

Novela y *Progymnasmata*: el ejercicio del relato en *Leucipa y Clitofonte*

Novel and *Progymnasmata*: the exercise of narration in *Leucippe and Clitophon*

REGLA FERNÁNDEZ-GARRIDO¹ (CIPHON², Universidad de Huelva-España)

Abstract: The exercise of narration (*διήγημα*) lies at the base of the Greek novel, as a literary genre in prose. The *Progymnasmata* draw a distinction among mythical, fictive, civil and historical narrations. In this novel we find examples of the three former narration types, being the fictive one the most recurrent category, since it is inherent to the genre. Some examples of the three types are discussed and it is highlighted how the novelist makes an agile and masterful use of the recommendations prescribed by the *Progymnasmata*.

Keywords: Greek romance; Achilles Tatius; *Progymnasmata*; story.

De todas las novelas griegas conservadas completas, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio es sin duda la que tiene más influencia de la retórica en general y de la retórica escolar en particular, probablemente porque se escribió en el s. II d.C., coincidiendo con el auge del movimiento de la Segunda Sofística. En este sentido, BILLAULT (2006) 83 afirma que esta novela puede leerse “comme une sorte d’anthologie rhétorique” y buena muestra de ello es que en ella podemos encontrar ejemplos de todos los ejercicios preliminares o *Progymnasmata*.

En este trabajo analizaremos la utilización que Aquiles Tacio hace del ejercicio del relato (*διήγημα*), cómo lo desarrolla y va adaptando a su trama. Examinaremos si se siguen las recomendaciones que dan los *Progymnasmata* y hasta qué punto³, porque evidentemente no vamos a encontrar en la novela

Texto recibido el 19.03.2018 y aceptado para publicación el 28.12.2018.

¹ regla@uhu.es.

² Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural.

³ Intentaremos cubrir un hueco que HOCK (1997) 451 señala en los estudios sobre retórica en las novelas, los cuales “tend to be brief, unreliable and content with mere identification and classification of rhetorical passages rather than with any real analysis of

una aplicación mecánica de las indicaciones de los manuales, sino que el novelista las adaptará a la trama y a su estilo, flexibilizándolas⁴. Los *Progymnasmata*, además, no deben ser entendidos como estrictas pautas que deben seguirse a pies juntillas, sino como recursos que facilitan al escritor (no solo al orador, como los propios autores progimnasmáticos señalan, Theon 70.26-30)⁵ la composición. Tienen, por consiguiente, un enorme potencial⁶ y pervivieron durante muchos siglos, antes y después del movimiento de la Segunda Sofística, sobreviviendo durante más tiempo que las declamaciones⁷.

El relato (*διήγημα*) se define como *una composición expositiva de hechos que han sucedido o que se admiten como sucedidos* (Theon 78.15-16)⁸. Teón utiliza indistintamente *διήγημα* y *διήγησις*⁹, pero no Aftonio (2.16-18) ni Hermógenes (4.21-27), que dicen que hay entre ellos la misma relación que entre *ποίημα* y *ποίησις*: *διήγημα* es el relato de un solo hecho mientras que *διήγησις* engloba muchos hechos.

them". Si bien han pasado más de diez años desde su aportación, aún hay mucho que hacer en este terreno.

⁴ PENELLA (2011) 89 señala que "passages in the progymnastic modes can be found almost anywhere in imperial literature, not only in oratory" aunque, evidentemente, de un modo más libre y más sofisticado de lo que habría hecho un alumno, y cita pasajes de las *Obras morales* de Plutarco, sus *Vidas paralelas*, las *Heroidas* de Ovidio o el *Demonacte* de Luciano.

⁵ KENNEDY (2003) IX dice que estos ejercicios "are comparable to structural features of classical architecture that were artistically utilized in the great public buildings of the Greco-Roman period and were revived in the Renaissance in the West".

⁶ Subrayado por FERNÁNDEZ DELGADO (2007) 296-297, que dice de la enseñanza progimnasmática que "muy lejos de constreñir la capacidad creativa de los alumnos en moldes predeterminados, su amplio, variado y multifuncional juego de posibilidades discursivas, metódico y ordenado, pertrechaba su mente para acometer con garantías cualquier género de composición literaria". O en palabras de WEBB (2001) 290: "[t]he preliminary exercises furnished speakers with a store of techniques of presentation and argumentation, with flexible patterns on which to model their own compositions, and a set of common narratives, personae and values to appeal to".

⁷ WEBB (2001) 314.

⁸ Traducción de RECHE (1991). De manera casi idéntica lo definen Hermog. 4, Aphth. 2, Nicol. 11-12.

⁹ Cf. VALDÉS (2011) 78.

En Aquiles Tacio encontramos el término *διήγημα* en dos ocasiones¹⁰, y una vez *διήγησις*¹¹. No obstante, hay muchas ocurrencias del verbo *relatar* (*διηγέομαι*), alrededor de 20, lo cual da idea de la frecuencia de la actividad de narrar en la novela.

De acuerdo con los *Progymnasmata*, los elementos básicos de un relato son seis: *persona*¹² (*πρόσωπον*), *hecho* (*πράγμα*), *lugar* (*τόπος*), *tiempo* (*χρόνος*), *modo* (*τρόπος*) y *causa*¹³ (*αίτία*). Si están los seis elementos, el relato es completo; en caso contrario, será incompleto (Theon 78.24). Y se establecen también las denominadas *virtudes* (*ἀρεταί*) del relato que, según Teón (79-81), son: *claridad* (*σαφήνεια*), *concisión* (*συντομία*) y *verosimilitud* (*πιθανότης*). Los tratados progimnasmáticos, con la excepción de Teón, establecen una división dentro del relato: *mítico* (*μυθικόν*), *fictivo* (*πλασματικόν*)¹⁴ —llamado también *dramático* (*δραματικόν*)—, *histórico* (*ιστορικόν*) y *civil o privado* (*πολιτικόν ἢ ἰδιωτικόν*)¹⁵.

Leucipa y *Clitofonte*, en tanto que obra, es una *διήγησις* compuesta de numerosos *διηγήματα*. Estos son míticos, fictivos y civiles, siendo los más numerosos, como corresponde al género, los fictivos. En las páginas que siguen daremos la relación de los ejemplos de cada tipo que se encuentran en la novela (salvo en el caso de los fictivos, de los que enumeramos los más significativos) y analizaremos con más detalle un relato de cada tipo.

¹⁰ *διήγημα* se denomina el relato contenido en el cuadro que representa el mito de Filomela, Procne y Tereo, y que es objeto de una amplia *écfrasis* (5.3.4), y el relato sobre Siringa (8.7.3).

