción genérica de la novela. Sin embargo, el hecho de que no estudie el rol del narrador en el armado del espacio narrativo, sumado a algunas imprecisiones terminológicas, resulta en una pérdida de capacidad explicativa. Por ejemplo, Panayotakis, sobre la base de la tesis de Konstan, afirma que el espacio de acción de *Hist. Apoll.* es discontinuo. Sin embargo, la novela se caracteriza, en general, por sostener el foco narrativo en Apolonio y por evitar las elisiones temporales. Para Konstan, el espacio es discontinuo en los mismos términos en los que, según Scott<sup>1278</sup>, el *bird's eye* de la novela griega (heredado fundamentalmente de la historiografía) obliga a mantener activas varias focalizaciones en simultáneo, mientras que, en contraposición, la novela romana tiende a mantener un solo foco narrativo (pues se concentra en el desplazamiento del personaje por un camino, al tiempo que se sostiene la focalización interna, al menos en el nivel extradiegético).

Por lo tanto, no es correcto sostener que *Hist. Apoll.* sea una novela discontinua en términos de Konstan, pero creemos que Panayotakis está en lo cierto cuando percibe una presentación fragmentaria del espacio en la novela, a pesar de que el foco narrativo tienda a mantenerse en un mismo personaje. A esta corroboración se dirige este capítulo.

---

<sup>1276</sup> Pioletti (2012: 32).

<sup>1277</sup> Bajtín (1989: 273).

<sup>1278</sup> Scott (2012: 9-10).

Proponemos en consecuencia una nueva terminología para enfatizar la relación existente entre el foco narrativo y la construcción del espacio. En primer lugar, nos parece fundamental distinguir las categorías de análisis. Konstan confunde en un mismo nivel, al que llama “espacio”, dos categorías distintas: los lugares y la consideración de los diferentes lugares recorridos en su conjunto, consideración que puede ser abordada como *spatial frames*. Según Ryan<sup>1279</sup>, los marcos espaciales son los entornos inmediatos de los personajes, en términos de “escenas de acción”<sup>1280</sup> que progresivamente pasan de una a otra. Si bien el concepto puede aplicarse a una locación precisa, que no cambia, su misma definición conduce a la consideración de varias locaciones en simultáneo. Por esta razón juzgamos que esta categoría es útil para describir cómo las locaciones en la novela se articulan entre sí.

Al mismo tiempo, los términos mismos de “continuidad” o “discontinuidad espacial” no implican por sí mismos que el tiempo tenga algún rol en el armado del espacio narrativo, pues hacen referencia explícitamente al espacio y, por ende, a la locación de la acción. Para incluir el criterio temporal que señala Konstan (inclusión con la que concordamos), es necesario cambiar la terminología para explicitar el rol del narrador en el armado del espacio narrativo. Proponemos entonces hablar de “organicidad” e “inorganicidad” en el desarrollo de las secuencias y de “unidad de lugar”.

En la consideración de la “organicidad”, estudiaremos si la novela mantiene o no una misma locación en el desarrollo de una secuencia o de un episodio. Emplearemos por eso la expresión “unidad de lugar” para destacar el rol de la focalización del narrador en la construcción del espacio narrativo. En segundo lugar, estudiaremos cómo y cuándo se quiebra esta unidad. Hablaremos de “secuencias orgánicas” cuando la unidad de lugar se mantiene y de “inorgánicas” cuando no lo hace. Al mismo tiempo, diremos que existen “transiciones orgánicas” cuando la articulación entre una secuencia y otra mantiene la unidad de lugar, de tiempo y de foco narrativo, o cuando el foco narrativo cambia de un personaje a otro luego de que éstos compartan una determinada locación. En contraposición, llamaremos “inorgánicas” a las transiciones que quiebran alguna de estas unidades, o cuando el foco salta de un personaje a otro sin que medie una interacción entre ambos.

Respecto de las secuencias, adoptamos la definición de Barthes, según la cual la secuencia es la sucesión lógica de núcleos narrativos unidos entre sí por una relación de

---

<sup>1279</sup> Ryan (2016: 24).

<sup>1280</sup> Ryan (2016: 24).

solidaridad<sup>1281</sup>. El límite entre una y otra secuencia, señala, comienza cuando uno de sus términos carece de un antecedente solidario y se cierra cuando el último no posee un consecuente. Los términos de una secuencia son los núcleos o funciones cardinales, unidades de contenido que poseen como correlato otras unidades de contenido. Las funciones cardinales, en oposición a los indicios, son lógicas y cronológicamente complementarias entre sí. Las catálisis, en cambio, definidas como unidades de contenido complementario, sólo mantienen esta relación lógica con la función cardinal de la que dependen. Narrativamente, las funciones e indicios se combinan entre sí alrededor de un núcleo formando una secuencia, la cual puede desarrollarse como sumario o escena, si se incorpora aquí la terminología de Genette o Bal. Los sumarios son el desarrollo de sucesos en el relato en los que se emplea menos tiempo del que demanda en el nivel de la fábula. Las escenas son secuencias en las que la duración del tiempo de la historia o fábula es prácticamente la misma que emplea el desarrollo de los acontecimientos en el relato o historia. En las escenas, a diferencia de los sumarios, existe una prioridad de la mimesis por sobre la diégesis, lo que se traduce en una marcada presencia de discurso directo. Respecto de la relación entre tiempo narrativo y contenido temático, sólo Genette señala que el sumario ha sido en general utilizado como transición entre escenas, a modo de “fondo” sobre el que éstas se destacan como figura. De la lectura de Genette, en consecuencia, podría deducirse que las secuencias son mayoritariamente escénicas y que las zonas de transición entre unas y otras adoptan la forma del sumario. Finalmente, en el marco de nuestro análisis, añadiremos un nivel más al que llamaremos “episodio”<sup>1282</sup>. Se puede hablar de episodio cuando un conjunto de secuencias forma una unidad de acción, en tanto conducen en conjunto a la generación de un cierto cambio de estado o giro narrativo. En la sintaxis resultante, se observa que, en el nivel de la historia, las funciones (acciones en términos de Barthes) se organizan en secuencias y en episodios; en el nivel del relato, las secuencias tienden a desarrollarse como escenas y como sumarios. Así, una escena siempre involucra una o más secuencias y es factible que un conjunto de secuencias, bajo la forma de escenas o de sumarios, se organice en episodios. Como las escenas, según Genette, se separan entre sí por medio de sumarios, un episodio estará formado por un número determinado de escenas y sumarios.

---

<sup>1281</sup> Barthes (1977: 82).

<sup>1282</sup> La categoría es tributaria de Bremond (1964: 18), quien sostiene que es necesario agregar a la morfología de Propp unidades más pequeñas que la serie, pero más grandes que la función, a las que llama “hilos de intriga”. Cada hilo es una sucesión de funciones que se implican necesariamente.

El análisis estructural que proponemos posee como antecedente el que Fernández-Savater Martín realiza en el año 1994<sup>1283</sup> a la par de su tesis *Temas y Motivos Novelescos*<sup>1284</sup>. Sobre la base de Todorov, Tomachevsky y Barthes, la autora organiza el relato en acontecimientos determinantes y no determinantes<sup>1285</sup> y analiza la estructura de la “fábula” sólo en virtud de los primeros, a los que agrupa en “bloques narrativos”. Define a estos bloques como “conjunto de acontecimientos con sucesión lógica y ligados por una unidad temática”<sup>1286</sup>. Sin embargo, en la división que efectivamente hace de los bloques considera como lógicamente sucesivos acontecimientos afectados por cambios de foco narrativo y elipsis temporales. Por ejemplo, bajo el bloque de “la huida”, ubica todas las secuencias que se desarrollan entre el descubrimiento del engaño y la muerte de Antíoco, lo que la lleva a sostener que el bloque es “amplísimo”<sup>1287</sup>. Casualmente, estos bloques coinciden con los “temas” mediante los que busca acceder al sustrato griego de la obra en su tesis *Temas y motivos novelescos en Hist. Apoll.* Nuestro concepto de “episodio” agrupa secuencias lógicas y temáticamente relacionadas y, a su vez, atiende el problema del foco narrativo y de las elisiones temporales que analizamos en el capítulo 3.

Para llevar a cabo nuestro análisis, entonces, parcelamos el relato en episodios, a los que identificamos, *grosso modo*, con las etapas del ciclo del héroe que señalamos en la sección 1. En nuestra lectura, la estructura del espacio narrativo es esencialmente inorgánica, al tiempo que se tiende a conservar la unidad de lugar en las escenas. Esto queda en evidencia si se consideran las escenas en relación con los episodios y con los sumarios. Dado que los sumarios poseen una funcionalidad conectiva, consideraremos que un episodio es o no orgánico en virtud del modo en que se articula la locación de una escena con la de sus aledañas. En términos generales, como estudiaremos en las próximas páginas, los sumarios no mantienen la unidad escénica, pues condensan grandes cantidades de información (y de tiempo narrativo) en un tiempo del relato marcadamente menor. Es necesario estudiar, en consecuencia, si los sumarios articulan escenas o episodios entre sí y si en esta articulación mantienen la organicidad del marco espacial, en la medida en que se puede seguir o no la huella del personaje en su tránsito de uno a

---

<sup>1283</sup>Fernández-Savater Martín (1994a)

<sup>1284</sup> Fernández-Savater Martín (1994b)

<sup>1285</sup> Fernández-Savater Martín (1994a: 121).

<sup>1286</sup> Fernández-Savater Martín (1994b: 131).

<sup>1287</sup> Fernández-Savater Martín (1994b: 131).



otro lado. Al mismo tiempo, es necesario estudiar si entre un cambio de foco y otro existe algún tipo de transición y cómo se realiza en el caso de haberla.

### 3.3 Análisis del texto

#### 3.3.1 *Incesto de Antíoco*

El episodio del incesto se narra fundamentalmente en forma de sumario, pues sólo se presenta en forma de diálogo, o de escena, el encuentro de la princesa con su nodriza. En todo el episodio, sin embargo, se mantiene la unidad de lugar. El sumario del capítulo 1, en el que se presentan los personajes y el conflicto, no posee locación. La primera que se menciona en el texto, la habitación de la princesa, es el lugar en el que ocurre el hecho fundamental del episodio, la violación, y en el que se desarrolla la escena con la nodriza. El sumario que cierra el episodio, en el que se narra cómo Antíoco mantiene en el tiempo su conducta aberrante, amplifica el alcance de la locación: el acontecimiento ocurre en la habitación de la joven, pero afecta ahora a todo el palacio, *inter domesticos vero parietes* (3, RA 2)<sup>1288</sup>. El intervalo que separa este episodio y el siguiente se cubre con un sumario extremo. A pesar de que el episodio que sigue presenta un cambio de focalización, la unidad de lugar se mantiene entre ambos, lo que hace que su articulación sea orgánica.

#### 3.3.2 *La adivinanza de Antíoco (la villanía y la huida del héroe)*

El episodio está anticipado por un sumario de transición en el que se presenta la trampa de Antíoco y se conserva la unidad de lugar. El nuevo bloque temático comienza con la llegada de Apolonio al palacio. Este movimiento, en el que los personajes ingresan a una escena ya construida, es un procedimiento recurrente a lo largo de la novela. Puede ser ilustrado con la misma imagen que utiliza Konstan para ejemplificar cómo funcionan los lugares como espacios continuos: el personaje focalizado se coloca debajo de un foco de luz, como en las representaciones teatrales, y los demás personajes entran y salen de ese pequeño espacio iluminado para interactuar con él<sup>1289</sup>. Este recurso es el que mantiene la unidad de lugar a lo largo de la novela y, en muchos casos, como el que analizamos

---

<sup>1288</sup> RB introduce una variante, *intra domesticos vero et privatos* (3, RB 2), con lo cual vuelve metonímica la locación.

<sup>1289</sup> Konstan (2012: 2).

ahora, es el que posibilita la transición entre un foco y otro y, por ende, entre una locación y otra.

La acción se desarrolla en el marco de una escena en el interior del palacio del rey (ninguna de estas locaciones se explicita, pero el lector las deduce). Cuando Apolonio se aleja para pensar su respuesta no abandona el lugar, sino que se aparta un poco del rey, *paululum discessit a rege* (4, RA 11/ RB 13)<sup>1290</sup>. Apolonio abandona el lugar cuando el rey lo deja marchar y, en forma de sumario, se indica que parte a Tiro.

La siguiente secuencia (podríamos hablar incluso de sub-episodio) narra la huida del héroe. Sin embargo, el personaje que se focaliza al comienzo sigue siendo Antíoco. Cuando el sub-episodio comienza, el narrador mantiene el foco narrativo y la unidad de lugar, pues tras señalar que Apolonio abandona la escena, ésta continúa: Antíoco llama a Taliarco y le ordena perseguir y asesinar a Apolonio.

La articulación entre una focalización y otra se realiza en el interior del episodio. Como ya señalamos<sup>1291</sup>, en términos temporales, la narración del episodio sigue la técnica del entrelazamiento, según la cual el foco narrativo abandona al personaje que realiza una acción iterativa y se concentra en otro personaje más dinámico. En consecuencia, la localización cambia de modo abrupto: Taliarco es abandonado por el foco narrativo porque se dispone a navegar y pasa a Tiro, a donde está llegando Apolonio. En forma de sumario, se narra cómo Apolonio desembarca y llega a su hogar, en cuya biblioteca se construye la nueva escena. Allí, Apolonio lee, habla consigo mismo y decide partir.

Con la misma dinámica, se narra cómo Apolonio abandona la ciudad y cómo al día siguiente el pueblo lo busca por todos lados. Como se explicó antes<sup>1292</sup>, las locaciones urbanas de este episodio no se construyen en el relato ni como lugares ni como espacios, sino en forma metonímica. En este contexto llega Taliarco a Tiro. La narración así cambia nuevamente de foco, pues a partir de aquí sigue a Taliarco de nuevo a Antioquía, y focaliza nuevamente a Antíoco, quien proscribe a Apolonio en el marco de una nueva escena, ahora ubicada en su palacio. Cabe destacar que esta locación no se explicita, sino que se deduce.

Todo el episodio, así, presenta una estructura entrelazada, tanto temporal como espacialmente. A nivel temporal, se utiliza la técnica del entrelazamiento o método analítico-desultorio. A nivel espacial, los cambios de foco narrativos atenúan los cambios

---

<sup>1290</sup> Es *secessit* en RB, 13.

<sup>1291</sup> Ver p. 256

<sup>1292</sup> Ver p. 304.

bruscos de locación. A pesar de que la acción alterna entre dos lugares distantes entre sí, sólo se registra un cambio brusco de locación, mientras que, en los demás casos, el foco narrativo sigue a un personaje en su tránsito de un lugar a otro. La estructura, así, es mayoritariamente orgánica. La única focalización brusca, y el correspondiente cambio de locación, ocurre en el centro mismo del episodio, motivo por el cual puede afirmarse que es un acontecimiento marcado, es decir, que la escena en ese episodio es más significativa que las demás escenas. Cuando una escena queda marcada de esta manera, se interpreta que su relevancia dramática en el seno de un episodio es mayor que las demás.

### 3.3.3 *Apolonio en Tarso (la resistencia al llamado de la aventura)*

Si se considera la información o los favores recibidos en este episodio, que fue el recorte que utilizamos en el análisis de las funciones narrativas, éste se divide en dos momentos o subepisodios: el encuentro con Helénico, en el cual se entera de su proscripción, y el pacto de hospitalidad con la ciudad, que a su vez comprende dos momentos: el primero, con Estranguilión, y el segundo, con el pueblo. Como afirmamos antes<sup>1293</sup>, en la novela los acuerdos con personajes colectivos tienden a ser anticipados por acuerdos previos con personajes individuales. El acuerdo en sí se realiza con el personaje individual, mientras que se materializa con el personaje coral.

Esta organización presenta consecuencias en la organización del espacio. En el primer y el segundo momento, en los que Apolonio se encuentra con personajes individuales, se mantiene la unidad de lugar, pues Apolonio, el personaje focalizado, aparece solo en la orilla. A este lugar ingresan (y salen) los demás personajes, primero uno y después el otro. El segundo y tercer momento forman un conjunto, pues en el segundo se acuerdan los términos del pacto y en el tercero se lo lleva a cabo. Entre ambos momentos se quiebra la unidad de lugar. En términos de Konstan, se mantendría la continuidad del espacio, porque al no cambiar la focalización, los personajes dejan una “huella”. Sin embargo, en nuestro análisis es relevante que se quiebre la unidad espacial, pues nuevamente se realiza en el punto crítico de una unidad temática: el acuerdo personal se realiza en la orilla, pero el público en el foro. El cambio repentino de locación acompaña así el cambio de interlocutor.

---

<sup>1293</sup> Ver p. 298

### 3.3.4 *La tormenta en el mar (el cruce del umbral)*

El episodio se desarrolla en forma de pausa descriptiva (único caso en la novela, como ya se explicó)<sup>1294</sup>. Se comienza con un sumario cuya locación no se especifica, pero puede deducirse que se realiza lugar en algún lugar de Tarso. La pausa descriptiva se desarrolla en el mar y da lugar al sumario de clausura, en el que se narra cómo Apolonio arribó a las costas de Cirene. De este modo, el episodio del cruce del umbral articula de manera orgánica la transición entre el fuera y dentro de la aventura, pues conecta los espacios de Tarso y Cirene por medio del mar.

### 3.3.5 *Apolonio en Cirene: el vientre de la ballena y el ciclo de pruebas*

En Cirene se desarrollan varias de las pruebas del ciclo del héroe, así como también identificamos varias de las funciones del cuento folklórico señaladas por Propp. La primera de ellas es lo que llamamos el “El vientre de la ballena”<sup>1295</sup>, en la que el héroe se despoja de sus rasgos distintivos, y, como nacido de nuevo, ingresa en el espacio de la aventura. Se trata, por lo tanto, de una etapa de articulación y, como tal, ocurre en la zona de articulación por excelencia: las orillas. Como señalamos antes<sup>1296</sup>, las orillas representan la zona liminar entre lo natural y lo urbano; la acción se desarrolla en ellas, por regla general, cuando la ciudad en la que va a desarrollarse la acción todavía no ha sido escenario de ningún episodio.

El encuentro con el pescador que se desarrolla en las orillas de Cirene mantiene la unidad de lugar, a pesar de que se observe una ligera transición entre la orilla, en donde se produce el encuentro, y su propia casa, ubicada en las inmediaciones del lugar.

Itaque piscator, ut vidit primam speciem iuvenis, misericordia motus erigit eum et tenens manum eius duxit eum intra tecta parietum domus suae et posuit epulas, quas potuit. (12, RA 15)<sup>1297</sup>

---

<sup>1294</sup> Ver p. 235.

<sup>1295</sup> Ver p. 109

<sup>1296</sup> Ver p. 303.

<sup>1297</sup> “Entonces el pescador, cuando vio el aspecto distinguido del joven, movido por la misericordia lo levanta, y teniéndolo de la mano lo condujo al cobijo de las paredes de su casa, y sirvió los manjares que pudo.”

Piscator ut vidit prima specie iuvenem pedibus suis prostratum, misericordia motus levavit eum et tenuit manum eius et duxit infra tectum paupertatis suae et posuit epulas, quas potuit. (12, RB 18)<sup>1298</sup>

Como indicamos, la transición entre este episodio y el anterior es orgánica, pues en el marco de un sumario el narrador sigue los pasos del personaje. La misma estrategia se utiliza para conectar este episodio con el siguiente, el ciclo de las pruebas, cuyo primer subepisodio se desarrolla en el gimnasio. En el intervalo, se narra en forma de sumario cómo Apolonio ingresa a la ciudad, cómo observa al niño que convoca a la ciudadanía al gimnasio y cómo se dirige hacia allí. Como ya se anticipó<sup>1299</sup>, los sumarios por definición no mantienen la unidad de lugar. La unidad en ellos, si la hay, está dada por el mantenimiento del foco narrativo. Si esto sucede, entonces el sumario articula de manera orgánica las escenas.

El primer momento del ciclo de pruebas, como se explicó, se desarrolla en el gimnasio. Si bien, en estas secuencias, el discurso directo se limita a las expresiones de satisfacción de Arquístrates, el orden y detalle con que el narrador describe lo que allí ocurre obliga a que sean leídas como escenas. Este primer momento comprende dos de ellas: en la primera, Apolonio juega a la pelota con el rey, y en la segunda le hace masajes. En ambas escenas se conserva la unidad de lugar, el genérico *gymnasium*, cuyo interior no se describe ni complejiza en habitaciones.

El segundo momento gira en torno a las pruebas intelectuales. Entre uno y otro momento, sin embargo, se ubica una zona de transición, en la que el rey invita a Apolonio al banquete real, lo que deja en evidencia la pobreza de Apolonio. Primero se descubre que es un náufrago y después que ha perdido su riqueza. Debido a su complejidad argumental, esta transición se realiza en forma de escena, en la que el rey y Apolonio mantienen un contrapunto por intermediación del sirviente del rey. De este modo, se sigue la tendencia de la novela a dilatar las secuencias de mayor tensión dramática. El cambio de locación vuelve a quedar, nuevamente, en el centro de una escena y, por lo tanto, en una posición marcada.

En la siguiente escena, la del banquete, se dan juntas todas las tendencias observadas para construir marcos espaciales. La princesa ingresa a la escena que ya está

---

<sup>1298</sup> “Cuando el pescador vio el aspecto distinguido del joven postrado ante sus pies, movido por la misericordia lo levantó y tomó su mano, y lo condujo bajo el techo de su pobreza y sirvió los manjares que pudo.”

<sup>1299</sup> Ver pp. 305 y 311.

montada y ninguno de los personajes la abandona hasta que la acción no se encuentra definitivamente agotada. La princesa ordena que se le traiga una lira, por lo cual los personajes y objetos vienen a ella. Apolonio, en cambio, sale de escena. Realiza los cambios de atuendo de cada uno de sus números en un espacio cerrado contiguo al salón donde se desarrolla el banquete. En RA, el narrador no lo acompaña, con lo que queda en evidencia que la unidad de lugar depende del foco narrativo.

Et <ind>uit stat<u>m et corona caput coronavit, et accipiens lyram introivit triclinium (...) Post haec deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit. Post haec induit tragicum et nihilominus admirabiliter complacuit ita, ut omnes amici regis et hoc se numquam audisse testantur nec vidisse; (...) (16, RA 16)<sup>1300</sup>

Egressus foras Apollonius induit statum, corona caput decoravit. Et accipiens lyram introivit triclinium. (...) Post haec deponens lyram induit statum comicum et inauditas actiones expressit. Deinde induit tragicum; (...) (16, RB 19)<sup>1301</sup>

Al finalizar las pruebas intelectuales, sigue una escena de transición nuevamente quebrada en el medio. Si en la anterior Apolonio corre el riesgo de quedar fuera del alcance del rey debido a su baja condición y a su tristeza, en esta transición se genera el movimiento inverso: como la hija del rey ama a Apolonio, le regala riquezas y esclavos y le pide al rey que lo aloje en una habitación del palacio. En la sección de la escena, a pesar de que se mantiene la unidad de lugar, se generan dos focos de acción: uno en el que la joven ruega al padre y otro en el que Apolonio, como si no oyera lo que sucede en la otra punta de la escena, acomoda sus nuevos bienes. Estos focos se comunican por medio del rey, que habla con su hija y con Apolonio alternativamente, lo cual genera una dinámica que recuerda a los apartes de la comedia nueva. La transición finaliza, sólo en

---

<sup>1300</sup> “Y se puso un atuendo y coronó su cabeza con una corona, y tomando la lira entró triclinio (...). Luego de esto, dejando la lira, entró vestido con un traje de cómico y con maravillosos ademanes y saltos representó acciones nunca vistas. Luego de esto, tomó un atuendo de trágico e incluso así admirablemente agradó a todos, de modo que todos los amigos del rey daban fe de que nunca habían escuchado ni visto nada semejante; (...)”

<sup>1301</sup> “Saliedo del recinto, Apolonio vistió un atuendo, decoró su cabeza con una corona. Y tomando la lira entró al triclinio. (...) Luego, dejando la lira, vistió un atuendo de cómico y representó acciones nunca vistas. Luego tomó un atuendo de trágico; (...)”

Consideramos necesario realizar algunas aclaraciones sobre nuestra traducción. La descripción de la pantomima se aleja del sentido literal del texto latino para recuperar los significados que un lector competente en esta clase de representaciones habría tenido. Tomamos *manu* como metonimia de maneras, gesticulaciones o ademanes que el bailarín realiza con sus manos; por *expressit* entendemos el verbo “representar”, más afín en castellano a la idea de *performance* dramática (no olvidar que la pantomima poseía un sustrato narrativo que lo diferencia del mero malabar).

RA, con una secuencia presentada en forma de sumario: Apolonio es llevado a su habitación y allí descansa<sup>1302</sup>.

La tercera y última prueba, la de las cartas de los pretendientes, está anticipada por una escena de transición. Así, la escena de clausura que acabamos de analizar y la que anticipa la de las cartas quedan concatenadas. El quiebre entre ambas es notorio, pues se realiza un cambio brusco de espacio, de tiempo y de foco: se pasa del salón del rey a la recámara de la joven, del día a la noche y de Apolonio a la princesa. La secuencia de transición, al igual que las anteriores, comienza con un sumario en el que el narrador explica que la joven no puede dormir a causa del amor que se ha despertado en ella. Sigue una escena y termina con otro sumario en el que se explica que la joven cae enferma. En ningún caso se dan indicaciones locativas ni se precisan extensiones temporales. En la escena que queda enmarcada, la joven ingresa a la habitación de su padre, con lo cual se viola la tendencia que observábamos a hacer que los personajes entren en el lugar que ocupa el personaje focalizado. La joven habla con el rey y éste hace venir a Apolonio, quien sin dilaciones temporales se suma a la escena, como si hubiera estado allí listo para hacerse presente.

Puella ait: “Hesterna studia me excitaverunt. Peto itaque, pater, ut me tradas hospiti nostro Apollonio studiorum percipiendorum gratia”. Rex vero gaudio plenus iussit ad se iuvenem vocari. Cui sic ait: (...) (18, RA 5)<sup>1303</sup>

Rex gaudio plenus iussit ad se iuvenem rogari. Cui ait: (...) (18, RB 7)<sup>1304</sup>

Finalmente se presenta el episodio de los tres pretendientes, la prueba final del ciclo de las pruebas que clausura el primer movimiento de la novela. El episodio utiliza dos locaciones, el foro y la habitación de la joven. Ambas se comunican entre sí por medio de sumarios en los que el narrador sigue el ir y venir de Apolonio. Las escenas del episodio se desarrollan en estas dos locaciones que a su vez conservan la unidad de lugar: en el foro tiene lugar el pedido de los pretendientes, en la habitación de la princesa se redacta la carta y nuevamente en el foro el rey elige a Apolonio y despacha a los

---

<sup>1302</sup> La ausencia del pasaje en RB puede explicarse desde la tradición textual de la novela. Cabe recordar que, como sostiene Vannini, por momentos los testigos de RA dan cuenta de lecciones de testigos perdidos de RB, y los de RB, de testigos más puros y perdidos de RA. Bien podría éste ser un caso.

<sup>1303</sup> “La joven dijo: ‘Los estudios del día de ayer me han desvelado. Te pido por eso, padre, que me entregues a nuestro huésped, Apolonio, para recibir sus enseñanzas’. El rey entonces lleno de contento ordenó que el joven fuera llamado a él. Le habló así: (...)”

<sup>1304</sup> “El rey lleno de contento ordenó que se le pidiera al joven acudir a él. Le habló así: (...)”

pretendientes. La acción en una y otra locación parece congelarse cuando el narrador la abandona: cuando Apolonio vuelve al foro con la carta, el rey y los pretendientes están allí, tal como Apolonio los dejó al partir, como si hubieran quedado estáticos todo ese tiempo.

El episodio final es el de las bodas. Como el matrimonio en sí representa un pacto, se establece de acuerdo con el mecanismo que propone la novela: en el interior del hogar se realiza el acuerdo entre las partes individuales (el momento privado del pacto) y en el lugar abierto se lo informa a las partes públicas que deben avalarlo. Por eso, sostenemos que el episodio consiste en dos escenas articuladas por sumarios de apertura y clausura. El momento privado del pacto se desarrolla en el espacio cerrado y privado, la habitación de la princesa, que se divide a su vez en dos partes: dentro de la habitación, donde se efectúa el pacto, y fuera de ella, donde espera Apolonio y en donde el Rey le informa que aprueba la boda. Para llegar hasta allí, el narrador sigue a los dos personajes desde el foro hasta el palacio en el marco de un sumario, de manera que la transición entre ambas locaciones resulta orgánica. El momento público del pacto está separado del privado mediante un hiato temporal, espacial y de foco: el narrador focaliza al rey, que al día siguiente convoca a los señores de la ciudad y de las ciudades vecinas para informar sobre la boda. No se precisa la locación, pero el hiato temporal implica que es diferente a la de la escena anterior. Nuevamente, se realiza una transición brusca entre escenas temáticamente emparentadas. Como la transición quiebra el episodio a la mitad, afirmamos que el episodio está marcado.

El episodio de las bodas clausura el movimiento, lo que provoca que la narración se acelere. En forma de sumario, se prescinde de locaciones y de discursos directos y, en pocas líneas, se resume un período temporal extenso.

### *3.3.6 La situación inicial a del segundo movimiento: el regreso de Antíoco*

El episodio comienza al menos seis meses después de las bodas. Si bien se trata, a primera vista, de una elisión temporal, este período, como se explicó antes<sup>1305</sup>, se cubre en cierta forma por medio del sumario que clausura el primer movimiento. A los fines de la transición, sin embargo, debe contarse como una transición abrupta, pues el cambio de

---

<sup>1305</sup> Ver p. 243.



clima entre un episodio y otro es notorio: la tensión previa a las bodas se ha relajado por completo, y surge una nueva dinámica entre los personajes.

En el segundo movimiento, los personajes femeninos se vuelven protagónicos. Por eso, aunque la situación inicial que lo abre afecta tanto a Apolonio como a la princesa, los primeros episodios están protagonizados por ella.

La primera escena se desarrolla en la costa. Nuevamente, como en la escena en la que la princesa habla en privado con su padre, el narrador la sigue mientras transita de un lugar a otro, lo cual contradice la tendencia a que los personajes ingresen en la locación donde está el personaje focalizado y no a la inversa.

Interpositis autem diebus atque mensibus, cum haberet puella mense iam sexto, eius ventriculum deformatum est. Advenit eius sponsus, rex Apollonius. Cum spatiatur in littore iuncta sibi puellula, vidit navem speciosissimam (...) (24, RA 1)<sup>1306</sup>

Interpositis autem diebus aliquot et mensibus, cum iam puella haberet ventriculum formatum sexto mense, aestivo tempore, dum exp<a>t<i>antur in littore, vident navem speciosissimam (...) (24, RB 1)<sup>1307</sup>

En esta primera escena, Apolonio recibe la noticia de que se le ha dejado el reino de Antioquía en herencia y le pide permiso a la princesa para partir. Ésta insiste en viajar con él y marcha al palacio de su padre, de quien obtiene un rápido permiso. Ambas escenas están conectadas por un sumario en el que el narrador no abandona el foco narrativo sobre la joven.