¹¹ Así se denomina el acto de narrar las aventuras pasadas que Sóstrato reclama de Clitofonte (8.4.4).

¹² Se incluye no solo a los humanos, sino también a los animales, y a otros seres, como árboles (Theon 118.15-17). Me aparto de RECHE (1991), que traduce por *personaje*.

¹³ Theon 78-79; Aphth. 3; Nicol. 13-14, WEBB (2001) 311. En ocasiones traducimos por *motivo*, cuando se trata de la razón que lleva a actuar a las personas.

¹⁴ Me aparto aquí de las traducciones de RECHE (1991) y VALDÉS (2011), que prefieren el término *ficticio*. REDONDO (2007), por su parte, traduce por *de ficción*.

¹⁵ Hermog. 4.17, Nicol. 12-13, mientras que Aphth. 2.19-22 solo distingue tres: dramático o fictivo, histórico y civil. Véase VALDÉS (2011) 96-98, con cuadro resumen con los tipos según los autores.

Son seis los relatos míticos que aparecen narrados¹⁶ en esta novela: el del origen tirio del vino (2.2.2-6), el del origen de la púrpura (2.11.4-8), el del ave fénix (3.25), el de Filomela, Procne y Tereo (5.5.2-9), el de Siringa (8.6.7-11) y el de Rodopis (8.12.1-8). Aquellos que son categorizados con un término específico se denominan *μῦθος* (el mito de Dioniso, 2.2.2 y 2.2.3), *λόγος* (el mito de Dioniso en 2.2.6) o *διήγημα* (el mito de Filomela, Procne y Tereo tal como aparece representado en el cuadro, 5.3.4; el mito de Siringa 8.7.3), lo que demuestra la cercanía conceptual de estos términos.

Ejemplificaremos con el relato mítico sobre Filomela y Procne¹⁷, que está en boca de Clitofonte-personaje¹⁸, y se introduce a raíz de una pregunta de Leucipa (su narrataria). Esta, tras contemplar el cuadro (que es objeto de una amplia y detallada écfrasis por parte de Clitofonte-narrador), no comprende la historia que cuenta¹⁹ ni identifica los personajes que la protagonizan. El relato mítico completa la écfrasis del cuadro, ofreciendo una exégesis de este²⁰.

De los elementos constitutivos de todo relato, comienza con las personas que lo protagonizan y, respondiendo a la pregunta de Leucipa de quiénes son los pájaros, los identifica y señala quiénes eran antes de la metamorfosis, ya que el relato estará protagonizado por personas, cuyo linaje

¹⁶ A los que hay que sumar la alusión al mito de Apolo y Dafne como tema de una canción (1.5.5), que denomina *λόγος ἐρωτικός*; y la alusión al mito de Níobe (3.15.6), del que se sugiere que quizá fuera verdad, lo que constituiría una confirmación del mismo. Encontramos, además, numerosas menciones a mitos utilizados como *exempla*, por ejemplo en 1.8 o en 2.36-37.

¹⁷ Aludido también en otros momentos de la novela, hasta cinco veces, de forma más o menos explícita, vid. BEHMENBURG (2010) 242-243.

¹⁸ Distinguiamos entre Clitofonte-narrador y Clitofonte-personaje, dependiendo del papel que Clitofonte esté desempeñando en cada ocasión, en la línea de DE TEMMERMANN (2007).

¹⁹ Tampoco Cloe sabe la historia de Eco, y se la cuenta Dafnis (Longus 3.23). Además, como dice el propio Clitofonte, *el género femenino tiene un gran amor por los relatos* (5.5.1). Las traducciones de Aquiles Tacio son las de BRIOSO, en la edición de Gredos.

²⁰ Aunque ciertamente, como señala HARLAN (1965) 128, no es comparable a los *Cuadros* de Filóstrato, en el sentido de que solo sigue el cuadro en las primeras líneas y tampoco hay crítica de arte; no obstante, como señalaremos (cf. infra nota 22), sí hay alusiones al cuadro, recogiendo en el relato palabras de la *écfrasis*.

señala; relaciona el linaje bárbaro del hombre con el rasgo más sobresaliente de su raza: la lujuria, que es la causa de todo y que amplifica por medio de una sentencia. Indica también la relación familiar que hay entre los tres protagonistas. Estas especificaciones son fundamentales para comprender el mito, ya que no se pueden reflejar en el cuadro. La depravación propia de los bárbaros aprovecha la ocasión —tiempo, elemento constitutivo del relato— que se le brinda a Tereo, cuando Procne pide a Tereo que vaya a buscar a su hermana Filomela. Se relata después el hecho, remontándose solo a los antecedentes directamente relacionados (conciación), sin digresión alguna, y ajustándose al estricto orden cronológico que recomiendan los *Progymnasmata* para lograr la claridad en los contenidos. El relato se ciñe a lo central del mito, sin omitir nada: la violación, el relato de la misma a Procne, la venganza de las hermanas, la reacción de Tereo y las metamorfosis, todo ello en unas pocas líneas; la conciación y claridad se logran también porque el relato mítico va detrás de la écfrasis del cuadro.

Desde el punto de vista formal, el relato comienza con frases breves, oraciones nominales puras, imprimiendo mucha rapidez, además de conciación y claridad. A esta última contribuye también que el modo de elocución es enunciativo recto, pues está en nominativo (sin que haya estilo directo), y porque las oraciones simples están unidas asindéticamente o por coordinación, fundamentalmente copulativa (con polisíndeton de *καί*), en un estilo aditivo que va añadiendo —en el orden en que suceden— las distintas etapas de los hechos. En otros aspectos, no obstante, sí que está comprometida la claridad porque no se respetan muchas de las indicaciones de los *Progymnasmata*, especialmente en lo que se refiere a evitar imágenes y metáforas, que se utilizan con profusión para referirse eufemísticamente a la violencia de este mito: violación, amputación de la lengua y canibalismo.

Con estas expresiones perifrásticas y eufemísticas se estaría respetando el principio de los *Progymnasmata* de no extenderse en los aspectos desagradables, que no pueden soslayarse en este mito al formar parte de su esqueleto. Otros recursos podrían igualmente dificultar la claridad, como hipérbatos, juegos de palabras, oximoron y sinestesias. Lo excepcional de los hechos crueles que cuenta este mito podría poner en tela de juicio su verosimilitud y ser objeto, por consiguiente, de una refutación (Theon 95.3-96.14)

a partir de la persona, pues es inverosímil que una madre mate a sus hijos (como en el caso de Medea, Theon 94. 18-19). No obstante, el narrador logra la verosimilitud de dos maneras: la primera, explicitando las causas por las que actúan los personajes y haciendo que los hechos se sucedan de manera consecuente con la gravedad de los actos; la segunda, con una sentencia, a modo de epifonema, para sancionar la veracidad de la violenta venganza femenina (5.5.7). Además, la misma existencia de las tres aves en la naturaleza respaldan el mito, así como el parecido entra las aves y los rasgos de los personajes²¹.

Es un relato muy cuidado desde el punto de vista formal, con una composición en anillo y alusiones verbales a la écfrasis del cuadro que lo precede²², constituyendo ambos una unidad, un ejemplo único en el género novelesco. Este relato tiene una clara función proléptica, porque debe ser tomado como símbolo (*σύμβολον*, 5.4.1) que adelanta hechos por venir.

Los restantes relatos míticos presentan rasgos parecidos al analizado. En ellos solo se mencionan los elementos constitutivos que son necesarios para su comprensión, entre los que se encuentran siempre la(s) persona(s) que lo protagoniza(n), como por ejemplo en el mito sobre el origen tirio del vino, cuyos protagonistas son el pastor²³ y Dioniso; en ocasiones se hacen acompañar de tópicos encomiásticos, como en el mito del ave fénix²⁴. El hecho

²¹ Cf. MIGUÉLEZ (2010) 277.

²² *γελῶσαι φόβῳ* recoge *γελῶσι δὲ ἄμα καὶ φοβοῦνται*, expresando la paradoja que suscitan los sentimientos encontrados de este momento trágico; *αἱ δὲ ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ παιδίου παρέφερον* recoge *αἱ γυναῖκες ἐν κανῶ τὰ λείψανα τοῦ δειπνοῦ τῷ Τηρεῖ δεικνύουσι*; *ἔλκων τὸ ξίφος ἐπὶ τὰς γυναῖκας* recoge *σπᾶται τὸ ξίφος*. Esta es la única parte del mito que aparece expresa en la écfrasis y en el relato, probablemente por ser la más violenta y patética.

²³ Que se presenta como indeterminado, sin decir siquiera su nombre, y solo se acompaña por los tópicos encomiásticos de la cualidad (*φιλόξενον*) y la ocupación, e incluso esta parece irrelevante, pues se le denomina “pastor” y “vaquero”, interpretado como una *variatio* del novelista. No obstante, para dar alguna pista sobre su papel en el relato, se establece una comparación con Icaro (2.2.3).

²⁴ La persona es el ave, de la que se mencionan su nombre, su linaje, su tamaño y su color. Los rasgos físicos se amplifican hasta construir una écfrasis, centrada en los colores de sus alas y en la aureola circular que corona su cabeza, símbolo del Sol, vid. VILBORG (1962) 78.

siempre se hace constar, y en ocasiones es también objeto de amplificación hasta constituir una écfrasis²⁵. En algunos casos se indican también el lugar, el tiempo, el modo y la causa o motivo²⁶.

Son introducidos en caso nominativo (modo enunciativo recto), y en algún caso se combina la enunciación con el estilo directo, siendo este un procedimiento para alargar el relato. Por ejemplo, el mito del origen tirio del vino combina dos modos de elocución: comienza en modo enunciativo oblicuo, en caso acusativo dependiendo del sustantivo *μῦθος*, para después pasar al diálogo (otro modo de amplificación) entre el pastor y Dioniso. El de Siringa, por su parte, se introduce en caso nominativo oblicuo, que da paso al acusativo en dos ocasiones, dependiendo de un verbo de lengua: el sacerdote, con este procedimiento, atribuye a otros (*λέγουσι, φασι*) la veracidad de las afirmaciones que hace, sin hacerse responsable de ellas, quizá por su dudosa verosimilitud. En el relato de Rodopis se combina la enunciación, en tercera persona en nominativo, con el estilo directo, cuando se reproduce el diálogo entre Afrodita y Eros.

Cumplen con las virtudes de la claridad, tanto en el contenido²⁷ como en la expresión²⁸. Resultan también los relatos claros cuando tienen

²⁵ En el mito de Siringa se narra con detalle el intento fallido de Pan de atrapar a Siringa, la transformación de esta, el corte de las cañas por parte del dios y, una vez arrepentido, la fabricación del instrumento musical, todo ello dispuesto en el orden cronológico en que se produce, incidiendo en la claridad del relato.

²⁶ Por ejemplo, en el mito de Siringa, cuando se justifican las sucesivas acciones de Pan: corta las cañas porque cree que le han robado a su amada; llora por haberlas cortado porque cree que ha despedazado a su amada; besa los cortes que ha hecho en las cañas, al unirlos, pensando que son las heridas de la joven. La explicitación de la causa apoya la verosimilitud del relato, sobre todo cuando este puede ponerse en tela de juicio, como es el caso de esta metamorfosis.

²⁷ Por ejemplo, en el relato mítico del ave fénix, los pasos se cuentan en el orden en que suceden: cómo el hijo excava una bola de mirra para depositar en su interior el cadáver de su padre, cómo vuela hasta Egipto seguido de un séquito de otros pájaros, cómo es recibido por un sacerdote egipcio de Helios quien, tras identificar que se trata verdaderamente del ave sagrada, le facilita el entierro.

²⁸ En el relato de Siringa, por ejemplo, se van combinando las oraciones yuxtapuestas y coordinadas con una subordinación poco compleja, a base de oraciones temporales y participios apositivos.

estructuras claras y perfectamente definidas²⁹. Pero también a veces se emplean figuras y tropos que pueden empañar la claridad del relato. Por ejemplo, en el mito del origen tirio del vino encontramos redundancias (2.2.2 y 2.2.3), perífrasis³⁰, hipérbaton³¹, anáfora³² y quiasmo³³. No olvidemos, no obstante, que estamos ante una obra con pretensiones literarias, por lo que es obligado el uso de estos recursos. En cuanto a la virtud de la concisión, hallamos relatos míticos concisos, como los de Siringa y Rodopis del último libro; pero otros no lo son tanto, como los casos del origen de la púrpura o el del ave fénix, por ejemplo.