La siguiente secuencia, la partida, se desarrolla en forma de un sumario en el que nuevamente las locaciones son múltiples y el foco narrativo, amplio, pues relata lo que hacen varios personajes a la vez.

Entre esta secuencia y el siguiente episodio, el trágico parto en alta mar, media un salto abrupto. En forma de sumario, el narrador pasa del puerto al mar y deja transcurrir una serie indefinida de semanas entre la partida y el día del parto. Las escenas del episodio, por su parte, mantienen la unidad de lugar, pues el narrador no abandona nunca

---

<sup>1306</sup> “Habiendo transcurrido algunos días o meses, cuando ya la joven estaba embarazada de seis meses, su vientre se abultó. Se le acercó su esposo, el rey Apolonio. Cuando paseaba por la costa con su amada junto a sí, vio una nave bellísima (...).”

En la lección de RA, consideramos con Kortekaas (2007: 319) que el verbo *habeo* parecería estar siendo usado como ἔχω, “estar embarazada”.

<sup>1307</sup> “Habiendo transcurrido algunos días o meses, cuando ya la joven tenía el vientre formado en el sexto mes, en el verano, mientras paseaban por la orilla ven una nave bellísima.”

el interior del barco. De la misma manera se narra cómo la joven alumbró a Tarsia y luego es dada por muerta, lo que le permite al narrador abandonar por el resto del episodio a la joven y centrar su foco en Apolonio, quien protagoniza la escena patética del lamento por la muerte de su esposa. El episodio termina con el funeral de la joven y con la imagen de Apolonio arrojando el ataúd al mar, todo lo cual se narra en forma de sumario.

### *3.3.7 Las aventuras de la princesa*

El siguiente episodio vuelve a focalizar a la princesa. En el marco del sumario de apertura, el narrador sigue el trayecto del ataúd hasta las orillas de Éfeso, donde es encontrado por el médico y sus aprendices. El episodio abarca cuatro escenas: el descubrimiento del ataúd, la decisión de prepararle funerales, la aparición del aprendiz y la curación de la joven. Estas secuencias se desarrollan en una locación diferente y se articulan entre sí mediante sumarios en los que el narrador sigue el trayecto de los personajes. El ataúd es descubierto en la orilla, en el sumario se explica que se lo lleva a la *villa* del médico. Allí abre el ataúd, observa a la joven, lee las instrucciones de Apolonio y ordena preparar los funerales. En la misma locación aparece el aprendiz que tras revisar a la joven descubre que en realidad vive. Nuevamente, entre dos escenas intrínsecamente conectadas se produce un cambio de locación: en forma de sumario, el narrador explica que el aprendiz lleva el cuerpo de la joven a su propia habitación y allí la hace volver en sí. Nuevamente, una escena de alta tensión dramática involucra un quiebre de unidad espacial que marca la secuencia. A este lugar ingresa luego el médico. Finalmente, el episodio se clausura con un sumario que abarca un número indefinido de días y un espacio relativamente amplio: la joven se recupera e ingresa al templo de Diana como sacerdotisa.

### *3.3.8 Las aventuras de Tarsia*

Entre las aventuras de la princesa y las de Tarsia media una secuencia de transición: Apolonio se dirige a Tarso, donde encomienda la crianza de su hija a sus amigos, Estranguilión y Dionisias. La secuencia se presenta en forma de escena y mantiene la unidad de lugar: la casa de Estranguilión. Como en los demás casos, se abre y cierra por medio de un sumario en el que el narrador sigue los pasos de Apolonio hasta la casa en Tarso y desde allí al mar, en donde el narrador lo deja navegando rumbo a Egipto.

Entre este momento y la narración de las aventuras ocurre la elipsis de catorce años<sup>1308</sup>, la cual se cubre parcialmente, como explicamos, pues el narrador da algunos datos relevantes sobre lo que ocurre en ese tiempo. A pesar de que la acción se desarrolla en Tarso, no es posible hablar de una transición orgánica entre escena y escena debido a la extensión de tiempo que se cubre. Cuando el narrador retoma la acción, ésta se sitúa en la habitación de Licórides. El episodio, que representa la función  $\alpha$  (la situación inicial) de la aventura de Tarsia, se desarrolla en una única escena que mantiene la unidad de lugar y que se enmarca con los dos sumarios de rigor: el primero explica el crecimiento de Tarsia y el segundo, que cubre nuevamente una extensión prolongada de tiempo, narra cómo Tarsia entierra a su nodriza y realiza un duelo de un año (en RA; en RB el duelo lleva sólo algunos días).

El siguiente episodio, el de la fechoría que Dionisias comete contra Tarsia, narra cómo ésta intenta asesinarla para quedarse con sus vestidos y joyas. El episodio es complejo, en comparación con los que venimos estudiando, pues el foco narrativo fluctúa con frecuencia. En el sumario de apertura, el narrador pasa de Tarsia a Dionisias. La primera escena, en la que Dionisias decide cometer el asesinato, mantiene el foco sobre ella y toma lugar en el interior de su casa. Aquí se hace presente Teófilo, el personaje al que encarga el crimen. La segunda escena se desarrolla en el sepulcro de Licórides, donde Teófilo se esconde para sorprender a Tarsia. Ambas escenas están conectadas por medio de un sumario en el que el narrador abandona a Dionisias y focaliza a Teófilo, a quien sigue hasta su escondite. La segunda escena, en la que ataca a la niña, el narrador mantiene el foco sobre Teófilo y la unidad de lugar en el sepulcro. A este lugar acuden primero Tarsia y los piratas después. El narrador explica cómo los piratas abandonan la escena y pasa al sumario, en el que sigue los pasos de Teófilo hasta la casa de Dionisias, donde se desarrolla la tercera escena, en la que Dionisias lo engaña. Finalmente, en el marco del sumario de clausura, el narrador sigue a Teófilo de regreso a su hogar.

En el episodio de Tarsia se nombra un lugar que no es nunca locación: la escuela. Este espacio se presenta en el sumario, pero no se desarrolla nunca como locación de ninguna secuencia. Cuando Tarsia llega al monumento, el narrador señala que viene de la escuela, lugar con el que el lector ya está familiarizado, a pesar de no ser nunca escenario. Del mismo modo, agrega que Teófilo abandona el episodio, se dirige hacia su *villa*, nuevamente un lugar que no se realiza como locación en ningún momento. En el

---

<sup>1308</sup> Ver al respecto p. 246.

resto de la novela, sólo se nombran lugares que son locaciones de acción, por lo que estos elementos deben ser considerados como particularidades de los episodios protagonizados por Tarsia.

El episodio siguiente, la función  $\eta$  (el villano intenta engañar a la víctima para tomar posesión de ella o de sus bienes), vuelve a presentar complicaciones que no se observaban en los episodios anteriores. En primer lugar, las redacciones A y B son diferentes. En RA, el episodio tiene dos momentos: en el primero, Dionisias le comunica a su marido lo que ha hecho y cuál es su coartada; en el segundo, ambos llevan a cabo el plan. En RB, por su parte, falta el primer momento. Sea cual fuere el verdadero comienzo del episodio, en ambos casos se comienza con una focalización abrupta. En RA, el episodio del crimen se cierra con un sumario en el que sólo se focaliza a Teófilo y en el que no se articula el cambio de foco narrativo. En el sumario de apertura del nuevo episodio, el narrador focaliza abruptamente a Dionisias. La locación de esta secuencia no se realiza ni como lugar ni como espacio en el relato, pues el texto simplemente indica que se aproxima a su marido.

Tunc Dionysia apud semet ipsam consili<ata> pro scelere quod excogitaverat, quomodo poss<e>t facinus illud celare, ingressa ad maritum suum Stran<g>uilionem sic ait (...) (32, RA 14)<sup>1309</sup>

En RB, el cambio es incluso más abrupto, pues luego de que Teófilo sale de escena, no sólo el narrador focaliza abruptamente a Dionisias, sino que retoma la acción al día siguiente de los hechos narrados. Así, daría la impresión de que la secuencia de RA en la que Dionisias cuenta su plan a su marido y éste se lamenta, intenta articular los episodios del crimen y de su ocultamiento.

El momento que sí aparece en las dos redacciones, la puesta en práctica del engaño, también se lleva a cabo de manera diferente en cada redacción. Por empezar, en RA se mantiene la unidad de tiempo, ya que la escena en la que comunica la muerte se desarrolla en la casa de Dionisias (“cives ad se convocans” 32, RA 46) y se abre y cierra con los sumarios de rigor: el primero articula la escena con su precedente, pasando del diseño del plan a su puesta en práctica, y el segundo desarma la unidad de lugar, pues narra cómo conduce al pueblo al falso sepulcro y cómo se le coloca una placa conmemorativa. En RB, en cambio, la unidad de tiempo se quiebra, pues luego de que se cometa el crimen,

---

<sup>1309</sup> “Entonces Dionisias, reflexionando consigo misma acerca del crimen que había ideado, de qué manera podría esconder su villanía, acercándose a su marido Estranguilión así le dijo (...)”

el narrador informa que pasa un día hasta que deciden poner en escena el falso duelo. La transición de lugar a lugar se realiza de la misma forma que en RA, pero entre la escena y el sumario final, en el que se construye la placa conmemorativa, vuelve a transcurrir un día.

Es necesario destacar que el episodio en su totalidad es problemático. Sumado a las variantes notables entre una y otra redacción, la estructura espacial y temporal en los dos casos es diferente a la utilizada en los episodios previos. En particular, llama la atención el salto abrupto de focalización entre el episodio anterior y éste, pues como se ha mostrado antes, los sumarios liminares que articulan episodio y episodio tienden a ser el espacio en el que se cambia el foco narrativo. El salto recuerda el cambio brusco de foco entre la partida de Taliarco y la llegada de Apolonio a Tiro. Sin embargo, en este caso, el cambio está motivado por el método analítico-desultorio, mientras que, en el episodio de Tarso, nada indica que el narrador fuera a volver sobre Dionisias.

La transición de este episodio con el siguiente vuelve a ser brusca. El narrador, sin solución de continuidad, pasa a Mitilene, a donde los piratas arriban con Tarsia. Allí, la joven sufre una nueva villanía, esta vez a manos del rufián. La esfera del personaje de Atenágoras, como explicamos antes<sup>1310</sup>, es ambigua, pues pasa de ser agresor a ayudante, y luego a héroe buscador. Por este motivo, no es fácil conectar los episodios y secuencias a las funciones del relato con la misma claridad con la que lo hicimos en episodios anteriores, probablemente porque el ciclo de Tarsia está inspirado en argumentos de la comedia nueva<sup>1311</sup>.

En Mitilene se identifican los siguientes episodios: la venta en el puerto, la llegada al burdel y el diseño del plan para evitar el abuso. El primer episodio, como se explicó, ocurre en el puerto. Sin articulación orgánica, se salta al siguiente episodio, pues en el primero el foco está puesto en Atenágoras y en el segundo, en Tarsia. Un sumario breve articula el cambio de espacio y sitúa la nueva escena en el salutorio del rufián. El pasaje al tercer episodio vuelve a ser brusco, pues no se mantienen ninguna de las tres unidades. Entre ambos episodios pasan tres días, al cabo de los cuales los personajes ingresan al lupanar de modo confuso, sin un foco concreto y sin precisiones acerca de dónde vienen. Simplemente se narra: *Tertia die antecedente turba cum <sy>mpho<ni>acis ducitur ad lupanar* (34, RA 1)<sup>1312</sup>; *Tertia die antecedente turba et symphonia ducitur ad lupanar*

---

<sup>1310</sup> Ver p. 138.

<sup>1311</sup> Ver pp. 124, 138, 157, 228 y 271.

<sup>1312</sup> “al tercer día, es llevada al lupanar con una multitud que la precedía y con coros.”

(34, RB 1)<sup>1313</sup>. En comparación con las escenas anteriores, ésta se construye de modo vago.

Atenágoras ingresa a escena inmediatamente después del ingreso de Tarsia al lupanar. El episodio es marcadamente inorgánico, pues en principio, el foco narrativo está puesto en Atenágoras, pero rápidamente la locación se vuelve doble y obliga al narrador a focalizar alternativamente lo que sucede en uno y otro lugar. Por un lado, focaliza en Tarsia y desarrolla las escenas en las que ésta persuade a los clientes, por otro, focaliza en Atenágoras, que espera fuera del cuarto para burlarse de los clientes engañados. En otras escenas, desarrolladas en dos locaciones distintas, el tránsito entre uno y otro lugar se realiza por medio de sumarios en los que el narrador sigue a un personaje de uno a otro lugar. En este caso, en cambio, el narrador pasa de Tarsia a Atenágoras sin focalizar nunca en los clientes, personajes que podrían articular el cuadro. Si en general los episodios articulados por sumarios se organizan en escenas que mantienen sus respectivas unidades de lugar, en este caso el cambio de lugar se realiza en el desarrollo de la misma escena.

En el siguiente subepisodio, Tarsia debe atravesar una prueba todavía más difícil. A pesar de haberle llevado al rufián el monto que éste pedía por su virginidad, el rufián se enfurece porque la joven sigue siendo virgen y ordena a su esclavo que abuse de ella. La joven, entonces, debe persuadirlo también a él, venciendo así la última resistencia que tenía en el burdel. La transición entre el episodio anterior, en el que pergeña y lleva a cabo su plan, y el presente es brusca. El narrador cambia repentinamente la locación, pues hace aparecer a la joven ante el rufián sin que medie tránsito alguno y focaliza en Tarsia, olvidando a Atenágoras en el camino. El episodio se organiza en dos momentos: el diálogo con el rufián primero y con el esclavo después. Ambas escenas mantienen su propia unidad de lugar y se articulan por medio de un sumario en el que el narrador explica que el esclavo lleva a la joven a su habitación.

El ciclo finalmente se cierra con un sumario en el que el narrador explica que la joven logró mantener su honor y que, al mismo tiempo, fue creciendo el amor de la ciudadanía por ella.

---

<sup>1313</sup> “Al tercer día es llevada al lupanar con una multitud y músicos que la precedían.”

### 3.3.9 *El regreso de Apolonio*

La articulación entre el episodio de Tarsia y el regreso de Apolonio a escena necesariamente es abrupto, como ocurrió con la articulación de la historia de la princesa en Éfeso. Una vez que la acción se agota en Mitilene, el narrador, sin personajes que transiten de un lado a otro, cambia de locación y de foco, pues vuelve a Tarso y a Apolonio.

El primer episodio, que continúa la función  $\eta$  (el villano intenta engañar al héroe), está nuevamente dividido en dos escenas que mantienen sus respectivas unidades de lugar. La primera se construye desde Estranguilión, quien ve a lo lejos a Apolonio y corre a su hogar para advertir a Dionisias. Esto se narra en forma de sumario, pues la escena en sí comienza a desarrollarse en el interior de su hogar, a donde poco después ingresa Apolonio. Ya en escena, el foco narrativo migra de Estranguilión a Apolonio y ya no vuelve a abandonarlo por el resto de la novela. La articulación con la siguiente escena, en la que Apolonio visita la falsa tumba de Tarsia y decide partir, se articula por medio de un sumario.

### 3.3.10 *El reconocimiento con Tarsia*

El siguiente episodio es el del reconocimiento con Tarsia. Como ocurre en los episodios de su esfera, la estructura espacial es más compleja que en los demás e incluso se quiebra la unidad de lugar. El episodio en sí consta de los siguientes momentos o subepisodios: la llegada a Mitilene, el duelo intelectual con Tarsia y el reconocimiento. La estructura interior de cada momento es, a su vez, compleja, pues no es fácil establecer límites claros entre momento y momento, como en los episodios previos. Como ocurre en la narración de las pruebas en el burdel, una escena lleva a otra y forma un entramado en el que muda el foco narrativo, la locación y el conflicto sin cortes claros entre uno y otro.

En las escenas previas a la aparición de Tarsia, la acción se organiza del siguiente modo. En el sumario introductorio de rigor, que articula este episodio con el anterior, se describe cómo Apolonio llega a Mitilene. En la escena, que toma lugar en el interior del barco, Apolonio ordena a todos celebrar las Neptunalias y amenaza con lastimar a quien lo moleste. Sigue un nuevo sumario en el que se explica cómo Atenágoras llega a la nave. El cambio de foco entre la escena y el sumario es repentino, ya que abandona a Apolonio

en el final de la escena y focaliza de modo brusco a Atenágoras. Una vez que Atenágoras ha subido a la nave, se desarrolla una escena entre él y los marineros en la que escucha el nombre de Apolonio por primera vez y decide convencerlo para que abandone el luto. En el marco del sumario, Atenágoras baja a la bodega y se encuentra frente a Apolonio. Allí se desarrolla la siguiente escena, en la que Apolonio se niega a salir. Atenágoras vuelve a la cubierta del barco y se desarrolla la escena en que manda a buscar a Tarsia. Esta escena y la siguiente mantienen la unidad de lugar, que sin embargo se quiebra en la transición, pues se cambia de foco narrativo y de lugar: el narrador ahora sigue a un niño hasta el burdel donde interactúa con el rufián. El narrador, en el marco del mismo sumario, focaliza primero en el rufián y luego, sin solución de continuidad, en Tarsia.

Cumque perrexisset puer ad lenonem, <haec> leno audiens non potuit eum contemnere: licet autem contra voluntatem, [volens] misit illam. Veniens autem Tharsia ad navem, videns eam Athenagoras ait ad eam (...) (40, RA 27)<sup>1314</sup>

La transición en RB es incluso más brusca, pues el narrador cambia abruptamente de locación y de foco, sin personajes que transiten entre uno y otro lugar: *Leno cum audisset, nolens dimisit eam. Et veniente Tharsia dixit Athenagoras (...) (40, RB 23)*<sup>1315</sup>.

El subepisodio siguiente, en el que se narran los intentos de Tarsia por alegrar a Apolonio, se organiza en escenas que mantienen su unidad espacial: la cubierta del barco cuando interactúa con Atenágoras y la bodega con Apolonio. Entre escena y escena median sumarios en los que se narra cómo Tarsia sube y baja de la cubierta a bodega. La dinámica es similar a la del episodio en el que Dionisias ordena su asesinato: el episodio se desarrolla en dos lugares que no se pueden focalizar en simultáneo y la acción en uno y otro lugar se conecta por medio del ir y venir del personaje focalizado.

La articulación de la secuencia del reconocimiento con la del castigo del rufián es inorgánica en RA y orgánica en RB, redacción en la que se registra el agregado de una escena. En RA, luego del reconocimiento, Apolonio amenaza con destruir la ciudad. En el sumario de articulación, el foco narrativo cambia abruptamente, pues vuelve sobre Atenágoras sin solución de continuidad. Se narra que éste escucha la amenaza (se deduce que lo hace desde la cubierta del barco) y que corre por la ciudad convocando a la

---

<sup>1314</sup> “Una vez que el niño hubo corrido hasta el rufián, escuchando estas cosas, no pudo ignorarlo: aunque contra su voluntad, la envió de buen grado. Viniendo pues Tarsia a la nave, y viéndola Atenágoras, le dijo: (...)”

<sup>1315</sup> “Cuando el rufián escuchó esto, sin quererlo, la envió. Y, viniendo Tarsia, Atenágoras le dijo: (...)”



ciudadanía. La siguiente escena, el juicio en Mitilene, comienza con un sumario introductorio en el que el foco vuelve a cambiar de modo brusco. El narrador explica cómo la ciudadanía colma el foro, pero no cómo Atenágoras toma lugar en él. En RB, la escena del reconocimiento es seguida por otra escena en la que Atenágoras pide a Tarsia en matrimonio. La escena se articula con la anterior por medio de una secuencia diegética en la que el foco narrativo se concentra en Atenágoras, quien de pronto se hace presente en el lugar en el que se ha desarrollado la escena anterior. La transición con la escena del juicio es en este caso orgánica, pues Apolonio amenaza con destruir la ciudad delante de Atenágoras, en forma de sumario se explica que éste envía un mensajero a la curia convocando a los principales de la ciudad y que se hace presente allí para explicar la amenaza que pesa sobre todos.

Et dixit Apollonius: “Pereat haec civitas”. At ubi auditum est ab Athenagora principe, in publico, in foro, in curia clamare coepit et dicere: “Currite, cives et nobiles, ne pereat ista civitas” (45, RA 4)<sup>1316</sup>

His auditis Athenagoras dicto citius ad curiam mittit et convocatis omnibus maioribus civitatis clamavit voce magna dicens; “Currite, cives piissimi, subvenite civitati, ne pereat propter unum infamem!” (45, RB 21)<sup>1317</sup>

### 3.3.11 *El castigo al rufián*

Mientras la articulación con la escena del juicio en RA es inorgánica, en RB queda articulada por la presencia de Atenágoras en el foro. La focalización cambia de él a la ciudadanía, se narra cómo ésta llena el foro, y luego vuelve a Atenágoras, que continúa recibiendo el foco narrativo en lo que resta de la escena:

Concursus magnus et ingens factus est, et tanta commotio fuit populi, ut nullus omnino domi remaneret, neque vir neque femina. Omnibus autem convenientibus dixit Athenagoras: (...) (46, RA 1)<sup>1318</sup>

<sup>1316</sup> “Y dijo Apolonio: ‘Que perezca esta ciudad’. Cuando esto fue oído por el príncipe Atenágoras, en la calle, en el foro, en la curia comenzó a dar voces y a decir: ‘Corran, ciudadanos y nobles, que no perezca esta ciudad.’”

<sup>1317</sup> “Habiendo escuchado estas cosas, Atenágoras envió un vocero a la curia, y tras haber sido convocados todos los líderes de la ciudad, exclamó con voz poderosa, diciendo: ‘Corran, muy dichosos ciudadanos, asistan a la ciudad, ¡para que no perezca a causa de un solo infame!’”

<sup>1318</sup> “Se hizo una grande y prodigiosa concurrencia, y fue tan grande la conmoción del pueblo, que absolutamente ninguno permaneció en su casa, ni hombre ni mujer. Habiéndose reunido entonces todos, dijo Atenágoras: (...)”

At ubi dictum est Athenagoram principem hac voce in foro clamasse, concursus ingens factus est, et tanta commotio populi venit, ut domi nec vir nec femina remaneret. Omnibus autem concurrentibus magna voce dixit: (...) (46, RB 1)<sup>1319</sup>

El episodio consta de tres escenas que conservan la unidad de lugar, pero no de foco. En el primer caso, el foco está puesto en Atenágoras. De modo diegético se narra cómo el rufián es llevado a la pira. No se explicita la locación, motivo por el que se entiende que el castigo se desarrolla en el mismo foro. La siguiente escena focaliza de modo abrupto en Tarsia, quien perdona al esclavo del burdel, y luego en Apolonio, quien anuncia donaciones para la ciudad. En modo de sumario, se narra cómo se levanta una estatua en agradecimiento a Apolonio y a continuación, quebrando la unidad de tiempo y de lugar, se explica que a los pocos días Atenágoras desposa a Tarsia.

### 3.3.12 *El viaje a Éfeso: el rescate desde afuera*

Apolonio se dispone a regresar a Tiro, pero un ángel se le aparece en sueños y le ordena visitar el templo de Diana en Éfeso. Apolonio cuenta su sueño a su hija y yerno y deciden que es necesario obedecerlo. A pesar de su brevedad, cuenta con dos escenas y dos locaciones, pues el personaje que le habla en sueños, en forma de discurso directo, se localiza en otro plano de realidad. En estos casos, la escena se arma sobre una focalización incrustada<sup>1320</sup> en la que la fuente de conocimiento es la percepción que realiza el personaje. El pasaje del mundo de la vigilia al del sueño es, por naturaleza, brusco.

### 3.3.13 *El reconocimiento con la princesa*

En el capítulo 48, la llegada de Apolonio al templo de Diana se narra en el sumario de apertura. Aquí, el foco narrativo fluye de Apolonio a la princesa y nuevamente, se observa que el sumario no mantiene la unidad espacial. Lo novedoso en este pasaje es que la fluctuación del punto de vista obliga a realizar cambios de lugar bruscos, sin

---

<sup>1319</sup> “Cuando se dijo que el príncipe Atenágoras había clamado con estas voces en el foro, se hizo una prodigiosa concurrencia, y vino tan grande conmoción en el pueblo, que ni hombre ni mujer permaneció en su casa. Habiendo corrido todos al lugar, dijo con voz poderosa: (...)”

<sup>1320</sup> De Jong (2004: 370-379). Escenas de esta naturaleza, construidas sobre focalizaciones incrustadas, se encuentran con frecuencia en la épica. Respecto de la representación escénica del sueño, el relato folklórico abunda en argumentos que se desarrollan en ambos planos, en la experiencia lúcida del personaje y en el sueño.

transición: mientras Apolonio está orando en el templo, su esposa está en otra habitación. Tras su ingreso al templo, en el que ya está Apolonio, se desarrolla la escena del reconocimiento. Se entiende que el narrador no abandona su foco en la princesa, pues cuando en el sumario de cierre, que vuelve a quebrar la unidad de lugar y de tiempo, narra cómo parten de Éfeso, lo hace desde su perspectiva:

Et constituit loco suo ipsa sacerdotem, quae ei secunda erat et cara. Et cum omni<um> Ephesiorum gaudio et lacrimis, cum planctu amarissimo eo, quod eos relinquerent, vale dicentes cum marito et filia et genero navem ascendit. (49, RA 11)<sup>1321</sup>

Ipsa vero constituit sacerdotem, quae sequens ei erat et casta caraque. Et cum Ephesiorum gaudio et lacrimis cum marito, filia et genero navem ascendit. (49, RB 13)<sup>1322</sup>

### 3.3.14 *El castigo de Estranguilión y Dionisia*

Entre el episodio anterior y éste media un sumario en el que se narra cómo los personajes recorren al menos dos reinos. Sólo en RB se informa que pasan por Antioquía y Tiro; en RA no se explica, pero se entiende que Atenágoras es dejado como gobernador en alguno de estos dos lugares:

Et constituit in loco suo regem Athenagoram generum suum, et cum eodem et filia et cum exercitu navigans Tharsum civitatem venit (50, RA 1)<sup>1323</sup>

Veniens igitur Tyrius Apollonius Antiochiam, ubi regnum reservatum suscepit, pergit inde Tyrum et constituit regem loco suo Athenagoram generum suum. Et cum eo et cum filia sua et cum exercitu regio navigans venit Tharsum. (50, RB 1)<sup>1324</sup>

Todo el episodio mantiene en las escenas la unidad de lugar, pues desde el sumario de apertura Apolonio se instala en el foro. Estranguilión y Dionisias, Tarsia y Teófilo

---

<sup>1321</sup> “Y ella misma designó en su lugar a la sacerdotisa que era su segunda y le era querida. Y con el contento y lágrimas de todos los habitantes de Éfeso, y con su amarguísimo lamento, porque los abandonaban, diciendo adiós subió a la nave con su marido, su hija y su yerno.”

<sup>1322</sup> “Ella misma designó a la sacerdotisa que la seguía en rango, que era casta, y que le era querida. Y con el contento y las lágrimas de los habitantes de Éfeso, subió a la nave con su marido, su hija y su yerno.”

<sup>1323</sup> “Y designó en su lugar al rey Atenágoras, su yerno, y con éste y su hija y navegando con su ejército, arribó a la ciudad de Tarso.”

<sup>1324</sup> “Arribando el tirio Apolonio a Antioquía, donde se hizo cargo del reino que le era reservado, continúa desde allí hasta Tiro y designa como rey en su lugar a Atenágoras, su yerno. Y navegando con éste, su hija y su regio ejército, arribó a Tarso.”

ingresan a la escena que ya se encuentra armada, en la que el foco narrativo está puesto en Apolonio. El episodio se divide en dos escenas, entre las cuales media una secuencia diegética. En este sumario se suspende la unidad de lugar, pues se narra cómo el pueblo arrastra a los acusados fuera de las murallas para apedrearlos. El foco narrativo vuelve al foro mediante el mismo sumario, pues sigue al pueblo que regresa para ejecutar a Teófilo. El narrador focaliza a Tarsia, quien impide que lo lastimen. El sumario de clausura comienza con el repentino cambio de foco a Apolonio, tal como ocurrió en el episodio del juicio en Mitilene. La unidad de tiempo y de espacio finalmente se quiebra, ya que restaura los edificios principales de la ciudad en el curso de varios días.

### 3.3.15 *El regreso a Pentápolis*

La transición entre el episodio anterior y el del regreso nuevamente se realiza en el marco de un sumario que articula los dos espacios, Tarso y Mitilene. La primera secuencia del episodio se realiza también en forma de sumario: Apolonio y su familia vuelven al palacio y se reencuentran con Arquístrates, quien muere poco más tarde. Esta primera secuencia opera, en cierta forma, también como transición, ya que sienta las condiciones para el siguiente momento o subepisodio, la distribución de premios.

Este segundo momento está formado por un sumario y dos escenas. En el sumario, se narra cómo Apolonio se reencuentra con el pescador. Como se espera de los sumarios, no se mantiene la unidad de lugar, ya que la acción toma lugar primero en la costa y luego en el palacio, en donde espera Apolonio. Así comienza la primera escena, que sí mantiene la unidad de lugar: el salón del rey. En ésta, Apolonio agradece al pescador la ayuda que le ha dado tiempo atrás y le hace regalos. A continuación, en forma diegética, se hace presente Helénico. La escena consiste en el pedido de que se acuerde también de él.

El episodio y la novela terminan con un sumario que, como se explicó antes<sup>1325</sup>, altera las dinámicas temporales que se observan en la novela. Del mismo modo, la unidad espacial se quiebra, pues se cubre un período extenso de tiempo y de espacio.

---

<sup>1325</sup> Ver pp. 249 y 264.

### 3.4 Recapitulación

En las páginas previas, se explicó por qué el criterio de espacio continuo y discontinuo de Konstan resulta no ser del todo explicativo a la hora de estudiar cómo los lugares de la novela se conectan entre sí. En su lugar, se propuso pensar en transiciones orgánicas e inorgánicas entre escenas y episodios, y se estudió si éstos mantienen o no la unidad de lugar en su desarrollo. Se observó que existe una tendencia marcada en las escenas a mantener la unidad de lugar, tendencia que pueden cumplir o no los episodios, pues pueden cambiarla de modo orgánico por medio de sumarios que siguen el tránsito de los personajes de un lugar a otro, o de modo abrupto, evitando recorrer espacios conectivos.

En algunos episodios, se encontró que dos secuencias aledañas mantienen una necesidad temática mayor, pues una es correlato inmediato de la siguiente. En estos casos, no es extraño encontrar un cambio de lugar. La posición media en la que se ubican, por consiguiente, está marcada y pasa a ser temática. Es decir, el cambio de locación es parte del tema que se desarrolla en estas escenas (secuencias de causa-consecuencia, de transición de lo privado a lo público, etc.).

Por definición, las escenas y los episodios se encuentran enmarcados por sumarios. En su mayoría, los sumarios articulan de manera orgánica escenas y episodios, pues permiten realizar cambios de lugar y de foco narrativo. En los casos donde se quiebra la unidad de lugar (respecto de una unidad de tema), los lugares involucrados son siempre dos: adentro-afuera, casa-foro, cubierta-bodega, etc. La organicidad, en estos casos, se mantiene con la conservación del foco o con una transición moderada. Son estos los casos en los que dos personajes se encuentran en un sumario, en los que el narrador sigue al que acaba de ingresar al episodio.