La virtud más importante de los relatos es la verosimilitud, aún más importante en los relatos míticos, que son los más fáciles de refutar (cf. los ejemplos de Teón 94.12-96.14) porque no merecen una credibilidad fuera de toda duda y son sospechosos de falsedad (Nicol. 12.19-21). Por ejemplo, la verosimilitud del relato sobre el origen tirio del vino podría ser refutada a partir de la persona y del lugar, por coincidir con un mito similar que atribuye el descubrimiento del vino al ateniense Icaro; sin duda alguna, al ser el narrador conocedor de esta otra versión, se adelanta a la posible refutación aludiéndola y afirma la mayor antigüedad de la versión tiria por el origen fenicio de Dioniso. Al tratarse de un mito etiológico, podría decirse que resulta más verosímil porque existe en la realidad el producto cuyo origen explica, a saber, el vino.

Del relato civil encontramos ejemplos en las escenas judiciales del final de la novela, en los diferentes discursos pronunciados en ellas: el discurso autoinculpatario de Clitofonte (7.7.2-7); el de Clinias como abogado defensor

²⁹ Por ejemplo, el relato sobre el origen tirio del vino está enmarcado por una frase de inicio (2.2.1) y otra de cierre (2.2.6). Por su parte, el relato sobre el ave fénix es una composición en anillo, cerrada con un brillante colofón: ζῶν μὲν οὖν Αἰθίοψ ἐστὶ τῆ τροφῆ, ἀποθανῶν δὲ Αἰγύπτιος γίνεται τῆ ταφῆ, obsérvese además la simetría entre las dos frases.

³⁰ No se limita a decir el narrador que no existía aún el vino, sino que introduce una enumeración de cinco tipos de vino, con una anáfora, vid. LAPLACE (2007) 375, con una estructura simétrica, pues cada uno de los términos va acompañado de un adjetivo o un complemento que indica sus características o su origen.

³¹ ἐπὶ τοῦτον ἦκεν ὁ Διόνυσος τὸν βουκόλον.

³² Repetición de οὐ, πόθεν, τοῦτό ἐστιν.

³³ ὀπώρας ὕδωρ // αἶμα βότρυος, en una estructura bimembre con anáfora.

(7.9.2-14), refutando el de Clitofonte; el de Tersandro refutando los anteriores y dejando clara su postura (7.11); el de Tersandro para exigir la pena de muerte contra Clitofonte (8.8) y el del sacerdote de Ártemis (8.9). En estos casos, el ejercicio retórico en que se inspira el novelista es la *declamación* (*μελέτη*) y el ejercicio preliminar del *relato* (*διήγημα*) constituye la parte central del discurso, la *narración* (*διήγησις*)³⁴.

Analizaremos el relato que constituye la narración en el discurso del sacerdote de Ártemis (8.9), que comienza recriminando la intervención anterior de Tersandro y subrayando la vileza de su lengua; demuestra su aseveración haciendo una caracterización de Tersandro, recorriendo su vida, evocando los tópicos de la educación (omite su nacimiento porque es de buena cuna), las acciones de su juventud y etapa adulta, hasta construir un vituperio (*ψόγος*), el retrato de un disoluto (*ἄσωτος*, tema muy frecuente en las declamaciones), basado en la anfibología. Es evidente que va en contra de virtud de la claridad por la ironía, la anfibología³⁵ y los *hápx legómena*³⁶ que contiene. La mención, en sentido literal y figurado³⁷, a la lengua de Tersandro permite al sacerdote enlazar magistralmente con la segunda parte de la narración, que consiste en la refutación de la acusación de Tersandro y en la

³⁴ La definición de *narración* que hallamos en Anon. Seg. y Aps. *Rh.* es casi idéntica a la del *relato* en los *Progymnasmata* salvo en que deja fuera los hechos susceptibles de haber sucedido (Anon. Seg. 53.3-5, Aps. *Rh.*353.4); las virtudes que se le atribuyen, así como los medios para lograrla, también coinciden (Anon. Seg. 63-100).

³⁵ *καὶ τοὶ γε νέος ἂν συνεγίνετο πολλοῖς αἰδοῖσι ἀνδράσι* 8.9.2, cf. VILBORG (1962) 132; *τὸ οἶκημα* en doble el sentido de *vivienda* y *burdel*, cf. VILBORG (1962) 133, BRETHERS (2006) 184 n. 27; *ὀμηρίζων* sugiriendo la penetración, cf. WHITMARSH (2001) 161; *προσηταιρίζετο* evocando a la hetera, cf. VILBORG (1962) 133; *πλήκτρον περιέβαινε*, por el valor obsceno de *περιβαίνω* señalado por VILBORG (1962) 133 y GARNAUD (1995) 220, apoyándose en *Lisistrata* 979, y el posible sentido de *πλήκτρον* como *pene*, vid. VILBORG (1962) 133.

³⁶ *στενωπέϊον*, *pequeño local en una callejuela*: los burdeles estaban en los callejones, cf. VILBORG (1962) 133, con lo que la asociación es evidente. Sobre *ὀμηρίζειν* hay que decir que significa literalmente *to perform the works of Homer*, pero aquí es utilizado en un sentido obsceno, sugiriendo la penetración, por la relación entre el muslo y el homoerotismo, vid. VILBORG (1962) 133, BRETHERS (2006) 184 y WHITMARSH (2001) 161.

³⁷ *μόνην δὲ τὴν γλώτταν εἰς ἀσέλγειαν ἀκονᾶ καὶ τῷ στόματι χρῆται πρὸς ἀναισχυντίαν* (8.9.5), cf. BRETHERS (2006) 180, que señala que la expresión de afilar la lengua para la infamia se refiere al sexo oral, práctica sexual considerada degradante.

contraacusación, volviendo al modo de elocución de la narración del discurso de Tersandro, con interpelaciones, interrogaciones retóricas y exclamaciones.

Los relatos fictivos son, por la propia naturaleza del género, los más frecuentes. Es evidente que, como en los casos anteriores, no encontramos expresos todos sus elementos constitutivos, sino solo los relevantes en cada caso. Encontramos en la novela relatos que hacen avanzar la trama y relatos insertos. Dentro de estos últimos, siguiendo la clasificación de BRIOSO (2009) diferenciaremos entre resúmenes o recapitulaciones, relatos destinados a “rellenar lagunas narrativas”³⁸, y relatos secundarios que “no tienen ni una ni otra función sino que tienen una superior autonomía”, están en boca de personajes secundarios y no tienen incidencia en la trama, son claramente digresivos. Ejemplificaremos con uno de cada tipo.

Los relatos fictivos que hacen avanzar la trama son, evidentemente, los más comunes en la novela y están todos ellos en boca de Clitofonte, narrador interno y protagonista de esta novela. El primero de ellos es la novela en sí misma, después del *pórtico*³⁹. Estrictamente hablando, sería un relato inserto dentro del relato principal, correspondiéndose este último con la sección inicial de la novela que no llega a cerrarse al final de la misma pues no se alude a esta parte inicial⁴⁰. El elemento de la persona es Clitofonte, que se presenta a sí mismo con algunos de los tópicos encomiásticos que acompañan

³⁸ A estos dos primeros DE JONG (2007) 6 los denomina, respectivamente, “*repeating analepses*” (cubren el mismo terreno que la trama) y “*completing analepses*” (rellenan huecos anteriores de la trama).

³⁹ Muy plástica me resulta la explicación de BRIOSO: “tal como un pórtico arquitectónico que pertenece al edificio, pero que a la vez tiene entidad propia por su carácter exento” (2009) 165 nota 22, diferenciándolo del *prólogo*. Sobre el pórtico, vid. BRIOSO (1998) 162-163, MORGAN (2004) 494, BRIOSO (2009) 196-197.

⁴⁰ Por este motivo se ha señalado que la novela queda en una forma aparentemente fragmentaria, lo que permite que uno se imagine que la historia del narrador primario continúa después de su encuentro con Clitofonte. No obstante, BRIOSO (1998) 163 subraya que este recurso está ya en Platón y desde luego no se puede pensar en que se trate de un descuido de Platón, repetido además sistemáticamente en varias de sus obras, como tampoco es un descuido de Aquiles Tacio. Atribuye BRIOSO el motivo a que el novelista, igual que Platón, no vio la necesidad de retornar al episodio inicial y, en el caso de Aquiles Tacio, también ha debido de pesar la propia tradición del género y sus desenlaces habituales.

a la persona (1.3.1-2): linaje, patria, nombre, lazos familiares⁴¹. El que se trate de un relato en primera persona tiene una consecuencia importante: el narrador solo podrá o deberá informarnos de los sucesos en que se vea envuelto, de los que sea testigo directo, o de los que le sean referidos o descubra más tarde; de sus pensamientos o de los que él imagine en otros⁴². Esta circunstancia condiciona los relatos, volviéndolos oscuros en ocasiones, y además crea un suspense que comparten narrador y lectores (por ejemplo, en las dos muertes fingidas de *Leucipa*)⁴³. No obstante, *Clitofonte* actúa en ocasiones como narrador omnisciente, cuando la trama lo requiere, y sobre todo a medida que esta va avanzando⁴⁴.

Sin ánimo de ser exhaustivos, otros relatos fictivos formalmente relevantes son los siguientes: el del enamoramiento de *Clitofonte* (1.3.5-4.1), el del rapto de *Calígona* (2.16-18), el del encuentro amoroso fallido entre los protagonistas (2.19.2-25), el del ataque de los soldados a la aldea de los *Vaqueros* (4.13-14), el del segundo rapto de *Leucipa* (en la isla de *Faros*, y su posterior degüello que al final resulta una segunda falsa muerte de la joven [5.7.1-7]), el de la ordalía de *Leucipa* (8.13.1-14.2) y el de la ordalía de *Mélite* (8.14.2-5).

Como muestra significativa vamos a analizar el relato del rapto de *Calígona*, la hermana de *Clitofonte* que es confundida por el raptor con *Leucipa*⁴⁵. De los elementos constitutivos de todo relato se mencionan las personas: *Calígona*, *Pantea*, *Calístenes*, el esclavo al que este encarga el rapto

⁴¹ La familia de *Clitofonte* es compleja, y por eso se extiende en explicarla, ya que es importante para la comprensión de la trama.

⁴² REARDON (1994) 82, BRIOSO (1998) 151, LINS (1999) 46.

⁴³ Es evidente que, como *Clitofonte* cuenta su historia retrospectivamente, tiene más información que cuando sucedieron los sucesos que narra, pero aun así mantiene intencionadamente la intriga, vid. BRIOSO (2009) 210-211. Sobre el efecto que pretende el narrador/autor sobre el lector con estos relatos, vid. HÄGG (1971) 133-134, REARDON (1994) 82-84.

⁴⁴ REARDON (1994) 84-86.

⁴⁵ *Clitofonte* no podía tener toda esta información en el momento en que narra este acontecimiento: no podía saber que *Calístenes* quería casarse con *Leucipa*, pero actúa con el conocimiento que tiene al final de la historia, tras el relato retrospectivo de *Sótrato* (8.17.2) para que el lector tenga el conocimiento necesario y las explicaciones relevantes, vid. HÄGG (1971) 131, REARDON (1994) 82.

(del que se dice el aspecto que tenía y su naturaleza inclinada al bandidaje), los bandidos⁴⁶ y los demás participantes en el sacrificio; el lugar (la playa); la circunstancia (festival) y el momento del día (noche cerrada), importante para el factor sorpresa y para poder desaparecer con rapidez impidiendo que los sigan. Se ha dicho antes el motivo que tenía Calístenes para el rapto: se había enamorado de Leucipa de oídas, porque nunca la había visto y, como el padre de esta se ha negado a darle la mano de la muchacha por su vida degenerada (2.13.2), decide raptarla para hacerla así su esposa por la ley de los bizantinos (2.13.3). Y se detalla el modo en que se produce el rapto, con el desembarco por sorpresa de los bandidos que venían en la barca y el ataque de aquellos que, disfrazados de mujeres, fingían celebrar sacrificios (2.18).

En cuanto a las virtudes, nos encontramos ante un relato claro por su contenido, porque cuenta los hechos en el orden en que sucedieron, se remonta solo a aquellos necesarios para comprender bien el hecho del rapto (los preparativos que hace Calístenes, 2.17), y justifica perfectamente por qué Calístenes cometió un error confundiendo a Leucipa con Calígona. La claridad en la expresión se refleja en que está en tercera persona, y solo se introduce el estilo directo al final del mismo, cuando se da la voz de alarma ante el rapto (2.18.5). Se aprecia también en que las oraciones están en asíndeton o coordinadas, en que la subordinación es temporal, causal, final y consecutiva, además de participios apositivos. Con una sola excepción (2.16.2), no encontramos oraciones largas. No podemos calificar este relato como breve, y no porque acumule hechos no relevantes, sino porque da detalles superfluos en los hechos que anteceden al rapto propiamente dicho, como el nombre de la aldea tiria donde Calístenes se procura la barca, el del esclavo al que encargó el secuestro o el del lugar junto al que queda anclada la barca (2.17.2). Probablemente esto se deba al impacto de este episodio en la trama, ya que cambia determinadamente el curso de los acontecimientos al anular, por razones obvias, la boda de Clitotofonte con su hermana de padre. No obstante, el momento del rapto propiamente dicho es narrado con breve-

⁴⁶ Su número: diez en la barca y ocho en la playa (uno o dos no habrían podido cometer el rapto) y su aspecto (iban vestidos como mujeres, con las barbas afeitadas para poder pasar desapercibidos fingiendo que estaban realizando otro sacrificio) (2.18.3).

dad, con sucesión de oraciones en asíndeton y participios apositivos, evocando así la rapidez con que se produce.