En líneas generales, observamos que RA tiende a que el narrador no abandone el lugar en el que se construye la escena, mientras que RB sacrifica a menudo esta unidad para no abandonar el foco narrativo sobre el personaje. Asimismo, encontramos tanto en RA como en RB añadidos de escenas que buscan reducir la inorganicidad de transiciones abruptas en una u otra redacción.

En los episodios relativos a la esfera de Tarsia se observan notorias excepciones: focalizaciones abruptas, cambios de lugar sin huella, mención de lugares que no se realizan como locación de ninguna secuencia. La explicación puede residir en el uso que

hace Pioletti<sup>1326</sup> del cronotopo como motivo. Como se explicó, el concepto de cronotopo-motivo permite observar que algunas secuencias se encuentran tipificadas en ciertas tradiciones literarias y que por lo tanto arrastran consigo particulares interacciones espacio-temporales.

A partir de estas conclusiones sobre la articulación de los lugares en la novela, se observa que la estructura resultante es similar a la que encuentra Messerli en los relatos folklóricos. En estos relatos, afirma, no hay un espacio en sí, sino la acumulación de lugares o escenas de acción, conectados, si existiera tal conexión, por canales o caminos conectivos<sup>1327</sup>. Las transiciones que se realizan por los canales no se describen: se menciona que el héroe viaja, pero no cómo.

El concepto de “escena de acción” equivale a la unidad de lugar que identificamos nosotros en las escenas. Este concepto pone en evidencia que la parcelación del espacio narrativo y su articulación sin solución de continuidad se corresponde a la parcelación y concatenación del tiempo narrativo. Ambos cortes responden a unidades de contenido y se dirigen siempre hacia delante: el personaje no vuelve a un lugar que dejó atrás, así como tampoco repone anacrónicamente información faltante. El efecto final es el de la concatenación de episodios, temática y sintácticamente diferenciados, tal como Olrik y Messerli han identificado en los relatos folklóricos.

---

<sup>1326</sup> Pioletti (2012). Ver p. 307.

<sup>1327</sup> Messerli (2005: 277, 281).

## 4. El espacio performativo

### 4.1 Introducción

Como se explicó en el capítulo anterior, un rasgo distintivo de la novela *Hist. Apoll.* es la ausencia de descripciones<sup>1328</sup>. En particular, el hecho de que las locaciones no se desarrollen plásticamente las reduce a “lugares”, es decir, a simples indicaciones contextuales que no se representan por medio de indicaciones sensoriales. Observamos que, al mismo tiempo, en estos lugares se desarrollan escenas vívidas en las que predomina el uso de discurso directo y en las que las intervenciones del narrador se limitan a indicar los gestos que acompañan la acción. Este particular modo de construir las escenas ha llevado a Perry a sostener que la novela habría sido inicialmente escrita para ser representada. Con esta lectura, Perry<sup>1329</sup> explicaría por qué las escenas se desarrollan mayoritariamente en espacios abiertos, pues afirma que en el escenario no se representan espacios cerrados.

Este particular encuentro de rasgos, sin embargo, no es exclusivo de las representaciones dramáticas, pues también se encuentra en las narraciones folklóricas. Según Nicolaisen y Messerli, la narración folklórica no recurre a la descripción como herramienta para construir narrativamente los espacios porque éstos se desarrollan por medio de indicaciones generales, como identificadores genéricos (una habitación, una calle, la orilla) o de topónimos, o, fundamentalmente, en el desarrollo de la acción. En efecto, la falta de descripción de los escenarios responde al modo en que se narra el relato en la instancia de *performance* oral, en la que tiene un rol clave el histrionismo del narrador. Como señalan Sándor<sup>1330</sup> y Gunnell<sup>1331</sup>, el narrador oral del relato folklórico personifica a los personajes de su historia, llevando así a cabo una suerte de dramatización rudimentaria que convierte el espacio de recepción en espacio de puesta en escena. Así, gracias a esta dramatización, el espacio de la peripecia coincide con el de la *performance*, tal como ocurre en el drama.

En ambos casos, el espacio de la narración (en Genette) o del texto narrativo (en Bal) es un “espacio vivo”, en términos de Gunnell, inconscientemente “marcado” por el

---

<sup>1328</sup> García Gual (1972: 330), Puche López (1997: 9), Fernández-Savater Martín (2005: 13).

<sup>1329</sup> Perry (1967:306-307), Schmeling (2004: 123-124).

<sup>1330</sup> Sandor (1967).

<sup>1331</sup> Gunnell (2006: 8-9; 2010: 5-7).

actor o el narrador oral y por los oyentes<sup>1332</sup>. El auditorio y el actor o narrador ocupan un mismo “mundo real” que, por el acto mismo de narrar, se divide en dos partes: un “adentro” en el que se desarrolla la narración y de cuyo entorno ésta se alimenta, y un “afuera”, donde se ubican todos los que asisten a la *performance*, pero que no participan de ella<sup>1333</sup>. Por este motivo, como afirma Gunnell, el relato folklórico “crea” los espacios y no los describe. Estos surgen ante los ojos del espectador cuando el narrador comienza a interactuar con el ambiente como si de un juego de roles se tratara, o de una representación dramática en un escenario.

Siguiendo estas observaciones sobre cómo la instancia de la narración en el cuento folklórico afecta la disposición del relato, observamos que en la novela *Hist. Apoll.* la falta de desarrollo plástico de las locaciones y del marcado elemento gestual en las escenas permite recuperar desde el plano del relato un narrador similar al de las narraciones folklóricas, lo cual no implica, como en cambio sostiene Perry, que la obra haya sido escrita para ser representada. Nuevamente, estudiaremos en la novela cómo los modos de narrar folklóricos han configurado la sintaxis del relato. De ninguna manera consideramos que el camino inverso, es decir, avanzar desde la sintaxis del relato a la narración, lleve a sacar conclusiones sobre cómo se habría efectivamente realizado (ni diseñado) la lectura de la novela.

## 4.2 El estilo abstracto

Uno de los rasgos básicos que Lüthi<sup>1334</sup> encuentra en los relatos folklóricos es lo que él llama *Flächenhaftigkeit*, la condición de llano, que carece de relieve. En primera instancia se aplica a los personajes para señalar la falta de desarrollo de planos interiores o de pliegues que compliquen lo que se observa de un golpe de vista. Esta propiedad conlleva otra a la que llama *abstrakter Stil*, estilo abstracto, con la cual señala que el

---

<sup>1332</sup> Gunnell (2006: 8-9). Ver también Huizinga (1949: 13) y Schechner (2002: 11-15).

<sup>1333</sup> El anglicismo *performance* cubre, según Bauman (1975: 290) dos sentidos: el de acción artística (en el sentido de “hacer arte”) y el de acontecimiento artístico (entendiendo que acontecimiento implica la presencia de participantes en un entorno dado, en un cierto e irreplicable momento). Como argumenta Bauman (1984: 5), ambos sentidos, aplicados al relato folklórico, permiten concebirlo como un acto de comunicación, al tiempo que, como etiqueta técnica, permiten dotar de identidad a géneros estéticos y prácticas verbales en el marco de una concepción unificada de arte verbal. Por este motivo, preferimos mantener el anglicismo *performance* por sobre las alternativas sugeridas por la RAE: “espectáculo” y “actuación”.

<sup>1334</sup> Lüthi (1982: 11).



cuento folklórico carece en general de descripciones<sup>1335</sup>. Para distinguir una figura de otra, sostiene, el relato apela a trazos gruesos y generales, y a colores planos y vibrantes. Con esta metáfora plástica, que recuerda a la del bajorrelieve utilizada por Olrik, ilustra el hecho de que en estos relatos los objetos y los lugares sólo se nombran, no se describen y, llegado el caso, se acompaña el objeto a ser descrito con un solo adjetivo.

Como se afirmó en el capítulo anterior, la novela utiliza un tipo particular de descripción, si puede ser considerada como tal, en el que la comunicación de impresiones sensibles es reemplazada por una secuencia diegética en la que un personaje interactúa con algún objeto. A su vez, la narración de esta clase de secuencias se da en el marco de lo que Bal y Genette<sup>1336</sup> llaman pausas narrativas, es decir, secuencias en las que la peripecia no avanza porque el narrador se concentra en dar información no diegética.

En el capítulo 3.3 de la segunda sección, tomamos como pausas los siguientes pasajes:

- 1) La *tempestatis descriptio*,
- 2) 1, RA/RB: Antíoco lucha contra sus sentimientos,
- 3) 7, RA/RB: la ciudad de Tiro lamenta la desaparición de Apolonio,
- 4) 16, RA/RB: Apolonio toca la lira en la corte de Arquístrates,
- 5) 18, RA/RB: la princesa de Pentápolis enferma de amor tras luchar contra sus sentimientos,
- 6) 23, RA/RB: la ciudad de Pentápolis celebra las bodas de Apolonio y la princesa,
- 7) 26, RA/RB: el aprendiz de médico en Éfeso reanima a la princesa,
- 8) 49, RA/RB: la ciudad de Éfeso celebra el reencuentro de Apolonio y la princesa.

Como se observó en el capítulo sobre la velocidad narrativa<sup>1337</sup>, las descripciones giran invariablemente en torno a personajes y sólo en el caso de la tempestad se refiere al espacio. En este caso, la descripción de la tormenta<sup>1338</sup> proviene de un contexto previo y se inserta en la novela mediante las estrategias compositivas del centón, a contramano de

---

<sup>1335</sup> Lüthi (1982: 24).

<sup>1336</sup> Bal (1997: 108), Genette (1989: 157).

<sup>1337</sup> Sección segunda, capítulo 3.

<sup>1338</sup> Ver pp. 106 y 237.

los rasgos de estilo dominantes en el resto de la novela. La diferencia formal del fragmento queda incluso más en evidencia cuando se lo compara con el modo en que se describe la otra tempestad que sorprende a Apolonio en el capítulo 39:

Qui dum prosperis ventis navigat, subito mutata est pelagi fides. Per diversa discrimina maris iactantur: omnibus dominum rogantibus ad Mytilenam civitatem advenerunt. (39, RA 1)<sup>1339</sup>

Et dum navigat prosperis ventis Tyro reversus, subito mutata est pelagi fides. Per diversa maris discrimina iactantur; omnibus deum rogantibus ad Mytilenam civitatem devenerunt. (39, RB 1)<sup>1340</sup>

En esta ocasión, no se describe el mar ni el cielo ni el daño que causa la tormenta. Simplemente se menciona el mar y se explica que pierden el control del barco. Nuevamente, la naturaleza del espacio se reconstruye desde la acción de los personajes. En efecto, el gesto de rogar a Dios cuando son vapuleados por el mar recuerda los detalles de la tormenta anterior, aunque no se la describa, y genera de todas formas en el narratario la impresión de que se está frente a una tormenta prodigiosa.

Las demás descripciones se centran en los personajes y focalizan dos aspectos: sus sentimientos y, asociados a éstos, sus gestos. Por un lado, como se detalló en el capítulo 2.2, los gestos permiten al narratario acceder al estado anímico del personaje. Expresiones como *irato vultu* o *faciem eius roseo rubore perfusam* permiten que tanto el narratario como los demás personajes entiendan que el personaje afectado está enfurecido o avergonzado. Por otro lado, cuando el personaje se encuentra solo en escena, los sentimientos son descritos por fuera del gesto. En estos casos, la descripción representa una intromisión del narrador en la privacidad del personaje, pues narra las acciones que éste realiza mientras está afectado por su estado de ánimo. Por ejemplo, cuando en el capítulo 1 Antíoco lucha internamente contra la pasión que siente por su hija, la descripción confunde sentimientos con verbos de acción de tal modo que se produce la impresión de que el personaje lucha físicamente contra un adversario. Finalmente, cambia su rol como si se tratara de un vestido:

---

<sup>1339</sup> “Mientras navega con vientos favorables, súbitamente mudó la fidelidad del mar. Son arrojados a través de los diversos peligros del mar: mientras todos le rogaban al señor, arribaron a la ciudad de Mitilene.”

<sup>1340</sup> “Y mientras navega con vientos prósperos para regresar a Tiro, súbitamente mudó la fidelidad del mar. Son arrojados a través de los diversos peligros del mar: mientras todos le rogaban al señor, llegaron a la ciudad de Mitilene.”

“Qui cum luctatur cum furore, pugna<†> cum dolore, vincitur amore: excidit illi pietas, oblitus est se esse patrem et induit coniugem.” (1, RA 6)

“Qui cum luctatur cum furore, pugnat cum dolore, vincitur ab amore: excidit illi pietas et oblitus est se esse patrem: induit coniugem.” (1, RB 6)<sup>1341</sup>

En términos similares, la enfermedad de amor de la princesa de Pentápolis también se narra como un combate. Sin embargo, a diferencia del pasaje anterior, sí nombra los sentimientos que la invaden y, sobre todo, apela a un adjetivo psicológico: *memor*.

Sed regina sui iamdudum saucia cura Apollonii figit in pectore vulnus, verba cantusque memor credit genus esse deorum, nec somnum oculis nec membris dat <c>ura quietem (18, RA 1)<sup>1342</sup>

Sed puella Archistrat<i>s ab amore incensa inquietam habuit noctem; figit in pectore vulnus, verba cantusque memor (18, RB 1)<sup>1343</sup>

No debe olvidarse, sin embargo, que este pasaje es el segundo caso de composición centonaria en la novela, por lo cual la mención explícita de estados psicológicos debe atribuirse a la fuente virgiliana y no al estilo de la novela. Por este motivo, consideramos que esta descripción no debe ser tomada como una excepción del estilo que estudiamos.

Las escenas en la que Apolonio toca la lira y en la que el médico reanima a la princesa consisten en la narración de una serie concatenada de acciones mínimas que, desde la acción, permiten que el lector recree la belleza del canto en el primer caso, y la dedicación paciente del médico en el segundo. En estos dos casos en particular, el nivel de detalle recuerda a las focalizaciones incrustadas que De Jong encuentra en Homero<sup>1344</sup>, con la diferencia de que invariablemente el narrador parece inmiscuirse él mismo en la escena. Cuando Apolonio toca la lira, podría decirse que el narrador adopta el punto de vista del auditorio, considerado como personaje coral. En el segundo caso, en cambio, no hay nadie más en la habitación junto al médico, o al menos la novela no lo explicita.

---

<sup>1341</sup> “Éste, cuando lucha contra el furor, combate contra el dolor, es vencido por el amor: desapareció en él la piedad, se olvidó de que era padre y asumió el rol de cónyuge.” La traducción es la misma para los dos fragmentos.

<sup>1342</sup> “Pero la reina, desde hace mucho tiempo herida por la pena de su Apolonio, fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto, cree que pertenece a la estirpe de los dioses y su congoja no da ni sueño a sus ojos ni reposo a sus miembros.”

<sup>1343</sup> “Pero la joven [hija de] Arquístrates, encendida por el amor pasó una noche inquieta: fija en su corazón una herida, recordando sus palabras y su canto.”

Acerca de la anonimidad del personaje de la princesa, ver Schmeling (1994: 390-391).

<sup>1344</sup> De Jong (2017, 2018).

En cuanto a las escenas corales, puede decirse que éstas se construyen apelando a la misma estrategia. La alegría y el dolor sólo se nombran, y su intensidad se comunica mediante la narración de las acciones que se le asocian. Un ejemplo representativo se encuentra en las escenas judiciales de los capítulos 1) 46 y 2) 50, en las que se representa la ira colectiva por medio de expresiones similares a las utilizadas en las escenas de *pathos* individual: primero se nombra el sentimiento (la ira) y luego las acciones que se desprenden (se arrojan sobre el reo, lo ejecutan y es necesario detenerlos para que no ataquen a sus subordinados).

1) Escena judicial en Mitilene (capítulo 46):

At vero omnes una voce clamaverunt dicentes: “Leno vivus ardeat et bona omnia eius puellae addicantur!” Atque his dictis leno igni est traditus. (46, RA 19)<sup>1345</sup>  
Omnes una voce dixerunt: “Leno vivus ardeat et bona eius puellae addicantur!” Addicitur ignibus leno. (46, RB 18)<sup>1346</sup>

2) Escena judicial en Tarso (capítulo 50):

Tunc omnes cives sub testificatione confessione facta et addita vera ratione confusi rapientes Stranguillionem et Dionysiam extra civitatem et lapidibus eos occiderunt et ad bestias terrae et volucres caeli in campo iactaverunt, ut etiam corpora eorum terrae sepulturae negarentur. Volentes autem Theophilum occidere, interventu Tharsiae non tangitur. (50, RA 25)<sup>1347</sup>  
Tunc cives omnes rapuerunt Stranguillionem et Dionysiadem: extra civitatem lapidaverunt. Volentes et Theophilum occidere, Tharsiae interventu non tangitur. (50, RB 22)<sup>1348</sup>

La descripción, así, no permea hasta lo que podría considerarse un plano psicológico, sino que permanece fuera del personaje, focalizada en su conducta observable, como si el narrador lo contemplara desde la misma habitación en la que éste se encuentra.

Se puede concluir así que la descripción en la novela es escueta y que afecta a los personajes, no a los espacios, con la única excepción del episodio de la tormenta. El

---

<sup>1345</sup> “Todos a una voz clamaron diciendo: ‘¡Que el rufián sea quemado vivo y que todos sus bienes sean adjudicados a la joven!’ Y habiendo sido dicho esto, el rufián fue llevado a los fuegos.”

<sup>1346</sup> “Todos dijeron a una voz: ‘¡Que el rufián arda vivo y todos sus bienes sean adjudicados a la joven!’ El rufián es llevado al fuego.”

<sup>1347</sup> “Entonces todos los ciudadanos, realizada la confesión bajo testimonio y añadida una causa contundente, arrebatando en confusión a Estranguilión y Dionisias, los asesinaron con piedras y los arrojaron en el campo a las bestias de la tierra y a las aves del cielo para que sus cuerpos fueran negados a la sepultura en la tierra. Aunque querían asesinar también a Teófilo, éste no fue tocado gracias a la intervención de Tarsia.”

<sup>1348</sup> “Entonces todos los ciudadanos arrebataron a Estranguilión y Dionisias: los lapidaron fuera de la ciudad. Queriendo asesinar también a Teófilo, éste no fue tocado gracias a la intervención de Tarsia.”

episodio, sin embargo, no debe ser tenido en cuenta en este plano del análisis por ser un claro ejemplo de incrustación narrativa<sup>1349</sup>.

### 4.3 El espacio performativo

La falta de descripciones, como señala Lüthi<sup>1350</sup>, es un rasgo inherente del relato folklórico, consecuencia de que el medio en el que se narra sea la oralidad. El lector, sin embargo, entiende que el espacio está allí, en torno a los personajes. De entre los modos en que la narración construye el espacio sin recurrir a la descripción, estudiaremos a continuación cómo éste surge o se materializa desde la acción de los personajes.

Una de las primeras tendencias observables de la obra es el modo en que se narran las interacciones entre los personajes. En general, como se explicó en el capítulo anterior, las posiciones de los personajes en las locaciones se definen con respecto a otros personajes. En su momento, identificamos esta clase de referencia espacial como *ad aliquem* con verbo de movimiento. Los personajes que son tomados como punto de referencia son aquellos que ya están focalizados. Así, se observa cómo en el capítulo 4 se

---

<sup>1349</sup> Indagar en el motivo por el que ciertas secuencias se construyen de modo centonario requiere un desarrollo que excede el alcance que se ha propuesto esta investigación. Sin embargo, es posible esbozar brevemente algunas explicaciones. Con anterioridad, autores como Panayotakis (2012: 7) han observado que la novela presenta una densa red de alusiones y referencias literarias, así como también un marcado estilo retórico que recuerda las prácticas de escritura de las escuelas de retórica. La explicitación del saber intelectual queda en evidencia, por ejemplo, en la estructura retórica del canto de Tarsia, como señala Braidotti (2005), en el retrato de la formación intelectual de Apolonio según Fernández-Savater Martín (1998), o el lugar central que las adivinanzas y enigmas ocupan en el desarrollo de la trama, como indican Holcroft (1991), Braidotti (2002) y Pittaluga (2005). La vinculación con la épica, especialmente con la homérica, fue estudiada anteriormente por Holzberg (1989, 1990) y Carmignani (2014c). Como señala Klebs (1899: 280-283), la novela posee una “rhetorisch und poetisch geschmückten Ausdruck” en la que el uso de citas explícitas habría buscado despertar en la memoria del lector el recuerdo del pasaje citado. Setaioli (2013: 104, 108), quien estudia el uso de la alusión y la cita poética en Petronio, señala que el uso de estos dos recursos en *Hist. Apoll.* recuerda al que se encuentra en las novelas griegas, en especial en Aquiles Tacio y Caritón, pues como allí, en *Hist. Apoll.* la cita está integrada al texto e ilumina la interpretación del pasaje al establecer una conexión clara con un modelo. De modo similar, Carmignani (2014a: 23) señala que ciertos temas, como la *tempestatis descriptio*, se ejercitaban con frecuencia en las escuelas de retórica y en su empleo se demostraban tanto las habilidades adquiridas como el conocimiento de los autores citados. Al mismo tiempo los centones o “mosaicos de versos virgilianos”, como los llama Garbugino (2004: 117), pueden ser leídos como ejemplos del ornato que caracteriza al “estilo enjoyado”, utilizando la terminología de Roberts (1989), característico de las composiciones tardoantiguas. Según Roberts (45), la variación con la que se interrumpe la monotonía del texto se concibe en términos visuales; se introducen giros o incluso citas a modo de gemas, como incrustaciones preciosas en un artefacto. No descartamos, en consecuencia, que los centones en la *Hist. Apoll.* se presenten como esta suerte de incrustaciones que valen por su propio brillo y que “decoran” su contexto. Como señala Elsner (2012: 149-150), la intertextualidad en la Antigüedad tardía, a diferencia de la clásica, no necesariamente afectan la construcción de sentido del texto contenedor, sino que la alusión, en estos casos, se presenta como un detalle formal con el que se evocan tradiciones literarias y culturales, y con los que, en última instancia, se negocian valores e identidades, al margen del significado de la narración en sí misma.

<sup>1350</sup> Lüthi (1982: 11, 24).

explica que Apolonio llega a Antioquía e “ingresa al rey”, *ingressus ad regem* (RA 3/ RB 4), en lugar de precisar que la locación es el palacio. Cuando Apolonio se aleja para pensar, se aleja un poco del rey, *paululum discessit a rege* (RA 11; *seccesit* en RB 13) y luego vuelve a él, *Ingressusque ad regem* (RA 12; “reversus” en RB 15). La misma estrategia se observa en otros pasajes: cuando Helénico se acerca a Apolonio mientras camina por la orilla en Tarso (*accedens ad eum* 8, RA 5/ RB 13), cuando poco después se le acerca Estranguilión (*occurrit ei alius homo* 9, RA 2; en RB, *vidit contra se venientem notum sibi.... Accessit ad eum protinus...* (9, RB 2), cuando la princesa de Pentápolis se acerca a Apolonio en el banquete (*accedens ad eum* 15, RA 11; *venit ad iuvenem* 15, RB 10) o cuando el aprendiz del médico aparece en escena (*supervenit* 26, RA 19/ RB 15).

Del mismo modo, se detecta una tendencia a que los personajes ingresen a escenas ya construidas en las que la acción ya se está desarrollando. Así, por ejemplo, cuando la princesa pide a Arquístrates que nombre a Apolonio como su maestro, el rey ordena llamar al joven y éste se hace presente en la habitación:

Puella ait: “Hesterna studia me excitaverunt. Peto itaque, pater, ut me tradas hospiti nostro Apollonio studiorum percipiendorum gratia”. Rex vero gaudio plenus iussit ad se iuvenem vocari. Cui sic ait: (...) (18, RA 5)

Puella ait: “Hesterna studia me excitaverunt. Peto itaque, pater carissime, ut me hospiti nostro studiorum percipiendorum gratia tradas”. Rex gaudio plenus iussit ad se iuvenem rogari. Cui ait: (...) (18, RB 5)<sup>1351</sup>

De la misma manera hacen su entrada en escena Teófilo, quien en RA aparece oportunamente (31, RA 13) y en RB se hace presente porque lo llaman (31, RB 9), y así también el esclavo del rufián en Mitilene (33, RA 24/ RB 22).

En algunos casos, el personaje focalizado es el que se desplaza de lugar. Cuando Apolonio llega a Tarso tras haber perdido a su esposa, el narrador explica cómo baja de la nave y se dirige a la casa de Estranguilión (28, RA/ RB 2). Casos así, sin embargo, son diferentes de los anteriores, pues la transición espacial se realiza en el marco de un sumario, no de una escena. En cambio, sí son transgresiones a esta tendencia pasajes

---

<sup>1351</sup> “La joven dijo: ‘Los estudios del día de ayer me han animado. Te pido por eso, padre, que me entregues a nuestro huésped, Apolonio, para recibir sus lecciones’. El rey entonces lleno de contento ordenó que el joven fuera llamado a él. Le habló así: (...)”

La traducción de ambos pasajes es prácticamente idéntica. Por ese motivo, consignamos sólo un texto para los dos fragmentos, ignorando variantes que sí son relevantes en la prosodia del latín.

como el de 32, RA 15, en el que Dionisias se acerca a su marido para contarle lo que ha hecho y cuál es el plan a seguir: *ingressa ad maritum suum Stran<g>uilionem sic ait:* (...). En este caso, la escena conserva la unidad de lugar y de tiempo en relación con la escena anterior, pero cambia repentinamente de foco narrativo, pues el narrador ha seguido los pasos de Teófilo antes de volver a Dionisias. Este tipo de transiciones son las que se observan en general en la historia de Tarsia: el narrador focaliza al personaje mientras se desplaza en el marco de un sumario y narra cómo llega a una escena que se construye con posterioridad a su llegada. Un ejemplo representativo es el modo en que se construye la escena en el burdel de Mitilene: el narrador no focaliza a nadie en particular cuando narra cómo Tarsia llega al burdel (de hecho, no nombra al personaje, utilizando para eso una forma verbal pasiva) y de pronto explica cómo Atenágoras se hace presente allí, personaje sobre el que se mantiene mayoritariamente el foco narrativo en el resto del episodio:

Tertia die antecedente turba cum <sy>mpho<ni>acis ducitur ad lupanar. Sed Athenagoras princeps affuit prior et velato capite ingreditur ad lupanar. Sed dum fuisset ingressus, sedit; et advenit Tharsia et proc<i>dit ad pedes eius et ait: (...) (34, RA 1)<sup>1352</sup>

Tertia die antecedente turba et symphonia ducitur ad lupanar. Athenagoras prior adfuit et velato capite lupanar ingreditur. Intravit cellam et sedit in lectum puellae. Puella ex demonstrato ostium clausit et procidens ad pedes eius ait: (...) (34, RB 1)<sup>1353</sup>

Es necesario diferenciar estas excepciones del modo en que la novela presenta personajes nuevos. En estos casos, la escena ya está construida, el narrador focaliza al personaje nuevo y explica cómo ingresa a escena. Es ésta la forma en que se presenta a Apolonio, a Helénico, a Estranguilión o a Teófilo, por ejemplo. Lo que llamamos excepciones son casos en los que un personaje ya focalizado y ya conocido ingresa a una escena que se construye luego de su entrada, cuando por lo general los demás personajes entran a la escena que ellos ya están protagonizando.

---

<sup>1352</sup> “Al tercer día, fue conducida al lupanar con una multitud que la precedía y con músicos. Pero el príncipe Atenágoras se presentó primero y con la cabeza cubierta ingresa al Lupanar. Una vez que ingresa, se sienta; aparece Tarsia y se arrodilla ante sus pies, y dice: (...)”

<sup>1353</sup> “Al tercer día fue conducida al lupanar con una multitud que la precedía y con músicos. Atenágoras se presentó primero y con la cabeza cubierta ingresó al Lupanar. Entró a la habitación y se sentó en el lecho de la joven. Ésta cerró la puerta como se le había enseñado y arrodillándose ante sus pies, dijo: (...)”

En un sentido similar, no se dan indicaciones o expresiones precisas sobre las distancias. Cuando Apolonio se encuentra con el pescador, Apolonio lo ve venir desde lejos. El narrador no dice esto, sino que lo da a entender mediante el verbo *animadvertere*: *animadvertens vidit quendam grandaevum* (12, RA 9); *animadvertit venientem contra se quendam robustum senem* (12, RB 12). El sentido del verbo *animadvertere* implica que no distingue con claridad la figura que se acerca, lo cual evoca la imagen de alguien que se aproxima a lo lejos. Del mismo modo, Estranguilión ve venir a Apolonio a la distancia y corre a su hogar para advertir a Dionisias: *perrexit curso rapidissimo* (37, RA 3); *a longe, perrexit prior rapidissimo cursu* (37, RB 4). Lo que Estranguilión ve ocurre en el marco de un sumario. La escena sólo se construye cuando interactúa con su esposa y es a esta escena a la que Apolonio hace su entrada.

Así como son imprecisas las distancias, también lo son las direcciones, pues el interés del narrador está puesto en lo que ocurre en escena, ante sus ojos. En general, los personajes abandonan la escena sin una dirección determinada. Por ejemplo, Helénico se despide de Apolonio en el capítulo 8 y sale de escena: *Et valedicens discessit* (8, RA 26), *Et valedicens ei discessit* (8, RB 31). Del mismo modo, los invitados de Arquístrates saludan y salen del banquete: *Peracto convivio levaverunt se universi; valedicentes regi et reginae discesserunt* (17, RA 11); *Peracto convivio levaverunt se omnes; valedicentes regi et reginae discessi sunt* (17, RB 10).

Las partidas con una dirección definida son escasas. La primera que encontramos es la que hace Arquístrates en el capítulo 25: se despide de su yerno e hija en el puerto y vuelve al palacio: *Reversus est rex ad palatium* (25, RA 6). En RB, en cambio, pasa de la escena al sumario sin indicar el abandono de la escena. La única excepción a esta regla se encuentra en el episodio de Teófilo. El narrador señala que viene de la *villa (de suburbano* en 31, RB 10) y que hacia allí vuelve luego de ser engañado por Dionisias (*Et ad villam suam abiit* 32, RA 13; *Et reversus <est> ad villam* 31, RB 13). Mencionar el origen de un movimiento no es extraño a la hora de presentar personajes nuevos, como ocurre en el capítulo 4, cuando Apolonio llega a la corte de Antíoco:

(...) quidam adulescens locuples valde, genere Tyrius, nomine Apollonius, navigans attingit Antiochiam. (4, RA 1)<sup>1354</sup>

---

<sup>1354</sup> “Un cierto joven extremadamente rico, de estirpe tiria, de nombre Apolonio, navegando arriba a Antioquía.”



(...) quidam adolescens Tyrius, patriae suae princeps, locuples immenso, Apollonius nomine, fidus habundantia litterarum navigans adtingit Antiochiam. (4, RB 2)<sup>1355</sup>

En el caso de Teófilo, se explicitan origen y meta para enmarcar el episodio y al personaje. Al margen de que Teófilo vuelva a aparecer más adelante, el hecho de que regrese a la *villa* da un aspecto de cierre al conjunto. Nuevamente, un episodio del ciclo de Tarsia presenta estrategias compositivas que quiebran los patrones observados en el resto de la obra.