La verosimilitud se logra justificando bien los hechos: por qué las mujeres que acuden a los sacrificios son Pantea y Calígona⁴⁷, al ser este un detalle fundamental para que Leucipa consiga salvarse. También se especifica el motivo que tiene Calístenes para el rapto, y por qué confunde a Leucipa con Calígona.

En los demás relatos fictivos que hacen avanzar el relato, en boca de Clitofonte, es habitual la prolijidad, pues es frecuente en ellos la amplificación de algún elemento constitutivo hasta constituir una *écfrasis*⁴⁸. No obstante, también hay relatos concisos como las ordalías de Leucipa⁴⁹ y Mélite⁵⁰. La claridad y la verosimilitud se consiguen con los mismos mecanismos que hemos señalado en el relato analizado. En ocasiones, no obstante, ambas virtudes están en entredicho, sobre todo cuando Clitofonte se inclina por dar solo la información de que disponía en el momento en que ocurren los hechos, y no la que tiene en el momento en que cuenta su historia. Por ejemplo, en el relato del segundo rapto de Leucipa en Faros, lo inesperado

⁴⁷ La madre de Calígona (madrastra de Clitofonte) se encontraba enferma, y la propia Leucipa había fingido encontrarse indispuesta para no tener que acudir a los sacrificios y poder reunirse después con Clitofonte a escondidas (2.16.1).

⁴⁸ Por ejemplo el del enamoramiento de Clitofonte, con la *écfrasis* de Leucipa o el del ataque de los soldados a la aldea de los Vaqueros, que está precedido de una amplia *écfrasis* de la aldea de estos bandidos, pertinente para entender la estrategia que preparan estos para defenderse. No obstante, antes incluso de la *écfrasis*, tenemos otra *écfrasis* seguida de una digresión etnográfica sobre el Nilo y sus cualidades. Además, contrasta la prolijidad de los detalles superfluos con la falta de indicación morfológica de sujetos, lo que, en opinión de Teón (82.7-9, 82.26-28), debe evitarse para lograr la claridad, por ejemplo en 4.12.8 o en 4.13.1.

⁴⁹ Se sitúa en el tiempo, no se explicita el lugar pero ya se ha mencionado antes en el mito de Siringa; se presenta a dos de las personas que intervienen: brevemente a Tersandro y con más detalle a Leucipa. El final del relato se construye con oraciones coordinadas, con la única subordinación de un genitivo absoluto, oraciones temporales y una interrogativa indirecta, lejos del estilo alambicado del autor.

⁵⁰ Con oraciones simples, en asíndeton, los sucesos se van añadiendo con un estilo aditivo, y tan solo al final tenemos una oración subordinada temporal, seguida de la oración principal y de un participio absoluto. En este relato no tenemos ni antítesis, ni poeticismos, ni las imágenes y recursos habituales en Aquiles Tacio.

del ataque se plasma en la indeterminación de los atacantes⁵¹ y, sobre todo, resulta inverosímil que Clitofonte no reconociera el cuerpo de Leucipa, aunque estuviese decapitado.

Dentro de los relatos insertos, y como ejemplo de relato que se limita a ser una recapitulación de lo sucedido y no aporta ninguna información nueva para los lectores, aunque sí para los narratarios, podemos citar el relato de Clitofonte (8.5.1-5)⁵², en el que confluyen Clitofonte-narrador y Clitofonte-personaje. Está introducido en primera persona, con alusión expresa al hecho mismo de contar (*διηγοῦμαι, διηγησάμην*) y tiene como narratarios a Leucipa, al sacerdote de Ártemis y a Sótrato. A petición de este, Clitofonte se remonta al principio de sus aventuras, desde que salieron de Tiro, haciendo una rápida enumeración de los hitos más importantes de sus peripecias en el orden en que sucedieron⁵³. Introduce una variación en el relato cuando menciona a Mélite, la parte más “delicada” de sus aventuras, y brevemente también cuenta la insistencia de la viuda para conseguir su amor⁵⁴. Retoma después la misma estructura con que empezó, con el verbo *narrar* seguido de sintagmas nominales y oraciones precedidas por *ὥς*, y vuelve a variar al referirse de nuevo a Mélite, omitiendo a propósito el encuentro sexual entre ellos, al que se refiere con un eufemismo (*αἰδώς*). Como durante buena parte de las aventuras los jóvenes enamorados han estado separados, Clitofonte cuenta después las aventuras vividas por Leucipa, en este caso con una sucesión de verbos y breves oraciones en asíndeton. A diferencia de como ha procedido en el relato de sus aventuras, cuando le toca el turno a las de Leucipa engrandece los

⁵¹ Introducidos como *un grupo numeroso de individuos de alta estatura con espadas desenvainadas* (5.7.1), a los que luego se refiere como *piratas*. Merece destacarse también que en este episodio no se refiere a Leucipa por su nombre, sino como *τὴν κόρη* y *τὴν φιλάτην*.

⁵² HÄGG (1971) 280 menciona también 1.9.1, cuando Clitofonte cuenta a Clinias su primer encuentro con Leucipa y en nota 4 enumera otros, mucho más breves.

⁵³ En un catálogo formado por una serie de sintagmas nominales, en estructuras paralelas unidas asindéticamente y con anáfora del artículo determinado, un procedimiento similar al utilizado por Caritón de Afrodiasias (3.8.9, 3.9.11, 8.1.4) y Jenofonte de Éfeso (3.3.1, 5.9.12), vid. BRIOSO (1999) 57.

⁵⁴ También de un modo conciso y rápido, con anáfora de *ὄσον/όσα*. WHITMARSH (2001) 160 señala el paralelo con Odiseo, cuando cuenta sus aventuras a Penélope y parece pasar de puntillas sobre su relación con Circe (*Od.* 23.321).

episodios en que la joven ha demostrado su valor (y explica el motivo), refiriéndose eufemísticamente al arrojamiento con que preservó su virginidad.