En cambio, cuando el rumbo de los personajes focalizados es temático, sí se precisa el destino. Apolonio se dirige a Mitilene al salir de Tarso (11, RA 3/ RB 2), a Antioquía en el capítulo 25 y a Tiro en el capítulo 38. En todos estos casos, la mención de la meta genera expectativas que son rápidamente interrumpidas, pues un hecho fortuito impide el viaje: naufraga antes de llegar a Mitilene, queda varado en el mar al dirigirse a Tarso y una tormenta lo lleva a Mitilene cuando se proponía navegar a Tiro. Del mismo modo, al abandonar Mitilene, se propone marchar a Tarso (48, RA 2/ RB 1), pero el ángel que se le aparece en sueños le ordena cambiar el rumbo y dirigirse a Éfeso. En todos estos casos, la meta inicial no se realiza, con lo cual se deduce que se presentan para generar expectativas que luego se quiebran. Un caso similar es el del capítulo 5: cuando Antíoco deja partir a Apolonio, éste se aleja con destino a Tiro: *Paratamque habens navem ascendit ad patriam suam Tyrum* (5, RA 6)<sup>1356</sup>; *iuvenis conturbatus accepto comitato navem suam ascendit, tendit in patriam suam Tyro* (5, RB 5)<sup>1357</sup>.

Inmediatamente después, Antíoco envía en su persecución a Taliarco. Una variante final es la huida de Apolonio en el capítulo 6, tras comprender que su vida corre peligro. El narrador explica que carga sus naves y escapa, pero no precisa una dirección (6, RA/ RB 20). El objetivo es generar suspenso, enfatizando el sentido de huida en la elisión de la meta. Sin embargo, en RB la elisión de la meta se percibe como una contradicción al sistema que plantea la novela. En el capítulo 8 introduce una escena en la que Apolonio conversa con su capitán acerca del curso a seguir. Para RB, Apolonio parte sin destino y necesita reponer la secuencia en la que lo decide.

---

<sup>1355</sup> “Un cierto joven tirio, príncipe de su patria, inmensamente rico, de nombre Apolonio, confiado en la riqueza de sus letras, navegando arriba a Antioquía.”

<sup>1356</sup> “Teniendo ya lista su nave, sube hasta su patria, Tiro.”

<sup>1357</sup> “El joven, confundido, adquiridas ciertas provisiones, asciende a su nave, se dirige a su patria, a Tiro.”

Un caso distinto es el del capítulo 28, en el que se explica que Apolonio se marcha a Egipto. Según Panayotakis<sup>1358</sup>, el énfasis puesto en la lejanía de Egipto implica que el narrador no seguirá al personaje<sup>1359</sup>:

Apollonius vero commendata filia navem ascendit altumque pelagus petens ignotas et longinquas Aegypti regiones devenit. (28, RA 17)<sup>1360</sup>

Tunc Apollonius commendatam filiam navem ascendit: ignotas et longas petiit Aegypti regiones. (28, RB 17)<sup>1361</sup>

En otros casos, en los que el viaje no es fuente de ninguna peripecia, la meta y la llegada se narran una a continuación de la otra. Así, Taliarco abandona Tiro y llega a Antioquía (7, RA/ RB 13) y Apolonio abandona Tarso y llega a Pentápolis (51, RA 4/ RB 3).

En resumen, la gran diferencia entre las precisiones de meta o ausencia de ella reside en el tipo de cuadro, si se trata de una escena o de un sumario. Los casos de viajes temáticos se encuentran siempre en sumarios, mientras que las partidas sin meta clara aparecen en las secuencias diegéticas que articulan una escena con otra. Esto implica que el narrador no puede narrar un viaje como escena y que por lo tanto la que se desarrolla en 8, RB 2 debe ser considerado como una adición tardía.

Estas observaciones acerca del modo en que se narra el desplazamiento de los personajes se relacionan con la unidad espacial de la que se habló en el capítulo anterior. En términos generales, el narrador es testigo de lo que sucede ante sus ojos. Así, por ejemplo, en la escena del concierto en el banquete de Antíoco, en el capítulo 16, los objetos entran y salen hacia y desde los personajes. Cuando Apolonio sale para cambiar sus vestidos, el narrador de RA no lo sigue y sólo nos enteramos de que Apolonio ha salido cuando se indica que regresa al comedor, *introvit triclinum* (16, RA 22). En RB, en cambio, la focalización se concentra en el personaje más que en la escena, pues sigue a Apolonio en su entrar y salir: *Egressus foras Apollonius induit statum, corona caput decoravit. Et accipiens lyram introivit triclinium* (16, RB 19). Este pasaje en particular permite entender cómo funciona la percepción del narrador en la novela.

---

<sup>1358</sup> Panayotakis (2012: 365).

<sup>1359</sup> Volveremos sobre este problema en las próximas páginas.

<sup>1360</sup> “Tras ser encomendada su hija, Apolonio asciende a la nave y dirigiéndose mar adentro, llegó a las desconocidas y alejadas regiones de Egipto.”

<sup>1361</sup> “Entonces, tras ser encomendada su hija, Apolonio asciende a su nave: se dirigió a las desconocidas y lejanas regiones de Egipto.”

Si se toma de Ryan la idea de *story space* (el mundo conocido de los personajes), pueden identificarse espacios en los que ocurre la acción, que asociamos con las locaciones y lugares, y otros que a su alrededor en los que la acción no necesariamente toma lugar, pero en los que sí se desarrollan acontecimientos que impactan en la peripecia. Desde McAuley<sup>1362</sup>, las locaciones en las escenas pueden ser pensadas como los espacios escénicos en los que se desarrolla la acción. Junto a éstos, se encuentran espacios extraescénicos en los que se desarrollan acontecimientos que no se ponen en escena, pero que por contigüidad afectan directamente la peripecia, así como también espacios distantes en los que ocurren otros sucesos sin relación directa con lo que ocurre en los otros dos.

Si se aplica esta distinción a la novela<sup>1363</sup>, se observa que el espacio en las escenas es en rigor escénico. En términos generales, el narrador no comunica lo que ocurre en el espacio extraescénico, como sucede en el capítulo 22 (RA/ RB 2), cuando Arquístrates deja a Apolonio afuera de la habitación de su hija. Respecto del espacio distante, en ningún caso el narrador se refiere a lo que ocurre allí: en el primer caso que se encuentra en la novela, la muerte de Antíoco, el relato del hecho llega por medio de un mensajero, como ocurre en el drama; en el caso del segundo, la partida de Apolonio a Egipto, nunca se explica qué ocurre allí<sup>1364</sup>. En esta escena en particular se observa con claridad cómo la acción se distribuye en un espacio escénico y en otro extraescénico, y cómo, a su vez, el narrador tiende a mantenerse en los límites del primero. A su vez, las escenas con conflictos complejos parecen desarrollarse en puntos extremos de una misma locación a modo de contrapunto, como ocurre en el capítulo 17, cuando la princesa le pide a su padre que retenga a Apolonio con regalos: la princesa habla con su padre en un punto del espacio de la escena, y Apolonio se entretiene en sus asuntos a suficiente distancia como para no escuchar, pero todavía al alcance de la vista del narratario.

Nuevamente, una excepción a estas observaciones puede encontrarse en el ciclo de Tarsia. Cuando llega al burdel, primero se construye la escena y luego ingresan en ella los personajes. El episodio en el burdel se desarrolla en principio en dos locaciones en simultáneo, un dentro de la habitación y un fuera, lo cual obliga al narrador a cambiar bruscamente la focalización de un cuadro al otro. La comicidad del episodio, el tipo de personajes y la clase de conflictos representados han llevado a Konstan<sup>1365</sup> a afirmar que

---

<sup>1362</sup> McAuley (1999: 17-35).

<sup>1363</sup> Seguimos en la aplicación de este marco teórico a De Jong (2012: 4).

<sup>1364</sup> Como en el teatro, lo que ocurre en el espacio distante no se comunica (retiro de Apolonio en Egipto) o llega por medio de un mensajero (la muerte de Antíoco).

<sup>1365</sup> Konstan (2013).

todo el episodio parece inspirado en un argumento de comedia nueva. Sería factible, entonces, proponer que la particular construcción del espacio escénico en este episodio podría responder a las técnicas de este género. Como señala Marshall<sup>1366</sup>, la comedia nueva en Roma se pone en escena en espacios abiertos, con una utilería mínima, en la que resulta fundamental la gestualidad del actor para recrear los detalles del espacio en la imaginación del espectador. De este modo, en un espacio escénico así de flexible, resulta posible representar locaciones no necesariamente contiguas, pero conectadas por la acción, o integrar el espacio extraescénico al escénico. En el episodio del burdel, en consecuencia, el narrador deja de parecerse al narrador folklórico, que focaliza de a un personaje por vez y que sólo narra lo que se desarrolla ante sus ojos, y se parece al espectador de una comedia, que puede seguir en simultáneo un contrapunto escénico.

Todo lo expuesto nos lleva a caracterizar al narrador de la novela como un narrador folklórico que construye la escena en mediante la representación del conflicto a través de la voz y de los gestos de los personajes. Como este tipo de narrador resulta de la *performance* oral, el limitado conjunto de recursos con los que cuenta para recrear una escena lo obliga a mantener la unidad de lugar y a limitar la cantidad de personajes que pueden interactuar entre sí. Por este motivo, en el relato folklórico, como observa Olrik<sup>1367</sup>, se encuentra un máximo de dos interlocutores por escena, es decir, al margen de cuántos personajes se presenten al mismo tiempo, sólo dos de ellos hablan el uno con el otro. Esta regla se cumple en la novela casi sin excepciones<sup>1368</sup>. El diálogo es siempre de uno a uno; si hay un tercer personaje en escena, éste permanece callado. Cuando una secuencia afecta a varios individuos, éste se presenta como un personaje plural (personajes colectivos) o coral (el pueblo).

Respecto de los personajes colectivos, se puede mencionar como ejemplo el episodio de los tres pretendientes. Los tres se presentan en simultáneo y saludan al rey a una voz, aunque luego el rey interactúa sólo con uno que oficia de portavoz, como si fuera un corifeo:

Iuvenes scholastici III nobilissimi, qui p<er> longum tempus filiam eius petebant in matrimonium, pariter omnes una voce salutaverunt eum. Quos videns rex subridens ait illis: “Quid est hoc, quod una voce me pariter salutastis?” Vnus ex ipsis ait: “Petentibus nobis filiam vestram in matrimonium tu saepius nos

---

<sup>1366</sup> Marshall (2006: 93).

<sup>1367</sup> Olrik (1965: 135).

<sup>1368</sup> Encontramos sólo una: el juicio en Tarso. Aquí, Tarsia, Apolonio y Dionisias interactúan unos con otros al mismo tiempo.

differendo fatigas: propter quod hodie una simul venimus. Elige ex nobis, quem vis habere generum.” (19, RA 2)<sup>1369</sup>

Et dum cum eo deambulabat, iuvenes nobilissimi tres, qui per longum tempus filiam eius in matrimonio petierant, regem una voce pariter salutaverunt. Quos ut vidit rex, subridens ait: “Quid est, quod una voce pariter salutastis?” Vnus ex illis ait: “Petentibus nobis filiam tuam in matrimonio saepius differendo crucias; propter quod hodie simul venimus. Cives tui sumus, locupletes, bonis natalibus geniti. Itaque de tribus elige unum, quem vis habere generum.” (19, RB 2)<sup>1370</sup>

Cuando el rey les pregunta cuál de los tres naufragó, sólo uno responde. A éste le responde otro de los tres pretendientes sin interactuar con Arquístrates. En todo este tiempo, Apolonio permanece junto al rey en silencio.

El segundo caso, el de los personajes corales, se observa con claridad en las escenas judiciales de los capítulos 46-47 y 50. En estos casos, el personaje que lleva adelante el caso, Atenágoras en 47 y Apolonio en 50, apela al conjunto del público, quien le responde a una voz: *una voce clamaverunt* (46, RA 20, *dixerunt* en RB, 19; 50, RA 7, *dixerunt* en RB, 8).

Las escenas judiciales son también un ejemplo representativo de cómo funciona el gesto en la representación del conflicto. En 46, la idea de que el reo llega arrestado se representa por medio de la indicación gestual *vinctis a tergo manibus* (46, RA 9; *vinctus* en RB 9) y por el gesto confuso e insólito de llevarlo a la rastra de una oreja<sup>1371</sup>: *His auditis populi ab auriculis eum comprehenderunt* (46, RA 8); *His auditis comprehensus est leno et vinctus a tergo manibus ad forum ab auriculis ducitur* (46, RB 8). Como en las escenas sólo pueden interactuar dos personajes, el complejo cruce de denuncias, defensas, apelaciones y testimonios<sup>1372</sup> se reduce a una sola interacción entre Atenágoras (que opera como fiscal) y el pueblo (personaje coral que opera como juez, al modo de las

---

<sup>1369</sup> “Tres destacadísimos jóvenes profesores, que desde hacía tiempo pedían a su hija en matrimonio, lo saludaron a una voz. Al verlos, sonriéndoles dice el rey: ‘¿Qué sucede, que me saludan a una voz?’ Uno de ellos dice: ‘Mientras nosotros pedimos a tu hija en matrimonio, a menudo tú nos atormentas aplazándonos: por ese motivo es que hoy venimos juntos. Elige entre nosotros al que quieres tener como yerno.’”

<sup>1370</sup> “Y mientras paseaba con él, tres destacadísimos jóvenes, que por largo tiempo habían pedido a su hija en matrimonio, saludaron al rey a una voz. Cuando el rey los vio, sonriéndoles dijo: ‘¿Qué sucede, que me saludan a una voz?’ Uno de ellos dice: ‘Mientras nosotros pedimos a tu hija en matrimonio, a menudo tú nos mortificas aplazándonos: por ese motivo es que hoy venimos juntos. Somos ciudadanos tuyos, ricos, procedentes de un honorable linaje. Por eso, elige uno entre los tres, al cual quieres tener como yerno.’”

<sup>1371</sup> Como señalan Panayotakis (2006, 2012: 544), Kortekaas (2007: 780) y Vannini (2018: 299-300), este gesto sólo se encuentra registrado en este pasaje en toda la literatura antigua.

<sup>1372</sup> Siguiendo a Schwartz (2003: 109-110), consideramos que una escena judicial es una escena en la que se representa la disputa verbal entre dos partes, ocasionada por una agresión, juzgada por una tercera parte, observada por una audiencia, que se resuelve en el castigo o en el perdón del acusado.

antiguas asambleas griegas)<sup>1373</sup>. La parte de la denuncia se reduce a un gesto: Apolonio, vestido en galas reales, se mantiene de pie en el tribunal mientras abraza a su hija y llora junto a ella ante la mirada del público.

(...) induentes Apollonium regalem vestem deposito omni squalore luctus, quod habuit, atque detonso capite diadema inponunt ei, et cum filia sua Tharsia tribunal ascendit. Et tenens eam in amplexu coram omni populo <lacrimis impediabatur loqui. (...) > (46, RA 9)<sup>1374</sup>

(...) indutus Apollonius regia veste omni squalore deposita atque tonsus capite diademate inposito cum filia sua tribunal ascendit. Et tenens eam in amplexu coram populo loqui lacrimis impediabatur. (46, RB 10)<sup>1375</sup>

El juicio en Tarso presenta variantes importantes entre RA y RB. En ambas redacciones, Apolonio desempeña de nuevo dos roles: presidir el tribunal y denunciar la ofensa. Se dirige siempre al pueblo, que como personaje coral opera como asamblea y como público (y luego, como verdugo). Estranguilión protesta cuando escucha la acusación, pero Apolonio no le responde a él, sino que vuelve a dirigirse al pueblo. Como en Mitilene, recurre a la exhibición en lugar de exponer una demostración<sup>1376</sup> haciendo aparecer a Tarsia ante la mirada atónita del público que la creía muerta. En RB, Apolonio se dirige primero al pueblo y luego a su hija, pues finge invocarla desde el más allá:

Apollonius ait: “Commendavi filiam meam Stranguillioni et Dionysiadi uxori eius: hanc mihi reddere noluerunt”. Scelerata mulier ait: “Bone domine, quid? Tu ipse titulum legisti monumenti!” Apollonius exclamavit: “Domina Tharsia, nata dulcis, si quid tamen apud inferos haeres, relinque Thartaream domum et genitoris tui vocem exaudi.” (50, RB 11)<sup>1377</sup>

De este modo, la variante en RB representa una auténtica variación, pues lo que se altera es la sintaxis misma del relato al habilitar la interacción en simultáneo de al menos

---

<sup>1373</sup> Schwartz (2016: 103).

<sup>1374</sup> “(...) vistiendo a Apolonio un vestido real, habiendo sido abandonado toda la miseria del luto que traía y cortado su cabello le colocaron una corona. Y con su hija Tarsia sube al tribunal. Y teniendo a su hija abrazada ante todo el pueblo, se veía impedido de hablar por las lágrimas.”

<sup>1375</sup> “(...) vestido Apolonio con un vestido real depuesta toda su miseria y cortado su cabello, coronado con una diadema sube al tribunal con su hija. Y teniéndola abrazada ante el pueblo, se veía impedido de hablar por las lágrimas.”

<sup>1376</sup> Lévi y Pernot (1997: 6), “Faute de pouvoir démontrer, il montra. Et ce que l'argumentation n'avait pas obtenu, le geste l'emporta”.

<sup>1377</sup> “Apolonio dijo a éstos: ‘Encomendé a mi hija a Estranguilión y a Dionisias, su esposa; no quisieron devolvérmela’. La pérfida mujer dice: ‘¿Qué? ¡Buen señor, tú mismo leíste la inscripción del monumento!’ Apolonio exclamó: ‘Señora Tarsia, dulce hija, si en algo te adhieres a los infiernos, abandona la mansión tartárea y acata la voz de tu padre.’”

tres personajes en una misma escena. A continuación, el foco narrativo se coloca en Tarsia, quien hace llamar a Teófilo para que explique lo ocurrido. En este caso, la narración vuelve a respetar el principio de dos por escena, pues Tarsia interactúa sólo con Teófilo y, luego del sumario en el que se narra la ejecución de Estranguilión y Dionisias, lo hace sólo con el pueblo.

#### **4.4 Recapitulación**

En las páginas previas, se argumentó que la falta de plasticidad en la construcción narrativa de las locaciones es consecuencia directa del tipo de narrador que presenta la obra. Como se ha sostenido en otras ocasiones, el narrador es un elemento del plano de la narración que incide en la configuración de la historia en el plano del relato. En lo que a la construcción del espacio narrativo respecta, encontramos en el nivel del relato elementos que nos permiten reconstruir un narrador folklórico cuyas estrategias narrativas están fuertemente influenciadas por la oralidad, el medio privilegiado de *performance* de un relato folklórico. Esto no quiere decir que *Hist. Apoll.* haya sido escrita para ser representada, sino que el narrador utilizado es similar al que se observa en los relatos orales.

El primer rasgo de este narrador es que narra lo que ve: no conoce segundos planos ni puede seguir interacciones complejas, ya sea por la cantidad de personajes involucrados o por el número de locaciones. Como resultado, este tipo de narrador construye las escenas de una manera marcadamente dramática, en las que se mantiene la unidad de lugar, la interacción en un mismo espacio escénico y la correlación entre unidad de lugar y de conflicto.

## 5. Itinerario literario

En los capítulos previos, se argumentó que la novela organiza el espacio en forma de concatenación lineal de lugares en los que se desarrollan unidades de acción claramente delimitadas. El efecto final de esta disposición del espacio y del tiempo es el de la concatenación de episodios que observan Messerli y Olrik en el relato folklórico. A pesar de esta sintaxis, la crítica ha leído en la novela la descripción de un viaje real, es decir, del recorrido de un personaje (ficcional o incluso también empírico, a juzgar por las primeras noticias de recepción de la obra)<sup>1378</sup> por un mundo que coincide con el que habita el lector.

En el presente capítulo, argumentaremos que el *story space* que plantea la novela no es asimilable a la geografía del mundo de la experiencia que habita el lector. En su lugar, la novela presenta un itinerario a través de lugares identificados por topónimos significativos en la tradición literaria que responde a las exigencias argumentales del ciclo del héroe.

### 5.1 Introducción

En primer lugar, es necesario insistir sobre el estatus de realidad que plantea un texto narrativo. En todos los casos, la trama no se desarrolla en el mundo real, sino en un mundo ficcional que contiene contrapartes de locaciones del mundo real<sup>1379</sup>. En las narraciones que buscan presentar escenarios verosímiles, próximos al mundo conocido del lector, las contrapartes que presenta el texto son ostensiblemente similares a las locaciones del mundo real. El conjunto de locaciones y de marcos espaciales nombrados en el texto constituyen lo que Ryan llama el *story space*, “espacio de la historia”. El lector, por medio del principio de *minimal departure*, une el espacio de la historia con el mundo físico, empírico, por el que él mismo transita, en la medida en que el texto así lo indica. De este modo, por medio de este principio, el lector construye representaciones mentales de los mundos de ficción sobre la base de su propia experiencia de vida y conocimiento del mundo (siempre y cuando el texto no contradiga esta asociación)<sup>1380</sup>. Este mundo

---

<sup>1378</sup> Ver p. 79

<sup>1379</sup> Ryan (2016: 47).

<sup>1380</sup> Ryan (1991: 51).



reconstruido por el lector (que puede ser más o menos próximo a su mundo de la experiencia) es el *story world*, el mundo de la historia.

A nuestro entender, la crítica sobre *Hist. Apoll.*, basándose en la estrecha relación que existe entre la novela griega y la historiografía<sup>1381</sup>, ha reconstruido un *story world* más cercano al mundo del lector de lo que la novela misma propone. Así, como en las novelas griegas existe un afán de verosimilitud que conduce a la descripción de ciudades y espacios naturales de manera similar (y con las mismas estrategias narrativas) a la utilizada en las descripciones historiográficas, la crítica ha buscado leer en las escuetas construcciones de escenas en *Hist. Apoll.* indicios de descripciones más extensas<sup>1382</sup>. Por ese motivo, la primera parte de este capítulo busca demostrar que la reconstrucción del viaje de los personajes de la novela en el mapa del mundo real (es decir, del lector) es imposible de ser efectivamente realizado. En otras palabras, buscamos mostrar por qué la organización del mundo de Apolonio no presenta, en términos generales, correlatos con el mundo del lector, a pesar de que los topónimos utilizados sí formen parte de este mundo.

En un segundo momento de la argumentación tomaremos de Harrison la idea de “topografía literaria”, según la cual los espacios que se describen en los textos narrativos activan juegos intertextuales con tradiciones literarias previas. Según Harrison<sup>1383</sup>, las locaciones geográficas que se mencionan y describen en los textos reflejan fuentes literarias significativas para el lector, quien, al unir ambos referentes, enriquece el significado del espacio narrativo con los significados que extrae de la fuente evocada.

Desde el momento en que *Hist. Apoll.* no describe las locaciones, no es posible hablar de “topografía”. En cambio, utilizaremos el término “itinerario”. Si bien por itinerario se entiende la descripción de un viaje<sup>1384</sup>, a la que se le añade información útil a su realización (como descripciones y distancias), destaca en el término la idea de recorrido por sobre la de descripción, que en cambio sobresale en términos como “topografía” o “geografía”.

Finalmente, volcaremos este itinerario en un nuevo mapa que ilustre las dinámicas que plantea la novela. Como señala Ryan, lo que intuitivamente se entiende por “mapa”,

---

<sup>1381</sup> Ver Hägg (1983: 111; 1987: 189), Schmeling (2007: 649), De Temmerman (2012: 485-486) y especialmente Ruiz Montero (1996: 42).

<sup>1382</sup> Cfr. Chiarini (2003), Garbugino (2004: 189); las citas de Kortekaas (2004) serán comentadas particularmente a lo largo del estudio. Volveremos sobre esta afirmación en las próximas páginas.

<sup>1383</sup> Harrison (2002: 40-42).

<sup>1384</sup> Salway (2004: 45), Albu (2008: 112).

(la representación gráfica de las tierras y mares del mundo del lector) es sólo una forma posible de mapa, en el que se representa uno de los tipos posibles de espacio narrativo<sup>1385</sup>: el contexto espacial<sup>1386</sup>. Hasta el momento, la crítica ha confundido el contexto espacial del texto<sup>1387</sup>, es decir, el mundo fáctico del lector, con el *story space*, el espacio de la historia, al volcar en un mapa del Mediterráneo los recorridos de los personajes<sup>1388</sup>. En nuestro trabajo, elaboraremos un mapa del *story world*, del mundo de la historia, con el que buscaremos mostrar cómo éste se organiza en relación con las dinámicas del ciclo del héroe.

## 5.2 El viaje imposible

Los topónimos y rótulos geográficos genéricos, como “el mar” o “la orilla”, han sido considerados elementos probatorios de una primera redacción griega, o al menos realizada en el Mediterráneo oriental, pues a partir de ellos podría reconstruirse la realidad política de las ciudades involucradas, e incluso sus paisajes, aunque de modo escueto. Chiarini<sup>1389</sup> afirma que se detecta en la novela un conocimiento extenso de la geografía mediterránea. La acción, a su juicio, se focaliza en lo que sucede en el triángulo formado por Tiro, Tarso y Antioquía, siendo Tiro su patria de origen, Tarso su residencia temporaria y Antioquía su residencia definitiva, mientras que los puntos extremos del mapa son aquellos en los que los personajes son excluidos: Mitilene y Cirene, a donde Apolonio es arrastrado por tormentas, y Egipto, referencia vaga en donde se exilia voluntariamente para realizar el duelo por la muerte (aparente) de su esposa. A nuestro entender, el argumento de Chiarini no se desprende del texto. Por un lado, si bien es cierto que Mitilene no era originalmente la meta de Apolonio, y que llega allí a causa de la tormenta, en el caso de Cirene sí se había propuesto llegar allí. Es cierto que lo hace como náufrago, pero no por eso menos voluntariamente.

---

<sup>1385</sup> Ryan (2016: 46).

<sup>1386</sup> Por medio de estos mapas, se ilustra cómo un texto literario se encuentra anclado en la geografía fáctica, del lector. Así, se siguen los paisajes culturales (lugares en donde se registra una cierta actividad intelectual), las locaciones de las tramas, o incluso dónde se halla un texto como objeto físico (por ejemplo, impreso en formato de libro). Ver Ryan (2016: 46-47).

<sup>1387</sup> Ryan (2016: 46-47).

<sup>1388</sup> Archibald (1991: 251), vuelca los recorridos de la novela en un mapa del Mediterráneo. Álvarez (1996) realiza el mismo trabajo, pues elabora por cada novela, incluyendo a *Hist. Apoll.* un mapa en el que ubica los espacios de acción y reconstruye las rutas que une cada uno. Lo mismo hace Kortekaas en la versión corregida de su edición (2004: 2).

<sup>1389</sup> Chiarini (2003: 92).

Interpositis mensibus sive diebus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, et premente fortuna ad Pentapolitanas Cyrenaeorum terras adfirmabatur navigare, ut ibi latere posset. (11, RA 1)<sup>1390</sup>

Interpositis deinde mensibus paucis hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, ad Pentapolim Cyrenam navigare proposuit, ut illic lateret, eo quod ibi benignius agi adfirmaretur. (11, RB 1)<sup>1391</sup>

El hecho de que Apolonio llegue como náufrago depende de las etapas del ciclo del héroe que debe atravesar, pues una de las condiciones iniciales de la aventura es desprenderse de todo rasgo identitario. En el capítulo 3.1.1.4 de la sección primera, relacionamos esta secuencia con “El vientre de la ballena” del monomito de Campbell<sup>1392</sup>. La tormenta lo sorprende en las costas de la ciudad, elemento que a su vez está motivado intertextualmente, como explicaremos más adelante. Al mismo tiempo, es evidente que la acción desarrollada en Mitilene y Pentápolis es tan importante para el desarrollo del argumento como la desarrollada en Tarso y en Tiro. Con respecto a Antioquía, se desprende del texto que Apolonio acepta su trono, pero se instala en Cirene, por lo que no es posible sostener que Antioquía sea la patria definitiva de Apolonio. Como se observa en el capítulo final, el último destino al que se dirige Apolonio es, en efecto, Cirene:

Postea vero valedicens civibus navigat ad Pentapolim Cyreneam: pervenit feliciter. (51, RA 3)<sup>1393</sup>

Moratus autem ibi VI mensibus navigat cum suis ad Pentapolim, civitatem Cyrenem. (51, RB 2)<sup>1394</sup>

En el sumario que desarrolla sus años finales, señala que mantiene el poder sobre Antioquía, pero subordinándolo al de Cirene:

Regnavit et tenuit regnum Antiochiae et Tyri et Cyrenensium; et quietam atque felicem vitam vixit cum coniuge sua. (51, RA 29)<sup>1395</sup>

---

<sup>1390</sup> “Pasados ya meses o algunos pocos días, porque Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban y la fortuna apremiaba, se le hacía firme navegar hacia las tierras pentapolitanas [tierras] de la Cirene, donde podría esconderse.”

<sup>1391</sup> “Pasados unos pocos meses, porque Estranguilión y Dionisias, su esposa, lo animaban, se propuso navegar a la Pentápolis Cirenaica, para allí ocultarse, porque se afirmaba que allí se estaría mejor.”

<sup>1392</sup> Ver p. 109

<sup>1393</sup> “Luego, diciendo adiós, navega a Pentápolis Cirenaica: arribó con felicidad.”

<sup>1394</sup> “Tras residir allí por seis meses, navega con los suyos a Pentápolis, ciudad de Cirene.”

<sup>1395</sup> “Reinó y retuvo el reino de Antioquía y Tiro y el cirenaico, y vivió una vida tranquila y feliz con su esposa.”

Tenuit regnum Antiochiae, Tyri et Cyrenensium. Quietam vitam per omne tempus suum vixit. (51, RB 23)<sup>1396</sup>

Garbugino<sup>1397</sup>, en las conclusiones de su trabajo, señala que tanto elementos históricos, sociales y geográficos apuntan a una primera redacción griega de la obra. Respecto de los elementos geográficos, destaca el buen conocimiento de la realidad político social de la región siria y las referencias a la topografía de Cirene. Sin embargo, no desarrolla ni justifica estas observaciones.

Roques<sup>1398</sup> señala que *Hist. Apoll.* es la única novela antigua en la que no se utiliza el topónimo “Libia” para referirse a la región que ocupa la región de Cirene, sino compuestos de Pentápolis y Cirene. El autor encuentra posibles alusiones a la organización política de la región en el pasaje en el que Arquístrates convoca a los dirigentes de las ciudades vecinas, *vicinarum urbium potestates* (23, RA/ RB 1), para anunciar la boda de su hija. Sin embargo, señala discrepancias relevantes entre el estado de cosa que plantea la novela y en cómo se organizaba efectivamente la ciudad en el siglo III a.C., tiempo en el que ubica el desarrollo de los acontecimientos<sup>1399</sup>. Detecta a su vez la falta de descripciones del escenario que desarrollamos en el capítulo 2 de esta sección y concluye que no es posible extraer de los escasos indicios relevados conclusiones firmes sobre cómo y en qué medida la novela describe o no a la Pentápolis cirenaica<sup>1400</sup>.

Kortekaas<sup>1401</sup>, por su parte, intenta en numerosas ocasiones establecer correlatos entre las locaciones de la novela y descripciones geográficas de fuentes historiográficas, como Estrabón o Dion Crisóstomo. Comentaremos cada uno de estos casos en los pasajes que analizaremos más adelante.

Si se prescinde del mapa del Mediterráneo en el que se han reconstruido los viajes de los personajes, se observa que las ciudades mencionadas son relativamente equidistantes, que los personajes se desplazan de una ciudad a otra voluntaria o involuntariamente y que Egipto es la única región que se menciona entre los demás topónimos, todos referidos a ciudades. Con respecto a Egipto, Chiarini<sup>1402</sup> señala que el modo vago e impreciso de referirse a este lugar como meta del viaje le permite inferir al

---

<sup>1396</sup> “Mantuvo el reino de Antioquía, Tiro y el cirenaico. Vivió en todo su tiempo una vida apacible.”

<sup>1397</sup> Garbugino (2004: 189).

<sup>1398</sup> Roques (1998: 489-499).

<sup>1399</sup> Roques (1998: 514).

<sup>1400</sup> Roques (1998: 516).

<sup>1401</sup> Kortekaas (2004, 2007).

<sup>1402</sup> Chiarini (2003: 91).

narratario que esta locación no será escenario de la peripecia. En efecto, en el mapa del *story world*, Egipto es el lugar más apartado de todos y equivale por eso a un abandono de la escena. En este aspecto *Hist. Apoll.* se aparta nuevamente de las novelas griegas, pues como en estos argumentos Egipto sí es escenario de la peripecia, siempre se precisan los nombres de las ciudades que visitan los personajes y se describe una geografía verificable en el mundo real<sup>1403</sup>. Por ejemplo, puede observarse en el siguiente pasaje de Caritón cómo se describe la geografía del área del Nilo para resumir las etapas de un viaje:

βασιλεῖ γὰρ ἦκον ἀπαγγέλλοντες Αἴγυπτον ἀφεστάναι μετὰ μεγάλης παρασκευῆς. Τὸν μὲν γὰρ σατράπην τὸν βασιλικὸν τοὺς Αἰγυπτίους ἀνηρηκένας, χειροτονηκένας δὲ βασιλέα τῶν ἐπιχωρίων, ἐκεῖνον δὲ ἐκ Μέμφεως ὀρμώμενον διαβεβηκένας μὲν Πηλούσιον, ἤδη δὲ Συρίαν καὶ Φοινίκην κατατρέχειν, ὡς μηκέτι τὰς πόλεις ἀντέχειν, ὥσπερ χειμάρρου τινὸς ἢ πυρὸς αἰφνίδιον ἐπιρρύντος αὐταῖς (Charit. 6.8.2)<sup>1404</sup>

La distancia que existe entre el mapa del *story world* y la cartografía del mundo fáctico se pone especialmente en evidencia en el episodio de la falsa muerte de la princesa. Ella y Apolonio parten de Cirene rumbo a Antioquía con buen tiempo, pero en algún momento (que no se precisa), el viento cambia. A partir de entonces, el Austro los inmoviliza en el mar por un período indefinido pero extenso de tiempo (tres meses en RA, un mes en RB<sup>1405</sup>, si se considera que la joven parte de viaje en su sexto mes de embarazo<sup>1406</sup>):

Qui dum per aliquantos dies totidemque noctes Austri ventorum flatibus <im>pi<o> pelago detinerentur, nono mense cogente Lucina, enixa <est> puella <puellam>. (25, RA 8)<sup>1407</sup>

Qui dum per aliquot dies variis ventorum flatibus detinentur, septimo mense cogente Luc<ina> enixa est puella puellam. (25, RB 6)<sup>1408</sup>

<sup>1403</sup> Traducción de Mendoza (1979).

<sup>1404</sup> “Llegaron ante el Rey unos mensajeros anunciando que Egipto se había sublevado con grandes preparativos de guerra, que los egipcios habían matado al sátrapa del Rey y habían elegido por votación un rey de entre ellos y que éste, saliendo de Menfis, había atravesado Pelusio, y ya bajaban a toda velocidad por Siria y Fenicia, de modo que las ciudades no podían resistirle, como si se precipitase sobre ellas de repente un torrente desbordado o un incendio.”

<sup>1405</sup> Ver discusión sobre la elipsis en la sección 2, capítulo 3.4.

<sup>1406</sup> *Interpositis autem diebus atque mensibus, cum haberet puella mense iam sexto, eius ventriculum deformatum est.* (24, RA 1-2) “Pasados ya unos días y unos meses, como estuviera la joven ya en el sexto mes, se deformó su vientre.”

<sup>1407</sup> “Puesto que por unos cuantos días y muchas noches fueron detenidos en el impío mar por los soplos de los vientos del Austro, al noveno mes, forzándolo Lucina, la joven dio a luz a una niña.”

<sup>1408</sup> “Puesto que por unos cuantos días son detenidos por los mudables soplos de los vientos, al séptimo mes, forzándolo Lucina, la joven dio a luz a una niña.”

Se deduce del texto que no pueden avanzar en dirección a Antioquía porque el viento sopla en dirección contraria, desde la proa, y por ende desde la meta, o al menos desde la dirección en la que se encuentra Antioquía. Sin embargo, al confrontar la cartografía del Mediterráneo con el itinerario de la novela, se observa que el viento Austro debería haberles sido favorable, pues sopla desde el sur, y la dirección que deben tomar es noreste, al norte de la cuenca oriental del Mediterráneo. Como la princesa es dada por muerta en el parto y luego arrojada al mar, Apolonio cambia sus planes y tuerce su curso hacia Tarso. Se deduce entonces que Tarso se ubica en dirección exactamente opuesta a Antioquía, lo cual es lógico en la economía de la obra, pues hacia allí huye Apolonio cuando descubre que ha sido engañado por Antíoco. Un nuevo contraste con la cartografía del Mediterráneo permite observar que, en realidad, Tarso y Antioquía están muy próximas una a la otra en la costa norte del Mediterráneo oriental. Por esto, a menos que se interprete (sin que el texto lo explicita) que el viento favorable súbitamente comienza a soplar, debe entenderse que Apolonio decide cambiar de dirección y dejarse llevar por el viento en dirección opuesta a Antioquía.<sup>1409</sup>

Luego del parto, la joven es dada por muerta y arrojada al mar. Su ataúd es arrastrado por la corriente hasta Éfeso, donde un médico y sus estudiantes logran reanimarla. En el escenario que presenta la novela, tanto el ataúd como el barco deben desplazarse en la dirección en la que el viento les resulta favorable. La misma limitación que afecta al barco tendría que haber afectado necesariamente al ataúd, dado que tanto Éfeso como Antioquía se ubican al norte de Cirene y que el soplado permanente de un viento en una dirección determinada condiciona el curso de las corrientes superficiales del mar. Si el barco, en consecuencia, no podía llegar al norte a causa del viento, tampoco debería haber podido trazar un curso norte un objeto arrastrado por el mar. Una segunda dificultad la representa el hecho de que las corrientes marinas, en esta área, mantienen un flujo descendente desde el Norte del Mar Egeo<sup>1410</sup>, al tiempo que arribar a Éfeso implica

---

<sup>1409</sup> Un escenario fáctico, de hecho, en el que una nave navegando desde Pentápolis no podría haberse acercado a Antioquía sólo es posible en un escenario similar al que describe Estrabón, con fuertes vientos soplando desde el Este: ἴδιον δὲ τί φησι Ποσειδώνιος τηρῆσαι κατὰ τὸν ἀνάπλου τὸν ἐκ τῆς Ἰβηρίας, ὅτι οἱ εὐροὶ κατ' ἐκεῖνο τὸ πέλαγος ἕως τοῦ Σαρδῶου κόλπου πνέοιεν ἐτησίαι: διὸ καὶ τρισὶ μῆσιν εἰς Ἰταλίαν κατᾶραι μόλις παραδιενεχθεὶς περὶ τε τὰς Γυμνησίας νήσους καὶ περὶ Σαρδῶνα καὶ τὰ ἄλλα ἀπαντικρὺ τούτων μέρη τῆς Λιβύης (3.2.5) “Posidonio no obstante dice que advirtió algo singular en su regreso desde Iberia, y es que por aquella parte del mar hasta el Golfo Sardo los euros soplaban como etesios, y que por ello no desembarcó en Italia sino a duras penas a los tres meses, después de haber sido desviado de su ruta a las islas Gimnesias, a Sardón y a otras zonas de Libia frente a éstas.” Traducción de Meana (1992).

<sup>1410</sup> Ver, por ejemplo, el mapa de corrientes superficiales en el Mediterráneo en H. Lacombe y P. Tchernia (1972: 33).

navegar exitosamente a través del archipiélago del Dodecaneso. En consecuencia, puede afirmarse que todo el pasaje describe desplazamientos imposibles por un mapa de contexto espacial, o sea, del mundo fáctico del lector, lo cual da cuenta de un divorcio entre el diseño del *story world* y la naturaleza del espacio en el mundo del lector.

Más adelante, Apolonio da por terminado su exilio en Egipto y vuelve a Tarso para recuperar a su hija. Allí, Estranguilión y Dionisias, mintiéndole, le informan que la niña ha muerto. Apolonio decide entonces partir hacia Tiro y dejarse morir en el camino. Nuevamente es sorprendido por una tormenta en el mar que lo arrastra a Mitilene. Se deduce que la tormenta lo lleva de una punta a otra del Mediterráneo, lo hace avanzar por el archipiélago del Dodecaneso y lo deja sano y salvo al Noreste del Mar Egeo. Nuevamente, se narra un periplo realizado en condiciones adversas que no es posible llevar a cabo en el Mediterráneo que experimenta el lector.

### 5.3 Topónimos significativos

#### 5.3.1 Introducción

Se señaló con anterioridad que la novela no abunda en descripciones y que no desarrolla plásticamente los escenarios, por lo que no se puede hablar de espacios en la novela, sino de locaciones y lugares. A pesar de esta austeridad, la crítica ha buscado en el texto indicios que permitieran asimilar sus locaciones con las ciudades del mundo real que identifican los topónimos empleados en el relato.

En particular, Kortekaas ha buscado indicios de verosimilitud en la construcción narrativa de Tarso sobre la base del supuesto de que el arquetipo griego habría sido redactado en esta ciudad<sup>1411</sup>. Roques<sup>1412</sup>, por su parte, señala que la novela es la única de las novelas antiguas en mencionar a Cirene y busca en el texto indicios de una descripción de la ciudad. Antioquía, por su parte, ha sido estudiada a partir de una perspectiva realista desde el problema de la datación del argumento, pues se ha asociado la Antioquía de la

---

<sup>1411</sup> En su primera edición, Kortekaas (1984: 130) argumenta que el lugar de redacción habría sido Siria por el hecho de que los novelistas del siglo III provenían en general de esta ciudad. En su reedición, Kortekaas (2004: 83) cambia de locación, y argumenta que la novela fue redactada en Tarso sobre la base de indicios topográficos y culturales, aunque su argumento más contundente parece ser la moneda de Caracalla, acuñada en Tarso en el año 215. Según Kortekaas, la estatua de Apolonio en el capítulo 10 representa la efigie de Caracalla en esta moneda, aunque resulta más convincente la conexión con el tipo escultórico del *honos bigae*, como sostiene Zelazowski (2001).

<sup>1412</sup> Roques (1998).

novela con la real, fundada por Seleuco Nicátor en el 312 a.C. Aún así, no se ha revisado la construcción narrativa de la ciudad. Las demás locaciones, por su parte, no han sido objeto de este tipo de análisis.

En el primer momento de este apartado, revisaremos los modos en que se han conectado las ciudades reales con las de la novela para determinar en qué medida ofrecen un retrato realista, al modo de las narraciones historiográficas, o evocan ideas asociadas a esas ciudades. En un segundo momento, revisaremos en qué grado las ciudades que no han sido revisadas aún por la crítica activan saberes asociados en el acervo cultural del narratorio. Siguiendo a Mason<sup>1413</sup>, retomaremos la idea de Hunter<sup>1414</sup> de “geografía de la mente”, en la cual se encuentran “sitios de la imaginación” notables, cuyas versiones ficcionales son más significantes que sus contrapartes reales. La idea es solidaria de la “topografía literaria” de Harrison<sup>1415</sup> y de Panayotakis<sup>1416</sup>, quien argumenta, como Pioletti<sup>1417</sup>, que estos topónimos deben haber representado nombres significantes en la topografía literaria del autor y haber contribuido a la caracterización del héroe.

El objetivo final de este apartado es sostener que los topónimos utilizados permiten asociar rasgos de las ciudades reales, alojados en la “geografía de la mente” del lector, a los espacios de acción de la novela y que no representan a las ciudades reales al modo de las narraciones historiográficas. La idea final es que el *story space* que plantea la novela es, como en el cuento folklórico, “a-cartográfico”<sup>1418</sup>, lo suficientemente indefinido para poder dilatarse o contraerse<sup>1419</sup> según lo requiera la peripecia, lo suficientemente genérico para poder ser reconocido como un espacio en ubicaciones geográficas reales, pero también indefinido como para no anclarse firmemente en ninguna<sup>1420</sup>. En un *story space* de estas características, los topónimos utilizados son prototípicos y significantes y, por ello, estructuran el espacio como un hábitat comprensible y familiar<sup>1421</sup>.

---

<sup>1413</sup> Mason (2006: 187).

<sup>1414</sup> Hunter (1999: 146).

<sup>1415</sup> Harrison (2002: 40-42).

<sup>1416</sup> Panayotakis (2012: 5).

<sup>1417</sup> Pioletti (2012).

<sup>1418</sup> Messerli (2005: 278).

<sup>1419</sup> Messerli (2005: 277).

<sup>1420</sup> Nicolaisen (1980: 15). El espacio del cuento folklórico es reconocible pero no cognoscible.

<sup>1421</sup> Nicolaisen (1980: 15).



### 5.3.2 *Análisis del texto*

Como se adelantó en la introducción, Kortekaas<sup>1422</sup> encuentra en la novela esbozos de una descripción fiel de la ciudad de Tarso que habría sido mutilada por el epitomizador. Para empezar, sostiene que el modo en el que el narrador construye el escenario costero en los capítulos 8 y 9 permite deducir que esas costas corresponden al puerto que la ciudad tenía sobre la desembocadura del río Cidno: *deambulans iuxta litus* (8, RA 4)<sup>1423</sup> y *dum deambulet in eodem loco supra litore* (9, RA 1)<sup>1424</sup>. A su entender, el pasaje se asemeja a la descripción que hace Estrabón:

μετὰ δὲ τὴν Ἀγχιάλην αἰ τοῦ Κύδνου ἐκβολαὶ κατὰ τὸ Ῥῆγμα καλούμενον. ἔστι δὲ λιμνάζων τόπος ἔχων καὶ παλαιὰ νεώρια, εἰς ὃν ἐκπίπτει ὁ Κύδνος ὁ διαρρέων μέσην τὴν Ταρσὸν τὰς ἀρχὰς ἔχων ἀπὸ τοῦ ὑπερκειμένου τῆς πόλεως Ταύρου: καὶ ἔστιν ἐπίνειον ἢ λίμνη τῆς Ταρσοῦ (Strab. 14.5.10)<sup>1425</sup>

La forma de representar la costa, sin embargo, no es exclusiva de este pasaje. El giro vuelve a repetirse en 26, RA 3, cuando el médico de Éfeso encuentra el ataúd de la princesa, *Qui in illa die cum discipulis suis deambulans iuxta litus vidit loculum*, en 51, RA 11 para situar la acción en la costa de Pentápolis, *In illo tempore peractis omnibus iuxta mare deambulat Apollonius*, y en la respuesta que da Apolonio a la adivinanza de Tarsia sobre la caña:

“Dulcis amica dei, quae c<antu>s suos mittit ad caelum, canna est, ripae semper vicina, quia iuxta aquas sedes collocatas habet. Haec nigro perfusa colore, nuntia <est> linguae.” (42, RA 14)<sup>1426</sup>

Incluso puede afirmarse que el sintagma *deambulans iuxta/ ad/ supra mare /litus* es un rasgo de estilo, pues es la forma de introducir secuencias que se desarrollan en las costas, prescindiendo de mayores descripciones del espacio.

---

<sup>1422</sup> Kortekaas (2004: 84-86).

<sup>1423</sup> En RB, es *Et dum deambulabat ad litus maris* (8, RB 11), pero Kortekaas no analiza esta variante.

<sup>1424</sup> “Mientras caminaba en aquel mismo lugar por la orilla.” Seguimos en nuestra traducción el criterio de Puche López (1997: 97) y de Kortekaas (2007: 108) de traducir *supra litore* por “por la orilla”, aunque debe entenderse que el personaje se pasea por la orilla, habiendo subido por el curso del río.

<sup>1425</sup> Citamos el texto de Estrabón desde Meineke (1913). “Después de Anquíale está la desembocadura del Cidno en el llamado Regma. Es un lugar que forma un lago y tiene antiguos arsenales, y en él desemboca el Cidno, que atraviesa Tarso y tiene su nacimiento en el Tauro que se alza detrás de la ciudad. El lago es además el puerto de Tarso.” Traducciones de Estrabón son de De Hoz García-Bellido (2003).

<sup>1426</sup> “La dulce amiga de dios, que envía sus cantos al cielo, es la caña, siempre vecina de la ribera, pues tiene fijadas sus moradas junto a las aguas. Impregnada de color negro, es la mensajera de la lengua.”

La referencia a las costas es de hecho un rasgo general de estilo en la novela, puesto que todas las ciudades parecen quedar junto al mar, incluso cuando en realidad se ubican varios kilómetros tierra adentro, como es el caso de Antioquía y de Cirene. En el caso de Antioquía, Kortekaas<sup>1427</sup> recuerda que la ciudad estaba 15 kilómetros retirada de la costa y no junto a ella, como se observa en la novela, pero atribuye la inexactitud a un error del supuesto epitomizador.

Kortekaas<sup>1428</sup> busca también correlatos historiográficos en la construcción narrativa del foro de Tarso. En primer lugar, sostiene (y no justifica) que la acción que se desarrolla en el foro de Tarso es menos relevante de la que ocurre en Mitilene o Pentápolis, ignorando que la acción en el foro de Mitilene es análoga a la de Tarso: Apolonio, como Tarsia en Mitilene, se presenta ante el pueblo en el foro, y en ambas ciudades los juicios contra los villanos se desarrollan en este mismo lugar. A continuación, asocia *forum* con tres correlatos posibles en griego: ἀκρόπολις en el sentido de “ciudadela”, ἀκρόπολις en el sentido de “lugar elevado”, y ἀγορά como sitio de reunión de la asamblea o el mercado. Señala que, a juzgar por las descripciones de Estrabón<sup>1429</sup> y Dion Crisóstomo<sup>1430</sup>, se deduce que la ciudad no tenía un foro. Sin embargo, explica, excavaciones recientes han demostrado que efectivamente tenía uno del segundo tipo (ἀκρόπολις, lugar elevado), aunque pequeño. Por esto, sostiene que el pasaje en la novela sería mejor testigo que las mismas narraciones historiográficas del verdadero funcionamiento de la ciudad. A nuestro entender, las conclusiones son exageradas, pues como se explicó en el capítulo 2.3 de esta sección, el foro es el espacio de debate público por excelencia en el verosímil que plantea la obra. Así, su presencia en la ciudad obedecería más a necesidades estructurales de la narración que a un afán realista.

Respecto del pasaje en el que Apolonio ordena restaurar los edificios públicos de Tarso (51, RA 1/ RB 2), Kortekaas<sup>1431</sup> sostiene que éstos son los edificios de los que, según Dion Crisóstomo (*Or.* 33, 17-18), están orgullosos los habitantes de la ciudad. Sin embargo, la reconstrucción de las murallas y edificios públicos constituye en la novela un motivo de clausura con el que cierra los episodios de castigo y gratificación, tanto en Tarso como en Mitilene.

---

<sup>1427</sup> Kortekaas (2007: 44).

<sup>1428</sup> Kortekaas (2004: 121).

<sup>1429</sup> Strab. 14.5.12.

<sup>1430</sup> *Or.* 33, 39.

<sup>1431</sup> Kortekaas (2004: 87).

1) Reconstrucciones en Mitilene:

“Gratias pietati vestrae refero, venerandi et piissimi cives, quorum longa fides pietatem praebuit et quietem tribuit et <educavit> salutem et exhibuit gloriam. Vestrum est, quod fraudulenta mors <cum> suo luctu detecta est; vestrum est, quod virginitas nulla bella sustinuit; vestrum est, quod paternis amplexibus unica restituta est filia. Pro hoc tanto munere condono huic civitati vestrae ad restauranda omnia moenia auri talenta C.” (47, RA 2)<sup>1432</sup>

“Gratias pietati vestrae refero, venerandi et piissimi cives. Longa fides pietatem praebuit, quietem tribuit, salutem exhibuit, gloriam educavit. Vestrum est, quod redivivis vulneribus rediviva vita successit; vestrum est, quod fraudulenta mors cum suo luctu de<t>ecta est; vestrum est, quod virginitas nulla bella sustinuit; vestrum est, quod paternis amplexibus unica restituta est filia. Pro hoc tanto beneficio vestro ad restituenda civitatis vestrae moenia aurum pondo L dono.” (47, RB 2)<sup>1433</sup>

2) Reconstrucciones en Tarso:

Itaque Apollonius pro hac re laetitiam populo addens, munera restituens, restaurat universas termas, moenia publica, murorum turrets. (51, RA 1)<sup>1434</sup>

Apollonius vero dat licentiam populo; dedit munera; restaurantur termas, m<oe>nia, murorum turrets. (51, RB 1)<sup>1435</sup>

En consecuencia, aunque no creemos que en la construcción narrativa de la ciudad se encuentren indicios sobre su aspecto físico, sí consideramos que intervienen significados provenientes de su reputación. Siguiendo el criterio con el que Kortekaas

---

<sup>1432</sup> “Doy gracias a su piedad, venerables y muy píos ciudadanos, cuya constante fidelidad ha mostrado piedad, nos ha dado tranquilidad y (...) resguardo y ha suscitado gloria. Es obra suya que la falsa muerte con su correspondiente duelo ha sido expuesta; es obra suya que la virginidad no ha mantenido combate alguno; es obra suya que a los abrazos paternos ha sido restituida su única hija. A cambio de este tan grande servicio, regalo a esta ciudad suya cien talentos de oro para restaurar sus murallas.” Seguimos a Panayotakis (2012: 553) al considerar que la restitución de *educavit* (realizada por Riese y mantenida por Kortekaas) contradice el estilo de RA, pues no sólo rompe el homoioteleuton en *-buit*, sino que resulta en una frase difícilmente aceptable, *salutem educavit*. Observar que en RB no se busca esta figura retórica, y no se utiliza *educare* con *salus*, por lo que cabe discutir la reconstrucción del pasaje desde RB.

<sup>1433</sup> “Doy gracias a su piedad, venerables y muy píos ciudadanos. Su constante fidelidad nos ha traído piedad, dado tranquilidad, procurado resguardo y llevado adelante la gloria. Es por ustedes que por sobre las renovadas heridas triunfó la vida; es por ustedes que la falsa muerte con su correspondiente duelo ha sido expuesta; es por ustedes que la virginidad no ha mantenido combate alguno; es por ustedes que a los abrazos paternos ha sido restituida su única hija. A cambio de tan gran favor, otorgo cincuenta libras de oro para restaurar las murallas de su ciudad.”

<sup>1434</sup> “Por lo tanto, Apolonio, agregando alegría al pueblo en respuesta a estos acontecimientos, reponiendo los espacios recreativos, restaura las termas, las murallas públicas, las torres de los muros.”

<sup>1435</sup> “Apolonio le da licencia al pueblo; les regaló espacios recreativos; se restauran las termas, las murallas, las torres de los muros.”

asocia la descripción del puerto de Tarso con la locación del capítulo 8 y 9, se podría considerar otro pasaje de la *Geographia* de Estrabón, en el que explica que Tarso es un renombrado centro intelectual en el que abundan las escuelas de retórica. Esta fama podría conectarse con el hecho de que Tarsia va a la escuela en Tarso:

καὶ εἰσὶ σχολαὶ παρ' αὐτοῖς παντοδαπαὶ τῶν περὶ λόγους τεχνῶν, καὶ τᾶλλα δ' εὐανδρεῖ καὶ πλεῖστον δύναται τὸν τῆς μητροπόλεως ἐπέχουσα λόγον. (Strab. 14.5.13)<sup>1436</sup>

No sólo Tarsia se instruye en la novela, sino también Apolonio. Cuando en el capítulo 9 se encuentra con Estranguilión, el texto señala que ya lo conocía. Cabe preguntarse si Apolonio no se instruyó en Tarso, aunque estaríamos así forzando la lectura sobre indicios demasiado escasos. No descartamos, en cambio, que la fama de Tarso como centro cultural se encuentre detrás de la elección de este topónimo para narrar las aventuras de una joven intelectual. Tarsia toma su nombre de esta ciudad, en donde se instruye, y se destaca por su excelente formación. De este modo, la denominación del personaje por la ciudad en la que vive podría no estar relacionada con la tradición de nombrar a los huérfanos por la ciudad en la que son adoptados<sup>1437</sup>, sino porque lo que distingue a la joven corresponde a los rasgos más salientes de ciudad en la “geografía imaginaria” del lector. Incluso, el gesto de nombrar a la joven por el nombre de su ciudad debido a su orfandad contradice el verosímil que plantea la obra, pues la joven no sabe que es huérfana<sup>1438</sup>. De ser ésta una práctica habitual en el mundo de la novela, la joven habría sospechado que Estranguilión y Dionisias no son sus padres. Finalmente, puede argumentarse que el bautizar a la niña por el nombre de la ciudad representa un gesto inverso al que abre la novela, en el que la ciudad se bautiza por el nombre de su fundador. Ambas escenas abren respectivamente el segundo y el primer movimiento de la obra, por lo que es posible suponer que el uso del nombre *Tharsia* responda a requerimientos del argumento.

En cuanto a Cirene, Roques<sup>1439</sup> señala que la ciudad no se encontraba sobre el mar, como parece indicar la novela, sino 20 kilómetros tierra adentro. Señala incluso que el

---

<sup>1436</sup> “En Tarso hay además todo tipo de escuelas de retórica y, por lo demás, está bien poblada y tiene mucho poder, manteniendo la fama de la metrópoli.”

<sup>1437</sup> Kortekaas (2007: 420).

<sup>1438</sup> En los ejemplos de las novelas que propone Kortekaas, las jóvenes saben que son adoptadas y el nombre que llevan no es el verdadero (Xen. Eph. 4.3.6, Achill. Tat. 6.16.5).

<sup>1439</sup> Roques (1998: 514).

modo en que el pescador le indica a Apolonio el camino hacia la ciudad implica que entre costa y ciudad media una considerable distancia:

Et haec dicens per demonstratam sibi viam iter carpens ingreditur portam civitatis. (13, RA 1)<sup>1440</sup>

Et haec dicens demonstratam sibi viam iter carpens portam civitatis intravit. (13, RB 1)<sup>1441</sup>

Nuestra lectura, sin embargo, es contraria. A nuestro entender, no hay indicador espacial alguno, e incluso la centralidad del gesto por sobre la descripción en la secuencia permite entender lo contrario: que costa y ciudad son adyacentes. Encontramos una situación similar en el capítulo 24, en la escena en la que Apolonio y su esposa pasean por la costa y encuentran al mensajero de Tiro. En este caso, la joven embarazada pasa de la costa al palacio del rey sin mediación de distancia alguna, dando la impresión de que ambos espacios son muy próximos uno al otro: *Et haec dicens puella venit ad patrem suum, cui sic ait: (...)* (24, RA 23); *Et veniens ad patrem ait: (...)* (24, RB 18). Si se considera que todas las ciudades de la novela se ubican junto al mar, cabe suponer que en el *story world* Antioquía, Tarso y Cirene se ubican, efectivamente, junto a la costa y que no existe voluntad alguna de representar en la novela sus contrapartes reales.

A su vez, Roques argumenta que en la novela la ciudad de Cirene posee una muralla, porque cuando Apolonio entra a la ciudad atraviesa una puerta. Agrega que en el tiempo en que la acción teóricamente toma lugar, en el siglo III a.C.<sup>1442</sup>, la ciudad no estaba en guerra y que por eso tal muralla no parece verosímil<sup>1443</sup>. De modo similar a lo que ocurre con el foro de Tarso, es necesario recordar que, en general, las ciudades de la novela son amuralladas, Tarso (50, RA 27/ RB 23; 51, RA 1/ RB 2) y Mítilene (47, RA 7/ RB 8). Esto quizás sea una convención de género, si se considera que, independientemente de sus contrapartes reales, las ciudades en las novelas griegas se caracterizan por tener murallas y mosaicos<sup>1444</sup>.

La datación en el siglo III a.C., por su parte, es consecuencia de otra asimilación

---

<sup>1440</sup> “Y diciendo esto, poniéndose en marcha por el camino que se le había mostrado, ingresa a la puerta de la ciudad.”

<sup>1441</sup> “Y diciendo esto, poniéndose en marcha por el camino que se le había mostrado, atravesó la puerta de la ciudad.”

<sup>1442</sup> La datación se deriva del hecho de que Antioquía se llama así por su fundador.

<sup>1443</sup> Roques (1998: 515).

<sup>1444</sup> Saïd (1994: 219).

con contrapartes reales. Kortekaas<sup>1445</sup>, siguiendo a Riese y a Rohde<sup>1446</sup>, recupera la historia de la fundación de la ciudad y la relaciona con el comienzo de la novela. En la tradición más aceptada, la ciudad fue fundada por Seleuco I Nicátor en honor de su hijo, Antíoco I Soter. A su juicio, el hecho que la Antioquía de la novela sea bautizada por el nombre de Antíoco, remite a este relato fundacional y asimila al rey Antíoco con Antíoco I Soter, quien al haberse casado con su madrastra Estratonice, puede haber inspirado al personaje de la novela. Esta asimilación ha despertado críticas. Archibald<sup>1447</sup> señala que otros Antíocos de la casa de los Seléucidas son mejores candidatos: por un lado, Antíoco IV Epífanes, célebre por su crueldad en el *Libro de los Macabeos* y, por otro, cualquiera de los Antíocos que cometieron incesto con sus hermanas en la historia de esta casa. Garbugino<sup>1448</sup> argumenta que la larga tradición incestuosa de la familia, sumada al rol malvado en el *Libro de los Macabeos*, puede haber convertido al nombre Antíoco en un símbolo de degeneración. Así, el nombre del rey no se referiría a ningún rey en particular, sino que activaría los significados negativos asociados a esta dinastía. Antíoco sería así el nombre del villano por excelencia<sup>1449</sup>. El uso genérico del nombre estaría apoyado por la frase de apertura de la novela, pues se trata de una fórmula de apertura típica de los relatos tradicionales<sup>1450</sup>:

In civitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus, a quo ipsa civitas nomen accepit Antiochia. (1, RA 1)<sup>1451</sup>

Fuit quidam rex Antiochus nomine, a quo ipsa civitas nomen accepit Antiochia. (1, RB 1)<sup>1452</sup>

Al mismo tiempo, Kortekaas<sup>1453</sup> señala que la ciudad no es escenario de ninguna de las novelas y que sólo se la menciona en *Ephesiaca*<sup>1454</sup>. Al respecto, Wheaton<sup>1455</sup> argumenta que la mención en la novela de Antioquía, la tercera ciudad más importante del Imperio Romano Oriental luego de Constantinopla y Alejandría, sería indicio de

<sup>1445</sup> Kortekaas (1984: 129).