En la categoría de los relatos insertos que aportan información relevante y que, con carácter retrospectivo, cubren lagunas informativas, podemos citar el relato de Menelao y Sático (3.19-21.6), el de Clinias (5.9-10), el de Leucipa (8.16) y el de Sótrato (8.17.3-18.5). Se justifican por las limitaciones que tiene el relato en primera persona y por los hechos de que no da cuenta; cubren lagunas que ha dejado el relato de Clitofonte, no son recapitulaciones de hechos antes relatados, sino que aportan información nueva tanto para Clitofonte y los narratarios como para los lectores. Tomaremos como ejemplo el relato de Leucipa a instancias de Clitofonte. Es un relato que combina la primera persona con la tercera; no tenemos estilo directo, pero sí se introducen en estilo indirecto las palabras de los piratas y de Quéreas. El relato tiene dos partes: el degüello de una joven en lugar de Leucipa y el castigo de Quéreas. De la primera, se mencionan las personas (Leucipa, los piratas y la mujer⁵⁵), el lugar (el barco), el modo⁵⁶, el motivo (inferido por Leucipa: venderla como esclava⁵⁷) y el hecho mismo, el degüello de la joven. Ninguno de estos elementos está amplificado, y no se menciona el momento en que sucede. En la segunda parte del relato, se mencionan las personas (Quéreas y uno de los piratas), el lugar (barco), el hecho (cogiéndolo por detrás, le cortan la cabeza) y el motivo (porque Quéreas quiere quedarse a Leucipa para él solo y no venderla como esclava). El relato de Leucipa cumple con las virtudes de la concisión, claridad y verosimilitud. Es conciso porque solo cuenta lo necesario para la comprensión, sin detenerse en hechos que ya son conocidos; claro en los contenidos porque, además de la concisión, va contando los acontecimientos en el orden en que sucedieron; y claro en la expresión, porque utiliza un estilo aditivo, con oraciones simples que se van

⁵⁵ De la que se nos da solo la información necesaria: que era una prostituta y que los piratas la engañaron.

⁵⁶ Los piratas intercambian las ropas de las dos mujeres, para lograr el engaño, la degüellan y arrojan su cuerpo al mar; la cabeza la dejan en el barco para deshacerse también de ella después tirándola al mar.

⁵⁷ Esto es lo que piensa Leucipa en ese momento, aunque después dice que la idea de degollar a la prostituta fue de Quéreas, para poder tener para él solo a Leucipa.

sucedendo, utilizando participios concertados sobre todo y alguna que otra oración subordinada. Encontramos algunos recursos desaconsejados por los ejercicios en aras de la claridad: perífrasis, litotes e hipérbaton que, no obstante, no empañan la claridad y tienen una intención estilística. La verosimilitud es muy importante en este relato, ya que tiene que dar cuenta de la falsa impresión que el hecho dejó en Clitofonte, cuando creyó que la mujer degollada y arrojada por la borda era Leucipa. Leucipa hace verosímil el relato explicando el modo en que se produjeron los hechos y los motivos que tenían los bandidos para proceder así.

Los relatos insertos de mayor autonomía están en boca de personajes secundarios y cuentan hechos que no afectan directamente a la trama principal, por lo que pueden considerarse digresivos. En esta categoría se incluyen el relato de la muerte de Caricles (1.12.2-6) y el de Menelao (2.34.1-6) sobre la muerte de su amado. Clitofonte-narrador pone el primero de ellos en boca de un esclavo de Clinias, y se mencionan las personas que lo protagonizan (Caricles y el caballo, que han sido mencionados con anterioridad en 1.8.11), el lugar (en las profundidades de un bosque), el hecho (el encabritamiento del caballo y posterior muerte de Caricles), la causa (un ruido que se produce a sus espaldas y que asusta al caballo) y el modo, que es el elemento que se amplifica hasta convertirlo en una écfrasis. El relato está introducido en tercera persona, no contiene estilo directo, y su narratario principal es Clinias. Es un relato claro en cuanto a los contenidos porque narra los hechos en el orden en que se sucedieron, especificando quién es el sujeto de cada uno de los pasos que se van sucediendo, alternando lo que hace Caricles con lo que hace su caballo; en cuanto a la expresión, la claridad radica en que es un relato introducido en nominativo, comienza con frases breves, en asíndeton, utilizando los participios apositivos en lugar de subordinación, imprimiendo así rapidez y contribuyendo a que sea un relato conciso. No obstante, el esclavo va complicando su relato con la introducción de imágenes que pretenden reflejar el patetismo del momento⁵⁸, con expresiones no muy

⁵⁸ Los movimientos frenéticos zarandeaban al caballo que *se agitaba en el oleaje de sus lomos como una nave en la borrasca* (1.12.4) y el pobre Caricles es botado de su montura como una pelota, cf. VILBORG (1962) 29.

acertadas⁵⁹. El narrador, lejos de abandonar la imagen, abunda en ella (1.12.5). Para dar plasticidad, se sirve de la comparación (*ὡς ἀπὸ μηχανῆς προσαραχθείς* 1.12.5), aunque después vuelve a utilizar otra imagen rebuscada (*περισύροντες*⁶⁰ *θανάτου τρίβον*). La utilización de tales recursos, nada recomendados por los *Progymnasmata*, hacen que este relato, además de largo, sea oscuro. Esta falta de claridad es aún mayor al final del relato cuando no se distinguen con la suficiente claridad los movimientos del caballo de los de Caricles (1.12.6).

Como conclusión, podemos afirmar que en Aquiles Tacio encontramos numerosas muestras de todos los tipos de relato que distinguen los *Progymnasmata*, salvo del relato histórico (por razones obvias). Como estamos ante una novela y, consecuentemente, un género narrativo, la obra está formada a base de relatos que van engarzándose para construir la trama. Entre estos relatos, los más abundantes son los fictivos, como es lógico al ser la novela un género de ficción. La mayor parte de estos relatos están en boca de Clitofonte, narrador de esta novela, y el hecho de que estemos ante una obra narrada en primera persona (la única de las cinco novelas griegas conservadas completas) determina la formalización y contenido de estos relatos, y hace necesario que se vayan insertando otros relatos en boca de personajes secundarios que completen las lagunas que deja Clitofonte como narrador no omnisciente.

Los seis relatos míticos que hemos señalado deben ser relacionados con el afán enciclopedista que caracteriza a este autor. Por su parte, los cinco relatos civiles que constituyen la parte central de los discursos judiciales son muestra de la gran influencia que la retórica tiene en esta obra.