<sup>1446</sup> Riese (1871: VIII; 1893: XVIII); Rohde (1914: 449, n.1).

<sup>1447</sup> Archibald (1991: 39).

<sup>1448</sup> Garbugino (2004: 123).

<sup>1449</sup> De la misma manera, Panayotakis (2012: 46).

<sup>1450</sup> Mazza (1985: 598), Ruiz-Montero (1994b: 1097).

<sup>1451</sup> “En la ciudad de Antioquía había un rey de nombre Antíoco, por quien la misma ciudad tomó el nombre de Antioquía.”

<sup>1452</sup> “Había un cierto rey de nombre Antíoco, por quien la misma ciudad tomó el nombre de Antioquía.”

<sup>1453</sup> Kortekaas (2007: 3).

<sup>1454</sup> Xen. *Eph.* 2.9.1

<sup>1455</sup> Wheaton (2018).

tensión entre poderes locales e imperiales. En su propuesta, en el final de la novela, un Antíoco corrupto, que gobierna sobre un imperio fragmentado y débil, es reemplazado por un Apolonio justo que une todos los reinos bajo su solo poder. Para Wheaton, esta imagen implicaría una apuesta por la centralización del poder en un clima de disolución política<sup>1456</sup>. La mención de Antioquía, en este marco, sería simbólica. En apoyo de esta lectura, vale citar nuevamente a Panayotakis, quien señala que el uso de una locación y de un personaje con contrapartes en el mundo real genera un efecto historiográfico<sup>1457</sup>. A nuestro entender, es éste el juego que propone la novela: disfrazar un *story space* de relato folklórico mediante el uso de topónimos que arrastran consigo la posibilidad de ser identificados en un mapa<sup>1458</sup>. El *story world* resultante, para un lector moderno, es idéntico a primera vista al mundo del lector.

Estos topónimos, junto con aquellos que no han recibido lecturas realistas, aparecen frecuentemente en las tramas de las novelas griegas<sup>1459</sup>, a lo que Panayotakis<sup>1460</sup> agrega que son también locaciones de la vida de Apolonio de Tiana y del apóstol Pablo.

Ruiz Montero<sup>1461</sup> señala, como Roques<sup>1462</sup>, que la región de Pentápolis no es escenario de las novelas griegas y que sólo aparece nombrada como “Libia” en Caritón<sup>1463</sup>. Sin embargo, Cirene es la ciudad donde se desarrolla el *Rudens* de Plauto, obra con la que, como señalan Archibald (2001: 62-63) y especialmente Konstan (2011: 452), *Hist. Apol.* mantiene notorias correspondencias. En *Rudens*, la heroína, Palestra, llega a Cirene tras haber naufragado (como Apolonio en las mismas costas) junto con su compañera, Ampelisca, y el rufián que esclaviza a ambas, Lábrax. Allí, las jóvenes son asistidas por un anciano, Démones. Un rico ateniense, Plesidipo, enamorado de Palestra, decide comprarla (así como Atenágoras desea comprar a Tarsia en el mercado, y decide en cambio aprovechar sus servicios como esclava del rufián). Luego del momento crítico de la obra (la recuperación del cofre con los *gnorismata* de Palestra), Démones reconoce en Palestra a su hija hace tiempo perdida (así como Apolonio reconoce a Tarsia a causa de su historia, que también narra en un momento de máxima tensión). La obra finaliza con la decisión de Démones de casar a Palestra con Plesidipo (así como Apolonio casa a

---

<sup>1456</sup> Wheaton (2018: 275).

<sup>1457</sup> Panayotakis (2012: 46).

<sup>1458</sup> Nicolaisen (1984: 359-360).

<sup>1459</sup> Garin (1914: 209 n.2).

<sup>1460</sup> Panayotakis (2012: 5).

<sup>1461</sup> Ruiz Montero (1983: 330).

<sup>1462</sup> Roques (1998: 512). Junto a Cirene, conforman la región de Pentápolis Berenice, Arsinoe, Ptolemaida y Apollonia.

<sup>1463</sup> Charit. 3.3.6.

Tarsia con Atenágoras). Puede suponerse que el ciclo de Tarsia está, de algún modo, inspirado en *Rudens*, y que se espera que el narratario recupere esta relación a partir del topónimo Cirene<sup>1464</sup>.

Respecto del topónimo utilizado, cabe destacar que la novela nunca menciona explícitamente a Cirene, sino que se refiere a la ciudad con giros metonímicos relativos a la región en su conjunto. *Pentapolitanas Cyrenaeorum terras* (11, RA 1-3) y *Pentapolim Cyreneam* (51, RA 4-5) coexiste con *Cyrene solum* (29, RB 11), *Pentapoli* (43, RA 5-6) e incluso con *ad Pentapolim, civitatem Cyrenem* (51, RB 2-3). Sólo en RB el narrador se esfuerza por precisar el topónimo, pues señala que tras el naufragio el mar arrastra a Apolonio hacia las costas de Cirene<sup>1465</sup>: *Apollonius solus beneficio tabulae in Pentapolitanorum est littore pulsus gubernatore pereunte; fortuna proicitur fatigatus in litore Cyrene<s>* (12, RB 2)<sup>1466</sup>.

Como señala Panayotakis<sup>1467</sup>, estas referencias no son indicio de una meta específica. Sin embargo, todos estos giros deben tomarse como topónimo de una ciudad y no de una región, pues, como señala Roques<sup>1468</sup>, de las cinco ciudades que integran la pentapolitania, sólo se menciona a Cirene. Además, Apolonio usa “Pentápolis” como topónimo para referirse a la ciudad cuando recuerda su juego de pelota con Arquístrates en la bodega de su barco, frente a Tarsia: *Hanc ego Pentapoli naufragus habui ducem, ut regi amicus efficerer* (43, RA 5); *Hanc ego in Pentapolim habui ducem, ut fierem regi amicus* (43, RB 5)<sup>1469</sup>.

Mitilene, la ciudad capital de Lesbos, por su parte, es el escenario de *Dafnis y Cloe*, en donde se la presenta como *μεγάλη καὶ καλή*<sup>1470</sup>. Tanto en Longo como en Estrabón<sup>1471</sup> se destacan sus puertos, imagen de la que en cierta forma se hace eco *Hist. Apoll.* al

---

<sup>1464</sup> Sobra decir que, ante la ausencia de citas explícitas a la obra de Plauto, el cruce que proponemos, siguiendo de cerca de Konstan (2013a), es conjetural. Consideramos, sin embargo, que es factible hacerlo, pues Plauto formaba parte del canon de autores latinos estudiados en las escuelas de retórica. Cabe destacar que autores tardíos, como Ausonio o Macrobio citan explícitamente tanto a Plauto como a Terencio. Al respecto, ver Cardigni (2013: 56) y Pégolo (2019).

<sup>1465</sup> Cirene se encontraba retirada tierra adentro. Estaba rodeada por cuatro ciudades portuarias: Apolonia, Berenice, Arsínoe y Ptolemaida.

<sup>1466</sup> “Apolonio solo, gracias a una tabla, fue expulsado a la costa pentapolitana, tras morir su timonel; fatigado, es arrojado por la fortuna en la costa de Cirene.”

<sup>1467</sup> Panayotakis (2012: 174).

<sup>1468</sup> Roques (1998: 512).

<sup>1469</sup> “Cuando era náufrago en Pentápolis, la tuve como guía para hacerme amigo del rey.” La traducción de las dos *lectiones* resulta idéntica en castellano.

<sup>1470</sup> Longus 1.1.1.

<sup>1471</sup> Strab. 13.2.2.



describir cómo Apolonio llega a la ciudad un día de fiesta y cómo Atenágoras pasea por el puerto supervisando a las naves allí ancladas:

Cum igitur omnes nau<tae> Apollonii convivi<um> melius ceteris navibus celebrarent, contingit, <ut> Athenagoras, princeps civitatis, qui Tharsiam filiam eius diligebat, deambulans in litore consideraret celebritatem navium. Quique dum singulas notat naves, vidit hanc navem e ceteris navibus meliorem et ornatiorem esse. (39, RA 10)<sup>1472</sup>

Et dum epulantur, Athenagoras, qui Tharsiam ut filiam diligebat, deambulans et navium celebritatem considerans, vidit navem Apollonii ceteris navibus pulchriorem et ornatiorem et ait: (...) (39, RB 13)<sup>1473</sup>

Mason<sup>1474</sup> argumenta que el topónimo de Lesbos activa en la novela no sólo la relación con *Dafnis y Cloe*, sino también con una imagen de Lesbos, arraigada desde tiempos antiguos, como meca de sofisticación cultural, especialmente en música y en poesía<sup>1475</sup> (esta idea también estaría detrás del nombre con el que Catulo nombra a su amada, Lesbia). Destaca en particular que Mitilene habría sido, a partir de Safo, el lugar por excelencia en el que se valoran las dotes intelectuales femeninas<sup>1476</sup>, lo que explicaría por qué, entre todas las locaciones disponibles de la novela, se elige Mitilene como espacio de acción de Tarsia (y no, por ejemplo, Cirene, donde tiene lugar la trama de su intertexto más seguro, *Rudens*).

En el caso de Éfeso, los contextos que se activan pertenecen tanto a la novela antigua como al acervo cultural cristiano, pues, como señala Panayotakis<sup>1477</sup>, Éfeso fue el lugar en el que murió el apóstol Juan y el sitio en el que fue enterrada la Virgen María, según de la versiones sobre su historia, lo cual dio origen a los cultos marianos. Respecto del mundo clásico, Éfeso era célebre por el templo de Ártemis (Diana) y por su escuela de medicina<sup>1478</sup>, aspectos de la ciudad que retoma la novela en el episodio de los médicos

---

<sup>1472</sup> “Cuando todos los marineros de Apolonio celebraban un banquete mejor que el de las demás naves, sucedió que Atenágoras, el príncipe de la ciudad, que amaba su hija Tarsia, mientras se paseaba por la costa examinaba la gran cantidad de naves. Y mientras observa cada nave, vio que ésta, entre las demás naves, era mejor y más ornada.”

<sup>1473</sup> “Y mientras tenían su banquete, Atenágoras, que amaba a Tarsia como una hija, mientras deambulaba y examinaba la gran cantidad de naves, vio a la nave de Apolonio, entre las demás naves, más bella y ornada, y dijo (...)”

<sup>1474</sup> Mason (2006).

<sup>1475</sup> Mason (2006: 191).

<sup>1476</sup> Mason (2006: 193).

<sup>1477</sup> Panayotakis (2012: 329).

<sup>1478</sup> Kortekaas (2007: 368), Panayotakis (2012: 329); sobre cómo se percibe la medicina en la novela, ver Wolff (2000).

y en el hecho de que la princesa se refugie en el templo de Diana. En la tradición de la novela griega, en donde es frecuente que las heroínas pidan asilo en un templo (así como hace Palestra en el templo de Venus, en *Rudens*), el de Ártemis es el lugar en el que se refugia Leucipe<sup>1479</sup> y en el que se reencuentra con Clitofonte<sup>1480</sup>.

La forma en la que se menciona a Egipto contrasta con la tendencia observada en las novelas. En general, Egipto es escenario de la peripecia, motivo por el que se nombran las ciudades en las que actúan los personajes. En estos casos, se presenta a Egipto como una tierra exótica, en la que no es extraño toparse con actos mágicos, y, como señala Brioso Sánchez, con numerosos peligros<sup>1481</sup>. Entre todos los novelistas, sin embargo, Jenofonte de Éfeso presenta a Egipto como una meta piadosa anunciada en un oráculo, con lo cual asocia esta locación con prácticas espirituales<sup>1482</sup>. Sumado al hecho de que las locaciones de la novela, Antioquía, Tiro, Tarso y Éfeso, sean también locaciones en Jenofonte<sup>1483</sup>, cabe suponer que el sentido religioso asociado a Egipto subyace al hecho de que Apolonio se retire allí a llorar la muerte de su esposa.

A diferencia de estas novelas, Egipto no es locación de la acción, e incluso se lo presenta como un espacio distante y remoto, de difícil acceso, situación que contrasta con el cuadro del Mediterráneo que plantean las novelas:

Apollonius vero commendata filia navem ascendit altumque pelagus petens  
ignotas et longinquas Aegypti regiones devenit. (28, RA. 17)<sup>1484</sup>

Tunc Apollonius commendatam filiam navem ascendit: ignotas et longas petiit  
Aegypti regiones. (28, RB 17)<sup>1485</sup>

Como señala Panayotakis, *ignotas et longinquas Aegypti regiones* despierta la imagen del exilio, mientras que el giro *ignotus and longinquus* se encuentra atestiguado

---

<sup>1479</sup> Ach. Tat. 7.13.2.

<sup>1480</sup> Ach. Tat. 7.16.

<sup>1481</sup> Brioso Sánchez (1992: 212).

<sup>1482</sup> Brioso Sánchez (1992: 212).

<sup>1483</sup> Garin (1914) realiza una lectura comparada de la novela con Caritón y Jenofonte de Éfeso para demostrar que guarda notorias similitudes con ambas. Ruiz Montero (1983: 330) señala a su vez que *Hist. Apoll.* se acerca a la novela de Jenofonte en que, en ambas narraciones, un matrimonio se separa, se busca y se reencuentra al final (331).

<sup>1484</sup> “Tras ser encomendada su hija, Apolonio asciende a la nave y dirigiéndose a lo profundo del mar, llegó a las alejadas regiones de Egipto.”

<sup>1485</sup> “Entonces, tras ser encomendada su hija, Apolonio asciende a su nave: se dirigió a las desconocidas y alejadas regiones de Egipto.”

en la literatura latina imperial y tardoantigua<sup>1486</sup>. Garbugino considera que el autoexilio en Egipto es un castigo autoinfligido<sup>1487</sup>; Kortekaas remonta este pasaje a un resabio del arquetipo griego en el que Apolonio se habría retirado al Serapeo de Ménfis<sup>1488</sup>. Panayotakis, en cambio, considera que la idea de lejanía responde a que el narrador perderá de vista a Apolonio por un largo tiempo<sup>1489</sup>. Es decir, la idea de lejanía e inaccesibilidad equivalen a un fuera de escena.

A nuestro entender, Egipto debe haber resonado en un lector cristiano de la Antigüedad Tardía como un lugar de retiro espiritual y peregrinación, especialmente si se considera la expansión que el cristianismo tuvo en esta región especialmente en el siglo V<sup>1490</sup>. En este sentido, no sería improbable que la imagen de un Apolonio que ha abandonado los goces terrenales (a juzgar por el aspecto con el que regresa de su retiro) evoque la imagen de los eremitas egipcios (y sirios) conocidos como Padres del Desierto, otra figura relevante del cristianismo tardoantiguo (y, por lo tanto, ajena al mundo de la novela griega)<sup>1491</sup>.

#### 5.4 El itinerario del héroe

Los recorridos de los personajes en *Hist. Apoll.* pueden ser ordenados en tres grupos: los llevados a cabo por Apolonio, el que realiza Tarsia tras ser secuestrada por los piratas y el que realiza involuntariamente la princesa de Pentápolis tras ser dada por muerta y arrojada al mar. Como se explicó en el capítulo 1, las esferas de cada uno de estos personajes organizan ciclos narrativos con una autonomía tal que podrían subsistir

---

<sup>1486</sup> Panayotakis (2012: 365) cita a Liv. 5.32.7 *longinqua eoque ignotior gens erat*, a Quint. *decl.* 320.6 *ego sum ille qui longas terras et ignotas regiones peragraui*, a Aug. *gen. ad litt.* 5.10 p.153,7 f. *nescio cuius ignotae ac longinquae partis mundi*.

<sup>1487</sup> Garbugino (2004: 163).

<sup>1488</sup> Kortekaas (2007: 427-429).

<sup>1489</sup> Panayotakis (2012: 366).

<sup>1490</sup> Traina (2011: 97-99).

<sup>1491</sup> La imagen de un Egipto distante ya se encuentra en la tradición latina desde tiempos de la república, como se deduce de, por ejemplo, Cic. *Agr.* 2.16.41, *quid? Alexandria cunctaque Aegyptus ut occulte latet, ut recondita est, ut furtim tota xviris traditur*; Virg. *Aen.* 8. 704-705, *Actius haec cernens arcum tendebat Apollo/ desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi,/ omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei*. Más explícitamente, en tiempos del imperio: *neque enim Aegyptus propter se petitur, sed propter longinquitatem navigandi* (Plin. *Nat.* 31.33). Citamos el texto de Cicerón desde Clark (1909), el de Virgilio desde la edición de Williams (2001), y el de Plinio desde Jones (2014).

independientemente, separados de la esfera de Apolonio, que opera como relato continente<sup>1492</sup>.

En las esferas de los personajes femeninos, sus recorridos son circulares, pues vuelven al lugar del que partieron. La princesa parte de Cirene, llega a Éfeso, acompaña a Apolonio a Tarso y vuelve a Cirene, donde al cabo de unos años da a luz un segundo hijo. Si bien el narrador no la nombra en el episodio de los juicios, en el capítulo 50, se entiende que acompaña a Apolonio luego del reencuentro. Tarsia parte de Tarso, llega a Mitilene, pasa por Éfeso y vuelve a Tarso. Si bien el narrador señala que Apolonio vuelve a Cirene con su esposa, su hija y su yerno, el ciclo narrativo de Tarsia culmina en Tarso, pues al margen de esta breve mención, su ciclo se clausura con el castigo a los villanos, por lo cual la joven no vuelve a tener papel alguno en las secuencias que restan.

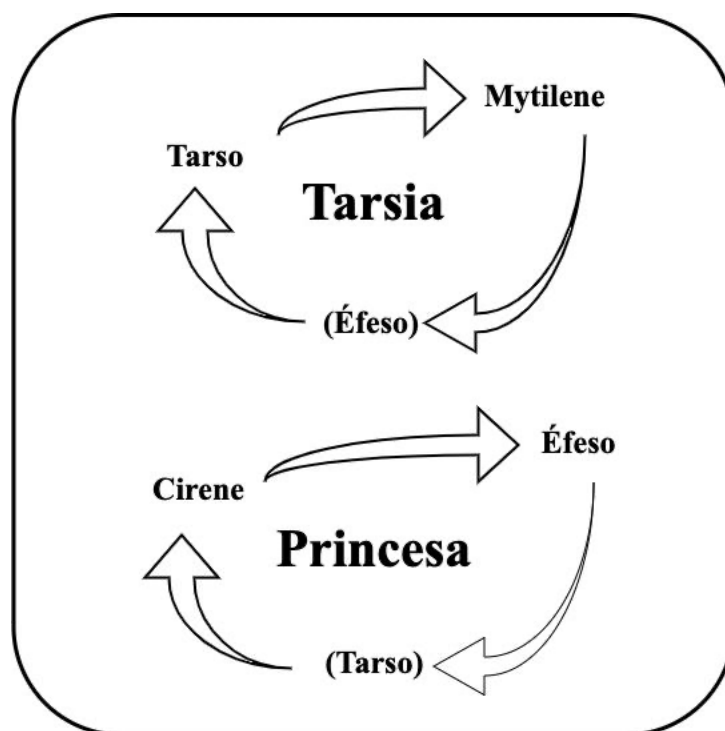


Figura 4: Identidad estructural entre las historias de los personajes femeninos.

Como se señaló en otro momento<sup>1493</sup>, las historias de ambas mujeres son análogas. En los dos casos, la mujer abandona la tierra en la que se crio y por causa de un hecho lamentable (el trágico parto en alta mar, en el caso de la princesa; el secuestro de los

<sup>1492</sup> No nos referimos a relato continente y contenido en términos de relato incrustado, pues esto supondría incluir un nivel diegético más. En este caso, los tres ciclos ocupan el mismo nivel diegético y se independizan uno del otro por medio de la fluctuación del foco narrativo.

<sup>1493</sup> Ver pp. )

piratas, en el de Tarsia) llega involuntariamente a un lugar desconocido en el que deberá rogar para salvar su honor (la princesa al médico, Tarsia al rufián y a todos los clientes). Esperan por largo tiempo a Apolonio (Tarsia a menudo habla de su padre, como recuerda Atenágoras), quien finalmente las rescata. Antes de volver a su tierra natal para restaurar el orden (la princesa a Cirene, a cumplir la promesa que le hizo a su padre de volver con una hija; Tarsia, volver a Tarso para vengarse de Dionisias), se detienen en un lugar donde la otra mujer cumple su tarea (restaurar el orden). En esta parada intermedia, la mujer que no protagoniza el episodio no desempeña papel alguno (en Tarso, la princesa no aparece en el foro; en Éfeso, Tarsia es testigo silenciosa del reencuentro de sus padres)<sup>1494</sup>.

Ambos periplos se insertan en el ciclo de Apolonio, que a su vez sigue el patrón del ciclo del héroe. Panayotakis<sup>1495</sup>, citando a Fernández-Savater Martín<sup>1496</sup>, sostiene que la acción de la novela es lineal y paralela al mismo tiempo y que, por lo tanto, su cronotopo no es circular, pues la acción comienza en Antioquía y termina en Cirene. Por un lado, esta conclusión no se desprende del trabajo de Fernández-Savater Martín, pues la autora sostiene que el eje del relato es la historia de Apolonio y que, en consecuencia, el argumento comienza con la llegada de Apolonio a la corte. Subordina los ciclos de las dos mujeres al de Apolonio y considera que el final es el regreso de Apolonio “a su reino, en donde vive feliz y hasta la muerte”<sup>1497</sup>. En esta reconstrucción, la autora explica que Apolonio “huye de su patria” y que “regresa” a su reino. A pesar de que ambas locaciones no son idénticas, implica un movimiento circular entre una partida y un regreso, circularidad propia del cronotopo del camino, al cual atribuye la novela en otro escrito del mismo año<sup>1498</sup>.

En la lectura que desarrollamos desde la sección 1, la aventura de Apolonio se organiza en dos movimientos regidos por patrones estructurales diferentes: el primero es lineal y el segundo anular. El primer movimiento, en el que Apolonio pierde su fortuna y vuelve a recuperarla, parte de Tiro y termina en Cirene; el segundo, en el que Apolonio pierde a su familia y vuelve a recuperarla, parte y termina en Cirene. Como se explicó, en el segundo movimiento se desarrolla una secuencia fundamental del ciclo del héroe: ser amo de los dos mundos. Así, el gesto de dejar a Atenágoras como su representante en

---

<sup>1494</sup> Para más similitudes entre ambos ciclos, ver Panayotakis (2002).

<sup>1495</sup> Panayotakis (2012: 4).

<sup>1496</sup> Fernández-Savater Martín (1994a: 122-127).

<sup>1497</sup> Fernández-Savater Martín (1994a: 138).

<sup>1498</sup> Fernández-Savater Martín (1994b: 621).

Tiro, convierte a Cirene en su meta real, donde se centraliza el nuevo poder que su reinado representa<sup>1499</sup>. Esto genera el siguiente patrón de movimientos:

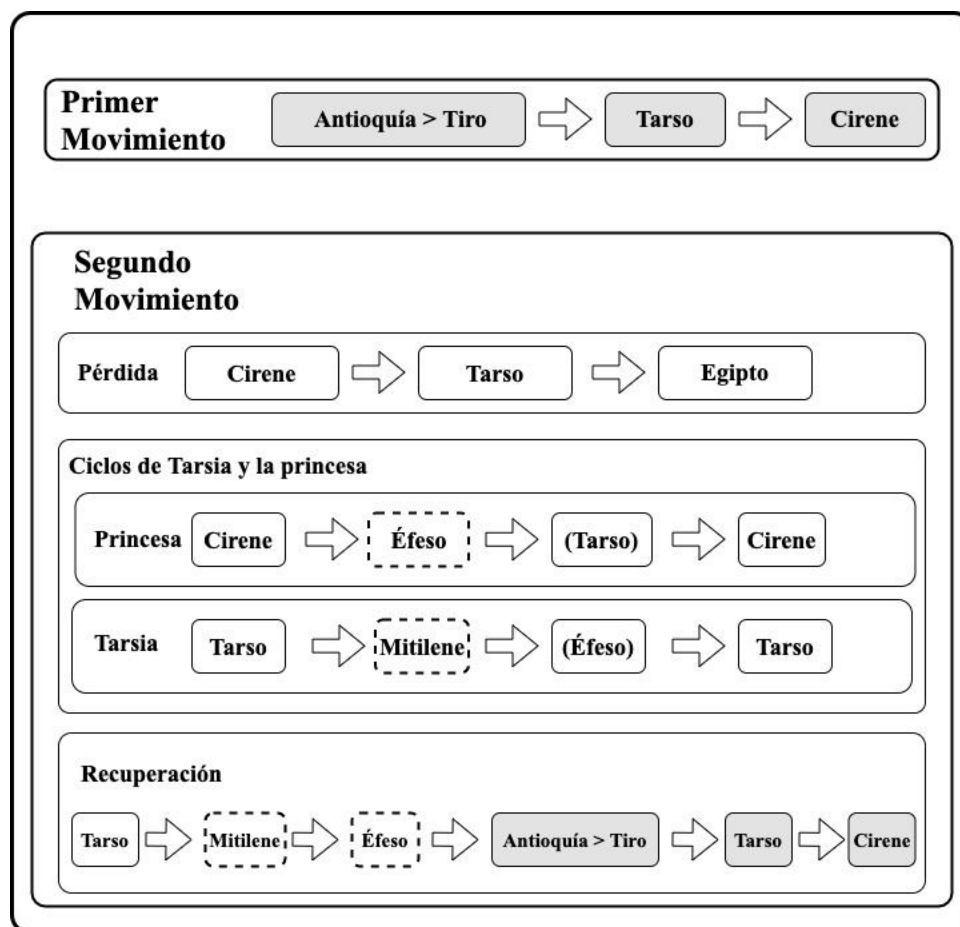


Figura 5: Patrón en el uso de topónimos en cada movimiento.

Como se observa, el recorrido en la etapa de la recuperación, que cierra el primer y el segundo movimiento, recorre el desplazamiento de la pérdida en forma de quiasmo: si la pérdida comienza en Cirene y sigue en Tarso, la recuperación termina en Tarso primero y luego en Cirene. Al mismo tiempo, el segundo movimiento clausura el segundo, por lo que actualiza el viaje del primer movimiento repitiendo en orden secuencial sus paradas: Antioquía, Tiro, Tarso, Cirene. Al ser el “señor de dos mundos”, subsume el primer movimiento al segundo. Al mismo tiempo, Mitilene y Éfeso representan respectivamente los puntos en los que el ciclo de Apolonio recupera e integra los de las dos mujeres. El orden en que se realiza esta integración, siguiendo el estilo del segundo movimiento, es nuevamente en quiasmo: primero recupera a Tarsia, a quien perdió última, visitando

<sup>1499</sup> Wheaton (2018).

Mitilene, la última locación del ciclo de mujeres que se menciona; luego recupera a la princesa, visitando en segundo lugar Éfeso, la primera locación del ciclo de las mujeres.

Como se sostuvo en este capítulo, la topografía de la novela no se corresponde con una representación geográfica del mundo del lector, sino que arroja una imagen del espacio indefinido y fluido del relato folklórico. Por ese motivo, el mapa que se puede extraer no es en ningún caso del contexto espacial del texto. En cambio, ofrecemos un esquema en el que se observa cómo las locaciones del relato se ajustan al esquema del monomito:

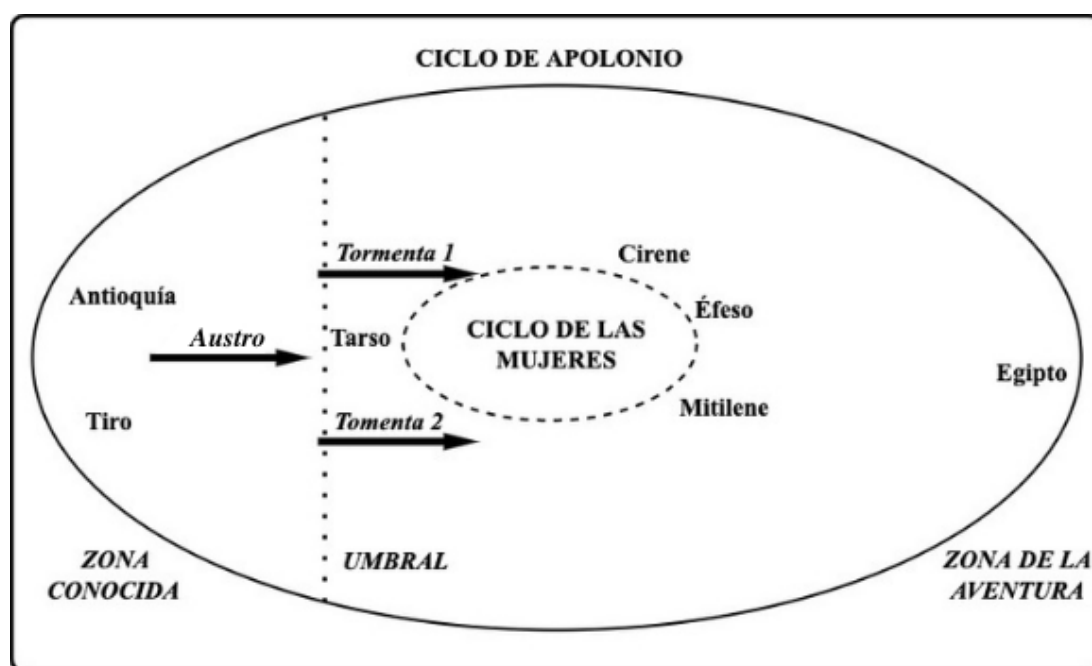


Figura 6: Mapa del *story world* de *Hist. Apoll.*

La primera observación sobre el esquema es que el diseño del *story world* deja atrás el criterio de verosimilitud, pues es insostenible en una lectura verificacionista que el Austro sople desde Antioquía. Al mismo tiempo, se desprende del texto que las tormentas sorprenden a Apolonio cuando atraviesa el umbral desde la zona conocida hacia la aventura, dejando atrás Tarso, y más adelante, lo obligan a cambiar de rumbo cada vez que quiere regresar a la zona conocida antes de haber cumplido su ciclo de aventuras: primero, el Austro le impide volver a Antioquía desde Cirene, y después, lo arrastra a Mitilene cuando se propone volver a Tiro. Tarso, por su parte, es el umbral entre las dos zonas, pues es el lugar en el que Apolonio resiste el llamado de la aventura, pero al que

puede volver cuando lo necesita. Egipto, como se explicó, es el punto más alejado de todos y representa un completo fuera de escena.

En conclusión, si se contrasta la disposición de las locaciones en nuestro esquema con las reconstrucciones realizadas sobre un mapa real, se salvan supuestas contradicciones como la que Kortekaas encuentra en el capítulo 50. A su juicio, es un error del epitomizador que Apolonio navegue desde Tiro a Antioquía y que desde allí vuelva atrás hacia Tarso, ubicada entre las dos ciudades<sup>1500</sup>. Al mismo tiempo, quedan claramente delimitados los dos espacios del monomito: Apolonio no puede físicamente volver a su hogar hasta que no atraviere todas las etapas de su ciclo de formación.

## 5.5 Recapitulación

Este último capítulo buscó discutir las lecturas en las que se atribuyen las incompatibilidades del mundo de la historia (el *story world*) a errores en el proceso de transmisión. El primer paso consistió en demostrar que la construcción narrativa de las locaciones no permite deducir que la novela haya sido redactada en Oriente Medio. Se ha demostrado que los rasgos que la crítica ha destacado para demostrar esta tesis son más el resultado de convenciones literarias que retratos “realistas”.

El segundo paso fue argumentar que los topónimos utilizados activan lo que llamamos la “geografía imaginaria” del lector, pues cada uno de ellos conlleva rasgos que influyen, de modo tangencial, en la construcción de la peripecia.

En tercer lugar, se argumentó que no es posible reconstruir un viaje sobre la geografía del mundo del lector. Lo que se obtiene en cambio es un itinerario literario en el que el diseño del espacio obedece más a la progresión narrativa que a la construcción de un entorno verosímil y en el que, a su vez, los topónimos con los que se individualiza a las locaciones operan como activadores inferenciales, permitiendo el establecimiento de vínculos intertextuales con tradiciones literarias previas.

A continuación, se mostró cómo el tránsito de una locación a otra responde al arco narrativo de la pérdida del orden y su posterior recuperación. Por ese motivo, el periplo de Apolonio en la segunda mitad de la novela, luego de recuperar a su familia, es una repetición del primer periplo, cuyo gran tema es la pérdida: si en el primer ciclo logra recomponer su estado en la ciudad de Cirene casándose con la hija del Rey, el periplo de

---

<sup>1500</sup> Kortekaas (2007: 856-857).



la segunda mitad también finaliza en Cirene, a donde vuelve con su familia y donde permanece hasta el fin de sus días<sup>1501</sup>.

Finalmente, se reconstruyó un esquema de la distribución de las locaciones de la historia. Lo que se observa allí es que la disposición del *story world* acompaña el itinerario del héroe a través de las diversas etapas de su ciclo de formación. La novela, en suma, se desarrolla en un plano geográfico imaginario, en el que la distribución de las locaciones obedece a las etapas del ciclo del héroe. Las distancias entre las locaciones son funcionales a estas etapas, no a las distancias que separan a los lugares de los que se extraen los topónimos usados en la novela. En nuestro esquema, para concluir, se observa que la aventura de Apolonio no está en ningún caso marcada por el azar, como se ha afirmado en relación con las tormentas, pues éstas operan como guardianas del umbral y se activan sólo cuando Apolonio se propone volver antes de tiempo al hogar.

---

<sup>1501</sup> Desde esta perspectiva, la supuesta incoherencia en el desenlace identificada por Kortekaas (2007: 856), según la cual navegar desde Éfeso hasta Antioquía y de allí volver hacia atrás, hasta Tarso, es un error surgido en el proceso de epitomización, no debe ser considerada como tal, dado que los viajes en la novela no se ajustan a un mapa real, sino a una cartografía funcional a (y dependiente de) las necesidades de la diégesis.

## 6. Conclusiones parciales

En esta última sección, se argumentó que el espacio narrativo en la novela sigue en gran medida los parámetros observados en el relato folklórico. En el capítulo 2, se determinó el léxico adecuado para describir el tipo de construcción espacial que se observa en la novela. Se concluyó que es necesario hablar de lugares y no de espacios porque las locaciones nunca son descritas. Al mismo tiempo, se encontraron dinámicas regulares en el modo en que los personajes transitan de un lugar a otro, lo que habla de una composición de tipo formular.

En el capítulo 3, volvimos sobre la tesis de Konstan acerca de los espacios continuos o discontinuos del espacio narrativo y propusimos ajustar la terminología para poner de relieve el rol del narrador en la construcción del espacio. Por eso, hablamos de marcos espaciales orgánicos e inorgánicos, adaptando a su vez una categoría de Ryan para no perder de vista nuestra tesis del capítulo 2, según la cual no es pertinente hablar de espacios en la novela. Encontramos que la novela tiende a suavizar la transición entre una locación y otra por medio de los sumarios, donde lleva a cabo los cambios de locación y de punto de vista, al tiempo que tiende a mantener la locación del conflicto en cada escena. Esta locación no cambia a menos que el conflicto en ella se agote, o que la escena contenga un momento de máxima tensión dramática, en cuyo caso ésta se quiebra por un cambio de locación. El efecto final no es el del espacio discontinuo de Konstan, sino el de la concatenación de escenas claramente delimitadas por su unidad de tiempo y de acción, típicas del relato folklórico.

En el capítulo 4, argumentamos que la falta de plasticidad en la construcción narrativa de las locaciones responde al tipo de narrador que, desde el nivel de la narración, organiza los elementos del relato. Este narrador es muy similar al de los relatos folklóricos, que prescinden de mayores descripciones espaciales porque reconstruyen los rasgos de la locación desde el entorno inmediato de representación, en la instancia de la *performance*. A esto se debería que, al tiempo que faltan las descripciones escénicas, las intervenciones del narrador en las secuencias de discurso directo se limiten a dar indicaciones gestuales. La imagen final es la de un narrador oral, dramatizando sus personajes.

Las observaciones de los primeros capítulos de esta sección tuvieron por fin respaldar la tesis del capítulo final. Aquí, argumentamos que no es posible recuperar de

la novela indicios de una narración de tipo historiográfica, como ha hecho la crítica anteriormente, y que, por consiguiente, no es posible utilizar el argumento del espacio narrativo para respaldar la tesis de una redacción griega. Buscamos demostrar que el mundo de la historia es tan indeterminado y flexible como el que se encuentra en el relato folklórico y que el autor de la novela habría buscado disimular esta naturaleza del espacio bajo el uso de topónimos recurrentes en otras tradiciones literarias. La imagen final que queda de la novela es la de un relato cuya sintaxis narrativa se corresponde con las narraciones folklóricas y que, por algún motivo, ha buscado esconder sus rasgos bajo citas más o menos explícitas a la tradición clásica.

## **C. Conclusiones Generales**

En nuestra tesis, hemos abordado el estudio de la sintaxis narrativa de la novela *Hist. Apoll.* en lo que respecta a tres de sus componentes fundamentales: los personajes, el tiempo y el espacio. Teniendo en cuenta que mucho se ha dicho sobre los ecos de la tradición clásica en ella, nos propusimos adentrarnos por otro camino, apenas señalado y en contadas ocasiones tomado: el de las dinámicas narrativas folklóricas. Se ha observado con anterioridad que la novela es única en su tipo y que, así como se asemeja a otras composiciones de la Antigüedad Tardía, también se diferencia de ellas, al punto de que no es sencillo incluso determinar cuál es el tema que trata.

Nuestra lectura sostiene que los personajes, el tiempo y el espacio están diseñados con las mismas regularidades que se han observado en narrativas folklóricas de diversa especie. Sin embargo, a diferencia de estos estudios, basados en mayor medida en abordajes comparatísticos, nosotros recurrimos a marcos teóricos estructuralistas. Teniendo en mente el modelo de Propp, que combina la observación formal de la folklórica y la perspectiva crítica estructural, buscamos conciliar herramientas teóricas modernas con el perfil filológico de la folklórica clásica.

Para estudiar a los personajes, empezamos por definir un concepto de personaje afín a los modelos actanciales y explicamos que, entre los modelos disponibles, consideramos pertinente el de Propp, pues permite identificar las estructuras descriptivas de los relatos. Estas estructuras permiten, por un lado, establecer comparaciones y, por extensión, clasificaciones de relatos y, por otro, encontrar la unidad temática que organiza todo el conjunto. Este último punto nos parece de capital importancia en el estudio de la *Hist. Apoll.*, pues, como señalamos, no es sencillo determinar cuál es el tema de la novela. Nuestra investigación, en relación con este problema, tuvo dos momentos. En el primero, identificamos las esferas y funciones participantes en la historia y determinamos cuál es la estructura de la novela. Esta comparación nos permitió desarrollar una primera discusión contra las lecturas que plantean la existencia de incoherencias e incrustaciones tardías de episodios en la trama. En un segundo momento, comparamos la estructura resultante con el modelo del monomito propuesto por Campbell. Esto nos ha permitido identificar el tema de la novela, la narración de la gesta de un héroe, y dejar por eso atrás otras lecturas más próximas a la búsqueda de correlatos en la tradición clásica.

A continuación, nos ocupamos del problema del tiempo narrativo. Nuestra hipótesis inicial es que el arreglo de los acontecimientos narrados define un esquema de organización de la información muy cercano al que Olrik encuentra en la *sagn* y que describe como estética del bajorrelieve. Para Olrik, en la narrativa folklórica los

acontecimientos se acomodan uno a continuación de otro, en el orden en el que ocurren, siguiendo un único hilo narrativo en el que el tiempo siempre fluye hacia adelante. Para demostrar que nuestra novela presenta este patrón, volvimos sobre los niveles del relato que teoriza Genette y aplicamos a la novela su modelo sobre las posibilidades narrativas del tiempo. Así, estudiamos en el texto cómo se presentan las distorsiones de orden y de velocidad entre los diferentes niveles narrativos. Encontramos una notoria tendencia a evitar las analepsis completivas y un uso impreciso de las anticipaciones. Esto nos lleva a concluir que, como en la narrativa folklórica, los acontecimientos se narran en el orden en que ocurren y que el narrador no le escatima información al narratario. Así, cuando el narrador apela a las analepsis, lo hace sólo para repetir información ya sabida con el fin de garantizar la atención del narratario o, incluso, de delimitar conjuntos temáticos. El uso de las prolepsis y anticipaciones, del mismo modo, está estrechamente relacionado con la organización de la información. Así, concluimos que la novela organiza los acontecimientos en bloques temáticos de mayor o menor extensión, cuya unidad está dada no sólo por la unidad de conflicto, sino especialmente por un sistema de referencias internas basado en distorsiones de orden. De este modo, encontramos que la dinámica paratáctica que *a priori* se percibe en la novela se sostiene sobre este sistema de referencias que termina por definir conjuntos episódicos concatenados linealmente y unidos secuencialmente por relaciones causales más o menos motivadas y más o menos explícitas.

De la secuencialidad lineal del tiempo se desprende el último problema, relativo al espacio. Como afirmamos, según Olrik la ordenación espacial sigue el mismo criterio lineal que el tiempo. Para verificar el cumplimiento de esta observación en la novela, nos valimos de las herramientas teóricas de la narratología cognitiva, escuela que se ha dedicado al tratamiento del problema del espacio en la narrativa, a diferencia de corrientes previas. Así, encontramos que la falta de desarrollo plástico, señalado anteriormente en la novela, afecta especialmente al escenario. Encontramos que los espacios no son tales, sino meras locaciones que se perfilan en la imaginación del narratario por la sola mención de un identificador genérico o de un topónimo. A su vez, observamos que el desplazamiento de los personajes por estas locaciones obedece a una estricta correlación entre clase de espacio y clase de conflicto. Así, la mención del espacio, más que construir un continente de la acción, enriquece la interpretación de los acontecimientos con los valores asociados a dichas locaciones. El espacio en la novela se muestra de esta manera como un sistema de símbolos, en el que la función contenedora de acción es el menos

relevante de todos. En este sentido, ampliamos el alcance de nuestra lectura y verificamos que el recorrido propuesto por la novela no es posible en el mundo fáctico del lector, a pesar de que se busque generar esta impresión mediante el uso de topónimos reales. Al librarnos de los topónimos, emerge un mundo de la historia flexible y elástico como el mundo del cuento folklórico. En él, las locaciones se definen por distancia, proximidad y pertenencia a los ámbitos que recorre el héroe: el hogar al que no se puede volver y que siempre queda lejos es la zona de lo cotidiano y la zona de tránsito en la que todo queda convenientemente cerca o lejos, según la trama lo exija, es la zona de la aventura.

En conclusión, encontramos que, si se lee a la novela como un relato folklórico, las irregularidades observadas por la crítica desaparecen. Los episodios que se juzgan incrustados están en realidad trastocados por la necesidad de superponer el tiempo del relato con el de la historia; los agentes impersonales del azar en los que se buscan huellas de antiguas divinidades no son más que el límite entre los espacios de la aventura contra el que el héroe choca cada vez que se propone anticipar su regreso.

Nuestra tesis no busca negar la presencia de la tradición clásica en la novela, sino explicar cómo el sustrato folklórico organiza la base sobre la que se asienta dicha tradición. A nuestro entender, la sintaxis de la novela se rige sistemáticamente por las estrategias narrativas de los narradores folklóricos. Sobre esta base se combinan las referencias a la tradición y los ecos literarios que ya han sido abundantemente estudiados. La presencia de un sustrato folklórico permite explicar por qué la *Hist. Apoll.*, aunque parezca una novela antigua, es al mismo tiempo tan diferente de ellas.

## **D. Bibliografía**



## 1. Ediciones, traducciones y comentarios de la *Hist. Apoll.*

- Garbugino, G. (2010). *La storia di Apollonio re di Tiro*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Konstan, D. y Roberts, M. (1988). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Bryn Mawr, Pennsylvania: Thomas Library, Bryn Mawr College.
- Klebs, E. (1899). *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus: Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*. Berlin: G. Reimer.
- Kortekaas, G. A. A. (1984). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Groningen: Mediaevalia Groningana 3.
- Kortekaas, G. A. A. (2004). *The story of Apollonius King of Tyre. A study of its greek origin and an edition of the two oldest latin recensions*. Leiden, Boston: Brill.
- Kortekaas, G. A. A. (2007). *Commentary on Historia Apollonii Regis Tyri*. Leiden, Boston: Brill.
- Lapaume, A. (1856). *Eroticam de Apollonio Tyrio fabulam*, en R. Hercher (ed.). *Erotici scriptores Graeci: Recognovit Rudolphus Hercher*. Leipzig: Teubner, pp.599-628.
- Oroz, R. (1954). *Historia de Apolonio de Tiro*. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile.
- Panayotakis, S. (2012). *The story of Apollonius, King of Tyre. A Commentary*. Berlin: De Gruyter.
- Puche López, M. C. (1997). *Historia de Apolonio rey de Tiro*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Riese, A. (1871). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Leipzig: Teubner.
- Riese, A. (1893). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Leipzig: Teubner.
- Robins, W. R. (2019). *Historia Apollonii Regis Tyri: A fourteenth-century version of a late antique romance*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval studies.
- Rohde, E. (1914). *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig: W. Schmid.
- Schmeling (1988). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Leipzig: Teubner.
- Tsitsikli, D. (1981). *Historia Apollonii Regis Tyri*. Königstein/Ts: Hain.
- Vannini, G. (2018). *Storia di Apollonio re di Tiro*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Welser, M. (1595). *Narratio eorum quae contigerunt Apollonio Tyrio. Ex membranis vetustis. Augustae Vindelicorum ad insigne pinus*.

## 2. Otras ediciones, traducciones y comentarios

- Alvar, Manuel (1976). *Libro De Apolonio: Estudios, Ediciones, Concordancias*. 3 vols. Madrid: Fundación Juan March.
- Anderson, W. S. (1997). *Ovid's Metamorphoses: Books 1-5*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Brink, C. O. (2011). *Horace on Poetry: The "Ars Poetica"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burnet, J. (1937). *Platonis opera* (Vol. 2). Oxford: Typographeo Clarendoniano.
- Butler, H. E. (1985). *The Instituto Oratoria of Quintilian*. Cambridge: Harvard University Press.
- Caplan, H. (1999). *Cicero. Rhetorica ad Herennium*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clark, A. C. y W. Peterson, W. (eds.) (1909). *Cicero. Orationes: Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Albertus Curtis Clark*. Oxford: E Typographeo Clarendoniano.
- Crespo, G. E. (2003). *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid: Gredos.
- De Hoz García-Bellido, M. P. (trad.) (2003). *Geografía: Libros XI-XIV*. Madrid: Gredos.
- Eyssenhardt, F. (ed.) (1868). *Macrobius (Commentarium in Somnium Scipionis)*. Leipzig: Teubner.
- Fontaine, J. (ed.) (1967). *Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin*, en *Sources Chrétiennes* 133, p. 276-287.
- Gaselee, S. (ed.) (1924). *Apuleius. The golden ass: Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gaselee, S. (ed.) (1984). *Achilles Tattius. Leucippe and Clitophon*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Goold, G. P. (ed.) (1995). *Chariton. Callirhoe*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Halm, K. (ed.). "Vita sancti Martini", en *Sulpicius Severus, Opera; Pseudo-Sulpicius Severus, Epistulae*, en *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 1, pp. 107-137.
- Harris-McCoy, D. E. (ed.) (2012). *Artemidorus' Oneirocritica: Text, translation and commentary*. Oxford: Oxford University Press.

- Heliodoro (1897). *Heliodorus. The Aethiopica*. Atenas: Privately Printed for the Athenian Society.
- Henrichs, A. E. (1972). *Die Phoinikika Des Lollianos: Fragmente Eines Neuen Griechischen Romans*. Bonn: R. Habelt.
- Henderson, J. (ed.) (2009). *Longus, Daphnis and Chloe. Xenophon of Ephesus, Anthia and*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Heseltine, M. (ed.) (1913). *Petronius, Satyricon. Seneca, Apocolocyntosis*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Jones, W. H. S. (ed.) (2014). *Plinius. Natural History: 8*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kassel, R. (1966). *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press.
- Leary, T. J. (ed.) (2014). *Symphosius, the Aenigmata: An Introduction, Text and Commentary*. London: Bloomsbury Academic.
- Leo, F. (ed.) (1881). *Venantii Fortunati opera poetica, en Monumenta Germaniae Histórica, Auctores antiquissimi 4 (1)*. Berlin: Weidmann.
- Meana, M. J. (1992). *Estrabón. Geografía: 2, libros III-IV*. Madrid: Gredos.
- Meineke, J. A. F. A. (1913). *Strabonis geographica*. Leipzig: Teubner.
- Mendoza, J. (trad.) (1979). *Caritón de Afrodísias: Quéreas y Calírrroe; Jenofonte de Éfeso: Efesiacas; Fragmentos novelescos*. Madrid: Gredos.
- Murray, A. T. (ed.) (1966). *Homerus. The Odissey*. London: W. Heinemann.
- Von Arnim, H. (ed.) (1893). *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia (2 Vols.)*. Berolini: Weidmann.
- Williams, R. D. (ed.) (2001). *Aeneid, books I-VI*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Williams, R. D. (ed.) (2001). *Aeneid, books VII-XII*. Bristol: Bristol Classical Press.

### **3. Obras de referencia lingüística**

- Baldi, P. (2018). *The Foundations of Latin*. Boston: De Gruyter Mouton.
- Baños, B. J. M. y H. Álvarez (2009). *Sintaxis del latín clásico*. Madrid: Liceus Excellence.
- Bassols, C. M. (1956). *Sintaxis latina. (2 Vols.)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Daremberg, C., y E. Saglio (1877). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Paris: Librairie Hachette.
- De Marco, M. (1994). *De dubiis nominibus*. Turnhout : Brepols.
- Ernout, A. (1974). *Morphologie historique de latin*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Ernout, A. y A. Meillet (1932). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*. Francia: Klincksieck.
- Ernout, A. y F. Thomas (1984). *Syntaxe latine*. Paris: Klincksieck.
- François, G. (1976). *Grammaire latine*. Liège: Dessain.
- Gaffiot, F., & Durand, R. (1948). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris.
- Lewis, C. T. y C. Short (1990). *Lewis and Short Latin Dictionary (Online)*. Medford, MA: Perseus Digital Library, Tufts University, Classics Department.
- Liddell, H. G. y R. Scott (2006). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Pinkster, H. (1990). *Latin Syntax and Semantics*. London and New York: Routledge.
- Pinkster, H. (2015). *The Oxford Latin Syntax. - Vol. 1: The simple clause*. Oxford University Press.
- Rubio, F. L. (1966). *Introducción a la sintaxis estructural del latín (2 vols.)*. Barcelona: Ariel.
- Thesaurus linguae latinae*. (1990). Berlin: De Gruyter Online.

#### 4. Bibliografía teórica y crítica

- Aarne, A. y S. Thompson (1961). *The Types of the Folktale*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.
- Albu, E. (2008). "Rethinking the Peutinger Map", en R. Talbert y Richard W. Unger. *Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods*. Leiden: Brill, pp. 111-119.
- Álvarez, J. (1996). "Maps", en Schmeling (ed), pp. 801-814.
- Anderson, G. (2000). *Fairytales in the Ancient World*. London: Routledge.
- Anderson, G. (2006). *Greek and Roman Folklore: a Handbook*. Westport, Connecticut: Greenwood Folklore Handbooks.

- Anderson, G. (2007). *Folktale as a Source of Graeco-Roman Fiction: the Origin of Popular Narrative*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Anderson, G. (2020). *Ancient Fairy and Folk Tales: an Anthology*. London, New York: Routledge.
- Archibald, E. (1989). "Fathers and Kings in Apollonius of Tyre", en J. Reynolds, Mary M. Mackenzie y Charlotte Roueché (eds.). *Images of Authority: Papers Presented to Joyce Reynolds on the Occasion of Her Seventieth Birthday*. Cambridge: Cambridge Philological Society, pp. 24-40.
- Archibald, E. (1991). *Apollonius of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations: Including the Text of the Historia Apollonii Regis Tyri with an English Translation*. Cambridge: Brewer.
- Archibald, E. (2001). *Incest and the Medieval Imagination*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- Bajtín, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-410.
- Bajtín, M. M., Medvedev (1994). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Silvia Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 65-101.
- Barthes, R. (1989) *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (1994). "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, pp. 179-188.
- Bartsch, S. (1989). *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press
- Bascom, W. (1965). "The Forms of Folklore: Prose Narratives", en *The Journal of American Folklore* 78 (307), pp. 3-20.
- Bassett, S. E. (1938). *The poetry of Homer*. Berkeley: University of California Press.
- Bauman, R. (1975). "Verbal art as performance", en *American Anthropologist* 77 (2), pp. 290-311.

- Bauman, R. (1992). *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, R., y B. Babcock (1984). *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland.
- Bemong, N y P. Borghart (2010) “Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives”, en N. Bemong, y B. Keunen (eds.). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.
- Ben-Amos, D. (1982). “Foreword”, en M. Lüthi. Pp. vii-xiv.
- Bendix, R. y G. Hasan-Rokem (eds.). *A companion to folklore*. Chichester: Wiley-Blackwell,
- Benfey, T. (1859). *Pantschatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Benveniste, E. (1996). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bodel, J. (2010). “Kangaroo Courts: Displaced Justice in the Roman Novel,” en F. De Angelis (ed.). *Spaces of Justice in the Roman World*. Leiden y Boston: Brill, pp. 311-330.
- Bolte, J. y G. Polivka (1913-1932). *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Bruder Grimm* (5 vols.). Leipzig: n/a.
- Booth, W.C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bowra, C. M. (1952). *Heroic Poetry, by C.M. Bowra*. London: Macmillan.
- Branham (2000: 4-5). “Representing Time in Ancient Fiction”, en *Ancient Narrative 1*. Groningen: Barkhuis Publishing, pp. 1-31.
- Braidotti, C. (2002). “‘Quaestiones’ e ‘parabolaē’: gli indovinelli nella *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en *Schol(i)a 4* (3), pp. 9-19.
- Braidotti, C. (2005). “Il canto di Tarsia”, en *Seha/(r)a 7*, pp. 81-99.
- Branham, K. (2002). “A Truer Story of the Novel?”, en K. Branham (ed), *Bakhtin and the Classics*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 161-186.
- Branham, R. B. (2020). *Inventing the Novel: Bakhtin and Petronius Face to Face*. Oxford: Oxford University Press.
- Bremmer, J., y Roodenburg, H. (1991). *A cultural history of gesture: From antiquity to the present day*. Cambridge: Polity Press.

- Bremond, C. (1964). "Le message narratif", en *Communications* 4, pp. 4-32.
- Brioso Sanchez, M. (1992). "Egipto en la novela antigua", en *HABIS* 23, pp. 197-215.
- Bronner, S. J. (2017). *Folklore: The Basics*. Abingdon: Routledge.
- Brunet, M. G. (ed.) (1858) *Le violier des histoires romaines. Ancienne traduction française des Gesta Romanorum*. Paris: Chez P. Jannet Libraire.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Cardigni, Julieta (2013). *El comentario como género tardoantiguo: Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (OPFyL).
- Carmignani, M. et alii (2013). *Collected studies on the Roman novel: Ensayos sobre la novela romana*. Cordoba: Ed. Brujas.
- Carmignani, M. (2014a). "La tempestas en la *Historia Apollonii Regis Tyri*", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 34 (1), pp. 19-36.
- Carmignani, M. (2014b). "Consideraciones sobre el héroe tardoantiguo: el caso de Apolonio (*Hist. Apoll.*, 12)", en *Nova Tellus* 32 (1), pp 81-103.
- Carmignani, M. (2014c). "El encuentro entre Apolonio y Arquístrates en la *Historia Apollonii Regis Tyri*", en *Florentia Iliberritana* 25, pp. 49-66.
- Clark, D. (1976). "Tarsiana's Riddles in the *Libro de Apolonio*", en A. D. Deyermond (ed.). *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. London: Tamesis Books, pp. 31-43.
- Conca, F. (1977). *Papiri dell'Università degli Studi di Milano* (Vol. 5). Milano: Cisalpino Goliardica.
- Cornils, A. y W. Schernus (2003). "On the Relationship between Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology", en T. Kindt y H. Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: de Gruyter, pp.137-74.
- Cox, G. (1980). "Fairy-Tale Plots and Contemporary Heroes in Early Russian Prose Fiction", en *Slavic Review* 39 (1), pp. 85-96.
- Cruz, J. y N. Kellam (2017). "Restructuring Structural Narrative Analysis Using Campbell's Monomyth to Understand Participant Narratives", en *Narrative Inquiry* 27 (1), pp. 169-186.
- Culler, J. (1981). "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", en J. Culler. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell UP, pp. 169-87.

- Darby, D. (2001). "Form and Context: An Essay on the History of Narratology", en *Poetics Today* 22 (4), pp. 829–52.
- David Harvey, *Social Justice in the City* (1973). London: Edward Arnold.
- De Jong, I. (1997). "Homer and Narratology", en Morris, I. (ed.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, pp. 305-325.
- De Jong, I. (2007). "Introduction", en I. De Jong, R. Nünlist (eds.), pp. 1-16.
- De Jong, I. (2007b). "Homer", en I. De Jong, R. Nünlist (eds.), pp. 17-38.
- De Jong, I. (2012). *Space in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden: Brill.
- De Jong, I. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- De Jong, I. (2018). "Homer", en K. de Temmerman y B. Emde (eds). pp. 27-45.
- De Jong, I. J. F., R. Nünlist, y A. M. Bowie (eds.). (2004). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*. Boston: Brill.
- De Jong, I. J. F., y R. Nünlist (eds.) (2007). *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill.
- De Jong, I., A. Rutger y C. de Jonge (2017). "From Enargeia to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept", en *Style* 51 (1), pp. 34-51.
- De Temmerman, K. (2007). "Where Philosophy and Rhetoric Meet: Character Typification in the Greek Novel", en J. R. Morgan y M. Jones, M. (eds.). *Philosophical Presences in the Ancient Novel*. Eelde: Barkhuis, pp. 85-110.
- De Temmerman, K. (2010). "Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature", en *Rhetorica* 28 (1), pp. 23-51.
- De Temmerman, K. (2012). "Chariton", en I. de Jong (ed.), pp. 485-500.
- De Temmerman, K. y E. Emde Boas (2018). *Characterization in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill.
- Delisle, L. (1881). *Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale* (Vol. 3). Paris: Imprimerie Impériale.
- Donavin, G. (1993). *Incest Narratives and the Structure of Gower's Confessio Amantis*. Victoria, B.C: University of Victoria.
- Devos, P. (1975). "Le manteau partagé. Un thème hagiographique en trois de ses variantes" en *Analecta Bollandiana* 93, pp. 157–165.



- Deyermond, A. (1968). "Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolonio", en *Filología* 13, pp. 124-149.
- Doležel, L. (1989). "Possible Worlds and Literary Fictions", en Allen, S. (ed.). *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 221-42.
- Douce, F. (1807). *Illustrations of Shakespeare, and of Ancient Manners: With Dissertations on the Clowns and Fools of Shakespeare; on the Collection of Popular Tales Entitled Gesta Romanorum; and on the English Morris Dance* (Vols. 1-2). London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, Paternoster Row.
- Douglas, M. (2007). *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition*. New Haven: Yale University Press.
- Duckworth, G. E. (1933). *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*. Princeton: Princeton University Press.
- Duncan-Jones, R. (1974). *The Economy of the Roman Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dundes, A. (1965). *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Dundes, A. (2005). "Folkloristics in the Twenty-First Century", en *The Journal of American Folklore* 118 (470), pp. 385-408.
- Eco, U. (1968). *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani.
- Edsman, C.M. (1961). "Sagen und Legenden", en E. Jacob et alii (eds.). *Die Religion im Geschichte und Gegenwart* (Vol. 5). Tübingen: J.C.B Mohr, pp. 1300-1324.
- Ehrle, F. (1890). *Historia bibliothecae Romanorum pontificum, tum Bonifatianae tum Avenionensis*. Roma: Vaticana.
- Emrich, D. (1946). "'Folk-Lore': William John Thoms", en *California Folklore Quarterly* 5 (4), pp. 355-374.
- Enk, P. J. (1948). "The Romance of Apollonius of Tyre", en *Mnemosyne* 1 (3), pp. 222-237.
- Fernández Garrido, R. (2003). "Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodiasias y Jenofonte de Éfeso". *Habis* 34, pp. 345-364.
- Fernández Garrido, R. (2010). "Los sueños en la novela griega: Heliodoro", en *Emerita* 78 (2), pp. 231-248.
- Fernández, T. (2018). "Arquetipo y plus-proche-commun-ancêtre", en *Revue d'Histoire des Textes* 13, pp. 411-429.

- Fernández-Savater Martín, M. V. (1994a). “Análisis formal de la *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en *Signa* 3, pp. 117-139.
- Fernández-Savater Martín, M. V. (1994b). “El cronotopo de la *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Vol. 2). Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 619-623.
- Fernández-Savater Martín (1997: 53). “Técnica narrativa en la *Historia Apollonii Regis Tyri*: las retrospectivas”, en *EPOS* 13, pp. 31-53.
- Fernández-Savater Martín, M. V. (1998). “Apolonio de Tiro: *citharoedus, pantomimus y euergetes*”, en I. Gil et alii (eds.). *Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 531-537.
- Fernández-Savater Martín, M. V. (2005). *Temas y motivos novelescos. La Historia Apollonii Regis Tyri*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Fludernik, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, M. y U. Margolin (2004). “Introduction”, en *Style* 38, *Special Issue German Narratology I*, pp. 148-87.
- Fludernik, M., y P. Häusler-Greenfield (2009). *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Routledge.
- Foucault, M. (1984). “Des espaces autres”, en *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, pp. 46-49.
- Freud, S. (1991). *Tótem y Tabú. Obras completas* (Vol. XIII). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1-163.
- Friedman, N. (1955). “Point of View in Fiction: The Development of Critical Concept”, en *Publications of the Modern Language Association of America* 70, pp. 1160-1184.
- Friedman, S. (2005). “Spatial Poetics and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”, en J. Phelan y P. J. Rabinowitz (eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, pp. 192-205.
- Frye, N. (1982). *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Frye, N. (2004). *Northrop Frye’s Notebooks on Romance. Collected Works of Northrop Frye* (Vol. 15). Toronto: University of Toronto Press.
- Fusillo, M. (1985). *Il tempo delle Argonautiche: un’analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Ganser, A., J. Pühringer y M. Rheindorf (2006). “Bakhtin’s Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s”, en *Facta Universitatis: Linguistics and Literature* 4 (1), pp. 1-17

- Garbugino, G. (2004). *Enigmi della Historia Apollonii Regis Tyri*. Bologna: Pàtron.
- García, G. C. (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo.
- García Landa, J. A. (1998). *Acción, Relato, Discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garin, F. (1914). "De *Historia Apollonii Tyrii*", *Mnemosyne* 42, pp. 198-212.
- Garrido, D. A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen
- Genette, G., & Rodríguez, T. M. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Catedra.
- Georges, R. A. y M. O. Jones (1995). *Folkloristics: An Introduction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gill, C. (1984). "The *Ēthos/Pathos* Distinction in Rhetorical and Literary Criticism", en *The Classical Quarterly* 34 (1), pp. 149-166.
- Goepp, P. (1938). "The narrative material of *Apollonius of Tyre*", en *Journal of English Literary History* 5, pp. 150-72.
- Gough, A. B. (1902). *The Constance Saga*. Berlin: Mayer & Müller.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Grimm, J. (ed.) (1846). G. Basile. *Der Pentamerone; oder, Das Märchen aller Märchen*. Breslau: J. Max.
- Grimm, W. (1857). *Die Sage von Polyphem*. Berlin: Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
- Gunnel, T. (2006). "Narratives, Space and Drama: Essential Spatial Aspects Involved in the Performance and Reception of Oral Narrative", en *Folklore* 33, pp. 7-26.
- Gunnel, T. (2010). "Introduction. Performative Stages of the Nordic World", en *Ethnologia Europaea* 40 (2), pp. 5-13.
- Hägg, T. (1971). *Narrative Technique in Ancient Greek Romances: Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*. Stockholm: Svenska Inst. i Athen.
- Hägg, T. (1983). *The novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hägg, T. (1987). "Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel", en *Classical Antiquity* 6 (2), pp. 184-204.
- Halliday, W. R. (1927). *Greek and Roman Folklore*. London: Harrap.

- Hähnle, A. (1929). *Gnōrismata*. Tübingen: Druck von H. Laupp Jr.
- Hansen, W. F. (2002). *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Harrison, S. (2002). "Literary Topography in Apuleius' *Metamorphoses*", en M. Paschalis y S. A. Frangoulidis, S. A. (eds.). *Space in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis, pp. 40-57.
- Harrison, S. J. (2007). *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, S. (2013). "Introduction", en T. Papanghelis, S. Frangoulidis, y S. Harrison (eds.), pp. 1-15.
- Haupt, M. y U. von Wilamowitz-Moellendorff (1876). *Opuscula* (3 vols.). Lipzig: Impensis Salomonis Hirzelli.
- Hellinga, W. et al. (eds.). (1973). *De Vijfhonderdste Verjaring Van De Boekdrukkunst in De Nederlanden*. Brussel: Koninklijke Bibliotheek Albert I.
- Herman, D. (ed.) (1999). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP, 1–30.
- Hexter, R. (1988). "Review of *Historia Apollonii Regis Tyri: Prolegomena, Text Edition of the Two Principal Latin Recensions, Bibliography, Indices and Appendices* by G. A. A. Kortekaas", en *Speculum* 63 (1), pp. 186-190.
- Himmelblau, J. (2017). "The *Libro de Apolonio*: A Canvas of Folktale Types and Motifs", en *Bulletin of Hispanic Studies* 94 (5), pp. 457-478.
- Holbek, B. (1992). "Introduction", en A. Olrik, pp. xv-xxviii.
- Holcroft, A. (1991). "Riddles and *Prudentia* in the *Historia Apollonii Regis Tyri*", en *Prudentia* 23, pp. 45-54.
- Holzberg, N. (1989). "Die *Historia Apollonii Regis Tyri* und die *Odysee*. Hinweis auf einen möglichen Schulautor", en *Anregung* 35, pp. 363–375.
- Holzberg, N. (1990). "The *Historia Apollonii Regis Tyri* and the *Odysee*", en *Groningen Colloquia on the Novel* 3. Groningen: E. Forsten, pp. 91-101.
- Holzberg, N. (1995). *The ancient novel: an introduction*. London and New York: Routledge.
- Holzberg, N. (1996). "The Genre: Novels Proper and the Fringe", en G. Schmeling (ed.), pp. 11–28.
- Huizinga, J. (1949). *Homo ludens*. London: Routledge and Kegan Paul.

- Hunter, R. L. (1999). *Theocritus. A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, R. L. (2007). *A Study of Daphnis and Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hymes, D.H. (1972). “On Communicative Competence”, en J.B. Pride and J. Holmes (eds). *Sociolinguistics. Selected Readings*. Harmondsworth: Penguin, pp. 269-293.
- Hymes, D. H. (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jakobson, R. (1965). “Du réalisme artistique”, en T. Todorov (ed.), pp. 98-108.
- Jakobson, R. (1973). *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- James, M. R. (1903). *The ancient libraries of Canterbury and Dover: The catalogues of the libraries of Christ Church Priory and St Augustine's Abbey at Canterbury and of St. Martin's Priory at Dover: now first collected and published with an introduction and identifications of the extant remains*. Cambridge: At the University Press.
- James, H. y R. P. Blackmur (1965). *The Art of the Novel*. New York: C. Scribner's Sons.
- Jannidis, F. (2013). “Character”, en P. Hühn et alii (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.
- Jung, C. G. (2015). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Karla, G. A. (2009). *Fiction on the fringe: Novelistic writing in the post-classical age*. Boston: Brill.
- Karstens, B. (2019). “Vladimir Yakovlevich Propp (1895–1970): Formal Analysis of Folktales”, en *History of Humanities* 4(2), pp. 305-312.
- Kim, J. (2016). *Understanding Narrative Inquiry*. Los Angeles: Sage Publications.
- Kindt, T. y H. H. Müller (2003). “Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation”, en T. Kindt y H. H. Müller (eds.). *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: de Gruyter, pp. 205–19.
- Köhler, R. (1887). “Folk-lore or folklore”, en *Brockhaus' Conversations Lexikon* (Supplement-band). Leipzig. Brockhaus, pp. 335-336.
- Konstan, D. (1994). *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press.
- Konstan, David (1998). “The Alexander Romance: The cunning of the open text”, en *Lexis* 16, pp. 123-138.

- Konstan, D. (2013a). “*Apollonius King of Tyre: Between Novel and New Comedy*”, en T. Papanghelis, S. Harrison and S. Frangoulidis (eds.), pp. 449-454.
- Konstan, D. (2013b). “The ‘Hansel and Gretel’ Effect in *Apollonius King of Tyre*”, en M. Carmignani et alii (eds.), pp. 247-256.
- Konstan, D. (2002). “Narrative spaces”, en M. Paschalis y S. Frangoulidis (eds.), pp. 1-11.
- Krischer, T. (1971). *Formale Konventionen der homerischen Epik*. Munich: Beck.
- Kuhlmann, P. (2002). “Die *Historia Apollonii Regis Tyri* und ihre Vorlagen”, en *Hermes* 130, pp. 109-120.
- Lacombe, H. y P. Tchernia (1972). “Caractères hydrologiques et circulation des eaux en Méditerranée”, en D. J. Stanley (ed.). *The Mediterranean Sea: a Natural Sedimentation Laboratory*. Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross, pp. 25-36.
- Lämmert, E. (1968). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzlersche.
- Lana, I. (1975). *Studi su Il Romanzo di Apollonio, re di Tiro: Corso di letteratura latina*. Torino: G. Giappichelli.
- Lavagnini, B. (1922). *Eroticorum Graecorum, fragmenta papyracea*. Leipzig: Teubner.
- Leeming, D. A. (1998). *Mythology: The Voyage of the Hero*. New York: Oxford University Press.
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lesky, A. (1967). *Homeros*. Stuttgart: Druckemüller.
- Lessing, G. E. (1962). *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry. Translated with an introd. and notes by Edward Allen McCormick*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Lévy, C. y L. Pernot (1997). “Phryné dévoilée”, en C. Lévy y L. Pernot (eds.), *Dire l'evidence: Philosophie et Rhétorique antiques*. Montréal-Paris: L'Harmattan.
- Lévi-Strauss, C. (1960). “La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, en *Cahiers de l'institut de sciences économiques appliquées* 9, p. 3-36 = “L'analyse morphologique des contes russes”, en *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 3, pp. 122-149.
- Lévi-Strauss, C., y V. Propp (1982). *Polémica*. Madrid: Fundamentos.
- Lévi-Strauss, C. (1984). “Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp”, en A. Liberman (ed.), pp. 167-188.
- Liberman, A. (1984). “Introduction”, en V. Propp y A. Liberman (ed.), pp. ix-lxxxii.
- Liddell, R. (1953). *Some Principles of Fiction*. London: J. Cape.

- Lintvelt, J. (1989). *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue."* Paris: José Corti.
- Lohier, F., y J. Laporte (1936). *Gesta sanctorum patrum fontanellensis coenobii (Gesta abbatum Fontanellensium)*. Rouen: Paris.
- Lord, A. B. (1981). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lorenzo, J. (1991). "La magia del tres y su rendimiento en la poesía latina", en A. M. Aldama (ed.). *La Filología latina hoy: Actualización y perspectivas*. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, pp. 173-185.
- Lotman, Y. M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: University of Michigan.
- Lozano, R. I. (2003). *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel: Reichenberger.
- Lüthi, M., Röhrich, L., & Fohrer, G. (1965). *Sagen und ihre Deutung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lüthi, M. (1982). *The European Folktale: Form and Nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Manitius, M. (1965). *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* (Vol. 2). München: Beck.
- Margolin, U. (1983). "Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena", en *Neophilologus* 67, pp. 1-14.
- Margolin, U. (1990). "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective", en *Poetics Today* 11 (4), pp. 843-871.
- Marshall, C. W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinez-Pizarro, J. (1989). *A Rhetoric of the Scene*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mason, H. (2006). 2006. "The 'Aura of Lesbos' and the Opening of Daphnis and Chloe", en S. Byrne, E. Cueva y J. Alvares (eds.). *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling. (ANS 5)*. Groningen: Groningen University Library, pp. 186-95.
- Mastrocinque, A. (2019). "Cracking Antiochus' Riddle: Caracalla and Apollonius King of Tyre", en *Klio* 101, pp. 190-255.
- Mazo, J. (1996). "A Good Saxon Compound", en *Folklore* 107, pp. 107-8.
- Mazza, M. (1985). "Le avventure del romanzo nell'occidente latino. La 'Historia apollonii regis tyri'", en M. Mazza and C. Giuffrida (eds.). *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità* (Vol. 2). Roma: Jouvence, pp. 597-645

- McAuley, G. (1999). "Introduction: Space as Theatrical Signifier", en *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1-35.
- Meister, J. C. (2009). "Narratology", en P. Hühn (2009). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, pp. 329-350.
- Medilow, A. A. (1952). *Time and the Novel*. London: P. Nevill.
- Merkelbach, R. (1995). "Der Überlieferungstyp 'Epitome aucta' und die *Historia Apollonii*", en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 108, pp. 7-14.
- Messerli, A. (2005). "Spatial Representation in European Popular Fairy Tales", en *Marvels & Tales* 19 (2), pp. 274-284.
- Mommsen, T. (1857). *Pericles, prince of Tyre; a novel, by George Wilkins, printed in 1608, and founded upon Shakespeare's play. Edited by Tycho Mommsen; with a preface, including a brief account of some original Shakespeare-editions, etc., extant in Germany and Switzerland, and a few remarks on the Latin romance of Apollonius, king of Tyre, by the editor; and an introduction by J. Payne Collier*. Oldenburg: G. Stalling.
- Morgan, J. R. (1994: 1). "Introduction", en J. Morgan y R. Stoneman (eds.). *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London: Routledge, pp. 1-14.
- Morgan, J. R. (2007a). "Chariton", en I. de Jong y R. Nünlist (eds.), pp. 433-452.
- Morgan, J. R. (2007b). "Xenophon of Ephesus", en I. de Jong y R. Nünlist (eds.), pp. 453-466.
- Morgan, J. R. (2007c). "Longus", en I. de Jong y R. Nünlist (eds.), pp. 467-482.
- Morgan, J. R. (2007d). "Heliodorus", en I. de Jong y R. Nünlist (eds.), pp. 483-504.
- Morgan, J. R. (2007e). "Fiction and History: Historiography and the Novel", en J. Marincola (eds.). *A Companion to Greek and Roman Historiography*. Oxford: Blackwell Pub, pp. 527-537.
- Morin, G. (1905). "Le catalogue des manuscrits de l'abbaye de Gorze au XIe siècle", en *Revue Bénédictine* 22, pp. 1-14.
- Morson, G. S. y C. Emerson (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- Müller, G. (1947). *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn: Universitäts-Verlag.
- Müller, G. (1948). "Erzählzeit und erzählte Zeit", en P. Kluckhohn y H. Schneider (eds.). *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*. Tübingen: Mohr, pp. 195-212.



- Müller, G. (1950). "Über das Zeitgerüst des Erzählens", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte* 24, pp. 1-31.
- Müller, C.W. (1981). "Der Griechische Roman", en E. Vogt (ed.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* (Vol. 2), pp. 377-412.
- Müller, C.W. (1991). "Der Romanheld als Rätsellöser in der *Historia Apollonii regis Tyri*", en *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 17, pp. 267-279.
- Nettl, B. (1965). *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Newman, J. (2010). "Narratology and Literary Theory in Medieval Studies", en A. Classen (ed.). *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends* (Vol. 2). Berlin: de Gruyter, pp. 990-998.
- Nicholson, F. W. (1891). "Greek and Roman Barbers", en *Harvard Studies in Classical Philology* 2, pp. 41-56.
- Nicolaisen, W. F. H. (1980). "Space in Folk Narrative", en N. Burlakoff y C. Lindahl (eds.). *Folklore on Two Continents: Essays in Honor of Linda Degh*. Bloomington: Trickster Press, pp. 14-18.
- Nimis, S. (2002). "Fairytale in the Ancient World by Graham Anderson (review)", en *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 2, pp. 404-406.
- Nünning, A. (2003). "Narratology or Narratologies?", T. Kindt y H. Müller (eds.). *What is narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 239-75.
- Nutt, A. (1881). "The Aryan Expulsion-and-return formula in the Folk-and Hero- Tales of the Celts", en *Folk Lore Record* 4, pp. 1-44.
- Olrik, A. (1908). "Episke love i folkedigtningen", en *Danske Studier* 5, pp. 69-89.
- Olrik, A. (1965). "Epic Laws of Folk Narrative", en A. Dundes (ed.). *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, pp. 129-41. Original: "Epische Gesetze der Volksdichtung", en *Zeitschrift für deutsches Altertum* 51 (1909), pp. 1-12.
- Olrik, A. (1992). *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington: Indiana University Press.
- Olshansky, D. (2008). "The Birth of Structuralism from the Analysis of Fairy-Tales", en *Toronto Slavic Quarterly* 25. Disponible en: <http://sites.utoronto.ca/tsq/25/Olshansky25.shtml> (7 de febrero de 2019).
- Panayotakis, S. (2002). "The Temple and the Brothel: Mothers and Daughters in 'Apollonius of Tyre'", en M. Paschalis y S. Frangoulidis (eds.), pp. 98-117.

- Panayotakis, S. (2007). "Fixity and fluidity in *Apollonius of Tyre*", en V. Rimell (ed.). *Seeing tongues, hearing scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis, pp. 299-320.
- Panayotakis, S. (2011). "The Divided Cloak in the *Historia Apollonii Regis Tyri*: Further Thoughts", en K. Doulamis (ed.). *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction*. Groningen: Groningen University Library, pp. 185-199.
- Papanghelis, T., S. Harrison and S. Frangoulidis (eds.) (2013). *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Parker, J. (2016). "Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future", en *Amsterdam Journal for Cultural Narratology* 7-8, pp. 74-101.
- Parry, M. (1930). "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style", en *Harvard Studies in Classical Philology* 41, pp. 73-147.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press.
- Paschalis, M. y S. Frangoulidis (eds.) (2002). *Space in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis Publishing.
- Patzer, H. (1990). "Gleichzeitige Ereignisse im homerischen Epos", en H. Eisenberger (ed.). *Επιμνήματα. Festschrift Hörner*. Heidelberg: Carl Winter, pp. 153-172.
- Paukstadt, B. (1980). *Paradigmen der Erzähltheorie: Ein methodengeschichtlicher Forschungsbericht mit einer Einführung in Schemakonstitution und Moral des Märchenerzählens*. München: Freiburg im Breisgau Hochschul-Verlag.
- Pavel, T. G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pégolo, L. (2010). "Concepciones amorosas en la *Eneida* virgiliana y su relectura en los *Commentarii* de Servio", en *Anales de Filología Clásica* 23, pp. 157-172.
- Pégolo, L. (2019). "Plauto y Terencio en Ausonio: significación del texto teatral en la Antigüedad Tardía", en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 10 (19), pp. 9-23 [fecha de Consulta 10 de agosto de 2020].
- Perry, B. E. (1967). *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley: University of California Press.
- Phipps, C. (1984). "El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*", en *El Crotalón: Anuario de Filología Española* 1, pp. 807-818.
- Pickford, T. (1975). "Apollonius of Tyre as Greek Myth and Christian Mystery". *Neophilologus* 59. 4. Pp. 599-609.

- Pinheiro, M. P. F. (1987). *Estruturas técnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Lisboa: M. Pulquério.
- Pioletti, A. (2012). *Storie d'incesto: Tempi e spazi nell'Apollonio di Tiro*. Catanzaro: Rubbettino.
- Pittaluga, S. (2005). "La performance di Apollonio", en *Musica e Storia* 13, pp. 147-156.
- Prat Ferrer, J. J. (2005). "El héroe en los relatos folklóricos. Patronos biográficos, leyes narrativas e interpretaciones", en *Revista de Folklore* 300, pp. 183-199.
- Prat Ferrer, J. J. (2006). "Sobre el concepto de folklore", en *Oppidum* 2, pp. 229-248.
- Prat Ferrer, J. J. (2007). "Tendencias de la folclorística estadounidense a finales del siglo XX". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/prat.pdf> (12 de enero de 2010).
- Prat Ferrer, J. J. (2008). *Bajo el árbol del paraíso: Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Prat Ferrer, J. J. (2013). *Historia del cuento tradicional*. Guadalajara: Palabras del candil.
- Prince, G. (1995). "On Narratology: Criteria, Corpus, Context", en *Narrative* 3 (1), pp. 73-84.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Propp, V. (1966). "Struttura e storia nello studio della favola", en *Morfologia della fiaba: Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*. Torino: G. Einaudi, pp. 201-238.
- Propp, V. J. (1968). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Propp, V. y A. Liberman (ed.) (1984). *Theory and history of folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Propp, V. (1984). "The principles of Classifying Folklore Genres", en V. Propp y A. Liberman (ed.), pp. 39-48.
- Propp, V. (1984). "Historical Roots of the Wondertale: Premises", en V. Propp y A. Liberman (ed.), pp. 100-115.
- Propp, V. (1984). "Historical Roots of the Wondertale: The Wondertale as a Whole", en V. Propp y A. Liberman (ed.), pp. 116-123.
- Propp, V. I (1987). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Propp, V. (2012). *The Russian Folktale*. Detroit: Wayne State University Press.
- Raglan, F. R. (1936). *The hero: A study in Tradition, Myth, and Drama*. London: Methuen

- Reardon, B. P. (1991). *The Form of Greek Romance*. Princeton: Princeton University Press.
- Rengakos, A. (2009). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Reeve, M. D. (2011). *Manuscripts and methods: Essays on Editing and Transmission*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Rimmon, S. (1996). “Tiempo, modo y voz (en la teoría de G. Genette)”, en E. Sullà (ed.). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 173-191.
- Ricoeur, P., & Scannone, J. C. (2008). *Hermenéutica y acción: De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometo Libros.
- Robert, L. (1965). “Histoire et sens du mot κηρωματιστής au Bas-Empire gymnastique et chirurgie”, en *Hellenica XIII*, pp.167-70
- Roberts, M. (1989). *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca: Cornell University Press.
- Robins, W. (2000). “Romance and Renunciation at the Turn of the Fifth Century”, en *Journal of Early Christian Studies* 8 (4), pp. 531-557.
- Rodríguez Temperley, M. M. (1994). “Las adivinanzas en el *Libro de Apolonio*”, en *Medievalia* 17, pp. 22-29.
- Rölleke, H. (ed.) (1975). J. y W. Grimm, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm: Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Cologny-Genève: Fondation Bodmer.
- Roques, D. (1998). “La Cyrénaïque dans le roman antique. Cyrène et l'Historia Apollonii Regis Tyri”, en E. Catani y S. M. Marengo (eds.). *La Cirenaica in età antica: Atti del convegno internazionale di studi, Macerata, 18-20 maggio 1995*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 485-522
- Rosbach, O. (1893). “Review of Riese, *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en *Berliner Philologische Wochenschrift* 39, pp. 1231–6.
- Ruiz Montero, C. (1996). “The rise of the Greek novel”, en Schmeling (ed.), pp. 29–85.
- Ruiz Montero, C. (1983–1984). “La estructura de la *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en *Cuadernos de Filología Clásica* 18, pp. 291–334.
- Ruiz-Montero, C. (1994). “Xenophon von Ephesus: Ein Überblick”, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2 (34.2), pp. 1088-138.

- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, M. L. (2016). *Narrating Space: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- Ryan, M.L. y E. van Alphen (1993). "Narratology", en I. R. Makaryk (ed.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 110-16.
- Saïd, S. (1994). "The City in the Greek Novel," en J. Tatum (ed.). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 216-236.
- Salway, B. (2004). "Sea and River Travel in the Roman Itinerary Literature", en R. J. A. Talbert y K. Brodersen (eds). *Space in the Roman World: Its Perception and Presentation*. Münster: Lit Verlag, pp. 43-96.
- Sándor, I. (1967). "Dramaturgy of Tale-Telling", en *Acta Ethnographica 16*, pp. 305-38.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Schmeling, G. (1994). "Notes to the Text of the *Historia Apollonii Regis Tyri*, part 1", *Latomus 53*, pp. 132-154.
- Schmeling, G. (1994). "Notes to the Text of the *Historia Apollonii Regis Tyri*, part 2", *Latomus 53*, pp. 386-403.
- Schmeling, G. (ed.) (1996). *The Novel in the Ancient World*. Leiden: Brill.
- Schmeling, G. (1996). "*Historia Apollonii Regis Tyri*", en Schmeling (ed.), pp. 517-551.
- Schmeling, G. (2005). "The History of Apollonius King of Tyre", en H. Hofmann (ed.). *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London: Routledge, pp. 119-129.
- Schmeling, G. (2007). "Aspects of the Ancient Novel and the Nature of its Narrative", en C. Santini et alli (eds.). *Concentus ex dissonis: scritti in onore di Aldo Setaioli* (Vol. 1). Napoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 645-657.
- Schwartz, S. (2003). "The Trial Scene in the Greek Novels and in Acts". in T. C. Penner & S. C. Vander. *Contextualizing Acts: Lukan Narrative and Greco-Roman Discourse*. Leiden: Brill. 103-135.
- Schwartz, S. (2010). "Chronotopes of Justice in the Greek Novel: Trials in Literary Spaces", en F. De Angelis (ed.), *Spaces of Justice in the Roman World*. Leiden: Brill, 331-356.
- Schwartz, S. (2016). *From Bedroom to Courtroom: Law and Justice in the Greek Novel*. Netherlands: Barkhuis.

- Scodel, R. (2008). "Zielinski's Law Reconsidered", en *Transactions of the American Philological Association* 138 (1), pp. 107-125.
- Scott, M. (2012). *Space and Society in the Greek and Roman Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scullion, J. (1984). "Märchen, Sage, Legende: Towards a Clarification of Some Literary Terms Used by Old Testament Scholars", en *Vetus Testamentum* 34 (3), pp. 321-336.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Seitel, P. (2012). "Three Aspects of Oral Textuality", en R. Bendix y G. Hasan-Rokem (eds.), pp. 75-93.
- Setaioli, A. (2013). "El uso de la cita poética en Petronio y en los demás novelistas antiguos", en M. Carmignani et alii (eds.), pp. 97-116.
- Shklovski, V. (1929). *O teorii prozy*. Moscú: Federatsia.
- Shuman, A. y G. Hasan-Rokem (2012). "The Poetics of Folklore", en R. Bendix y G. Hasan-Rokem (eds.), pp. 55-74.
- Smyth, A. (1898). "Shakespeare's *Pericles* and *Apollonius of Tyre*", *Proceedings of the American Philosophical Society* 37 (158), pp. 206-312
- Spielhagen, Friedrich (1967). "Novelle oder Roman?" F. S. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 245–57.
- Stanzel, Franz K. (1971). *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington: Indiana UP.
- Stanzel, F. (1955). *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Stuttgart: Braumüller.
- Steinby, L. (2026). "Time, Space, and Subjectivity in Gerard Genette's Narrative Discourse", en *Poetics Today* 37 (4), pp. 579-603.
- Stemplinger, E. (1920). "Die ästhetische Spannung", en *Sokrates* 74, pp. 70-81.
- Striedter, J. (1978). "The Russian Formalist Theory of Literary Evolution", en *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3, pp. 1-24.
- Suchier, H. (ed.) (1884). *Oeuvres poétiques de Philippede Remi, sire de Beaumanoir*. Paris: Firmin Didot et cie.
- Swahn, J.O. (1955). *The Tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thompson 428)*. Lund: C.W.K. Gleerup.
- Szepessy, T. (1985–88). "The Ancient Family Novel (a Typological Approach)", en *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, pp. 357-365.

- Tantimonaco, S. (2012). “La formula *Dis Manibus* nelle iscrizioni della *Regio X*”, en F. Fontana (ed.). “*Sacrum facere*”: *Atti del I Seminario di archeologia del sacro: Trieste, 17-18 febbraio 2012*. Trieste: Università di Trieste, pp. 261-278.
- Thielmann, P. (1881). *Über Sprache und Kritik des lateinischen Apolloniusromanes*. Speier: Gilardone'sche Buchdruckerei.
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jestbooks and Local Legends* (6 vols.). Copenhagen y Blomington: Indiana University Press.
- Thompson, S. (1946). *The Folktale, by Stith Thompson*. New York: Dryden Press.
- Thompson, S. (1977). *The folktale*. Berkeley: University of California Press.
- Thomson, C. (1984). “Bakhtin’s ‘Theory’ of Genre”, en *Studies in 20th Century Literature* 9 (1), pp. 29-40.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1966). “Les catégories du récit littéraire”, en *Communications* 8, pp. 125-151.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Decameron*. The Hague: Mouton.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogic Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tomashevskii, B. V. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editor.
- Traina, G. (2011). “Mapping the New Empire: A Geographical Look at the Fourth Century”, en R. Dijkstra et alii (eds.). *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End to Unity?* Boston: Brill, pp. 49-62.
- Tuan, Y. (1977). *Space and Place: The perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Uther, H. J., A. Aarne y S. Thomson (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography: Based on the System of Antti Aarne and Stith Thomson* (3 vols.). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Valles Calatrava, J. (2008). *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- Vielberg, M. (2000). *Klemens in den pseudoklementinischen Rekognitionen: Studien zur literarischen Form des spätantiken Romans*. Berlin: Akademie Verlag.

- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, Ca: Michael Wiese.
- Volek, E. (1985). *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.
- Wagner, W. (1870). *Diegesis polupathous Apolloniou tou Turou*, en *Medieval Greek Texts*. London: Asher & Co., pp. 57-104.
- Wagner, L. (1968). “Preface to the second edition”, en V. Propp (1968), pp. ix-x.
- Warf, B. y S. Arias (eds.) (2009). *The Spatial Turn*. London: Routledge.
- Wehrli, M. (1965). “Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur”, *Museum Helveticum* 22 (3), pp. 133-154.
- Wheaton, B. (2018). “The *Historia Apollonii Regis Tyri* and the Transformation of Civic Power in the Late Empire”, en E. Cueva et alii. (eds.). *Re-Wiring the Ancient Novel. Volume 2: Roman Novels and Other Important Texts*. Groningen: Barkhuis and Groningen University Library, pp. 263-276.
- Whitmarsh, T. (2005). “The Greek Novel: Titles and Genre”, en *The American Journal of Philology* 126 (4), pp. 587-611.
- Wieniewski, J. (1924). “La technique d'annoncer les événements futures chez Homère”, en *Eos* 27, pp.113-133.
- Winkler, J. J. (1985). *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Oakland: University of California Press.
- Wolff, E. (2000). “Médecine et médecins dans l'*Historia Apollonii Regis Tyri*”, en A. Pigeaud y J. Pigeaud (eds.). *Les textes médicaux latins comme littérature: actes du VIe colloque international sur les textes médicaux latins du 1er au 3 septembre 1998 à Nantes*, pp. 369-376.
- Wolff, E. (2005). “Quelques remarques sur l'absence de paysage et de décor dans l'*Historia Apollonii Regis Tyri*”, en B. Pouderon (ed.). *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance. Actes du 2e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 257-262.
- Wright, J. (1971). “Folk-Tale and Literary Technique in Cupid and Psyche”, en *The Classical Quarterly* 2 (21.1), pp. 273-284.
- Zelazowski, J. (1997). “Le statue onorarie romane in forma di biga. Il caso dubbio di CIL II, 1086”, en *Epigraphica* LIX, pp. 173-203.
- Zelazowski, J. (2001). “Epigrafia e letteratura. La biga onoraria come elemento della realtà municipale nel romanzo *Historia Apollonii Regis Tyri*”, en G. Angeli Bertinelli y A. Donati (eds.). *Varia epigraphica. Atti del Colloquio Internazionale di Epigrafia, Bertinoro, 8-10 giugno 2000*. Ravenna: Fratelli Lega, pp. 495-512.



Zimmerman, M. (2002). "Latinizing the Novel: Greek 'Models' and Roman (re-) creations", en *Ancient Narrative 2*, pp. 123-141

Zipes, J. (2012). "Foreword. Towards Understanding the Complete Vladimir Propp", en V. Propp, pp. ix-xii.

"Zasedanie Ucenogo soveta Filologiceskogo fakul'teta [Meeting of the Academic Council of the Philological Faculty]" (1948), en *Vestnik Leningradskogo Universiteta 4*, pp.132-37.