Es de destacar, asimismo, que Aquiles Tacio se sirve del ejercicio del relato con flexibilidad y creatividad, adaptando las recomendaciones de los manuales a su estilo y a las exigencias de la trama y haciendo gala de una gran variación. De los elementos que constituyen los relatos, solo se mencionan aquellos que son necesarios para la comprensión del mismo por parte

⁵⁹ Por ejemplo cuando se refiere a la rapidez con que saltan las patas del caballo, señaladas por VILBORG (1962) 29.

⁶⁰ VILBORG (1962) 30 llama la atención sobre los muchos compuestos con *περι-*, y lo considera un recurso estilístico.

de narratarios y lectores; el elemento de la persona se hace acompañar con frecuencia de los tópicos encomiásticos, amplificándose estos en ocasiones hasta constituir écfrasis, como ocurre también con el elemento del hecho y, en menor medida, los de la causa o el modo. Para evitar repeticiones innecesarias, los relatos insertos que recapitulan sin más lo sucedido omiten la mención de estos elementos, y se limitan a ser rápidas enumeraciones de los hitos más importantes.

La flexibilidad de los ejercicios preliminares se aprecia también en que encontramos dos o más ejercicios combinados o entrelazados con el relato; el caso más frecuente es la écfrasis, mecanismo de amplificación que puede aplicarse a muchos otros ejercicios. Pero también hay relatos que contienen en su seno sentencias, a modo de epifonema; y en otros más amplios podemos encontrar otros ejercicios insertos: el encuentro fallido entre los dos jóvenes (2.19.2-15), además de la écfrasis de la disposición de las alcobas de Pantea y Leucipa, contiene también las dos fábulas que hay en la novela (la segunda fábula, más amplia, incluye a su vez un encomio y un vituperio, enmarcados en una breve sínclisis).

En cuanto a las virtudes del relato, hemos de subrayar que, con alguna excepción (la de aquellos intencionada o circunstancialmente oscuros), se cumple con las virtudes de la claridad y la verosimilitud, siendo esta la más importante de todas, y solo a veces con la de la concisión, por el gusto de Aquiles Tacio por utilizar la écfrasis y otros procedimientos de amplificación.

Estilísticamente, los relatos se caracterizan a veces por la sencillez (*ἀφέλεια*), porque presentan frases breves, oraciones nominales puras, unidas en asíndeton o por coordinación, siguiendo las recomendaciones de los manuales progimnasmáticos. Otras veces, por el contrario, su estilo es más barroco y grandilocuente, preñado de figuras y tropos, y especialmente écfrasis⁶¹. Esta variedad es inherente al estilo de Aquiles Tacio, y debe ser considerado, en palabras de MORALES (2001) XXII, “as part of a deliberate eclecticism”.

⁶¹ PLEPELITS (1996) 398-399, MORALES (2001) XXII.

Bibliografía Primaria

- Achille Tatius. Le roman de Leucippé et Clitophon*, J. P. GARNAUD (ed et trad.) (1995). Paris, Les Belles Lettres.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, E. VILBORG (ed.) (1955). Stockholm, Almqvist&Wiksell.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A commentary*, E. VILBORG (comm.) (1962). Göteborg, Almqvist&Wiksell.
- Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. T. WHITMARSH (trans. and notes) – H. MORALES (intr.) (2001). Oxford, Oxford University Press.
- Aelius Théon, Progymnasmata*, M. PATILLON – BOLOGNESI (eds.) (1997). Paris, Les Belles Lettres.
- Antología de textos sobre retórica (ss. IX-IX)*, G. LOPETEGUI - M. MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE-E. REDONDO (eds.) (2007). Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Aphthonii Progymnasmata. Rhetores Graeci vol. 10*, H. RABE (ed.) (1926). Leipzig, Teubner, 1-51.
- Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte*, M. BRIOSO (intr., trad. y notas) (1982). Madrid, Gredos, 145-381.
- Hermogenis Opera. Rhetores Graeci, vol.6*, H. RABE (ed.) (1913). Leipzig, Teubner, 1-27.
- Nicolai Progymnasmata. Rhetores Graeci, vol. 11*, I. FELTEN (ed.) (1923). Leipzig, Teubner, 1-79.
- Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, G. A. KENNEDY, G.A. (ed.) (2003). Atlanta, Society of Biblical Literature.
- Pseudo-Hermogène. Progymnasmata*, M. PATILLON (ed.) (2008). Paris, Les Belles Lettres.
- Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de retórica*, M. D. RECHE (intr., trad. y notas) (1991). Madrid, Gredos.
- Theonos Progymnasmata, Rhetores Graeci II*, L. SPENGLER (ed.) (1854). Leipzig, Teubner, 57-130.

Bibliografía Secundaria

- BEHMENBURG, L. (2010), "Le mythe comme signe. *Ekphrasis* et le jeu de la préfiguration dans le *Roman de Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius": D. AUGER – C. DELATTRE (eds.) (2010), *Mythe et fiction*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 239-255.

- BILLAULT, A. (2006), “Rhétorique et récit dans le roman d’Achille Tatius” : B. POUDERON – J. PEIGNEY (eds.) (2006), *Discours et débats dans l’ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*. Lyon, Maison de l’Orient, 77-86. ([Http://Www.Persee.Fr/Doc/Mom_0151-7015_2006_Act_36_1_1049](http://www.persee.fr/doc/Mom_0151-7015_2006_Act_36_1_1049), consulta 10 de febrero de 2018).
- BRETHES, R. (2006), “Le discours du prêtre chez Achilles Tatius [VIII, 9]: Une déconstruction de la paideia”: B. POUDERON – J. PEIGNEY (eds.) (2006), *Discours et débats dans l’ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*. Lyon, Maison de l’Orient, 177-189. (http://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_act_36_1_1057?q=brethes+discours , consulta 10 de febrero de 2018).
- BRIOSO, M. (1998) “Aspectos formales del relato en la novela griega antigua”: F. J. GONZÁLEZ PONCE. M. BRIOSO (coord.) (1998), *Actitudes literarias en la Grecia romana*. Zaragoza, Libros Pórtico, 123–208.
- BRIOSO, M. (1999), “La técnica del resumen retrospectivo en la novela griega antigua”: E. BÉCARES - V. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ — M.P. FERNÁNDEZ VALLINA (eds.) (1999), *Kalon Theama. Estudios de Filología Clásica e Indoeuropeo dedicados a F. Romero Cruz*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 51–63.
- BRIOSO, M. (2009), “Autor, narrador, lector y narratario en la novela griega antigua”: E. A. RAMOS (ed.) (2009), *Cuatro estudios sobre exegesis mitica, mitografía y novela griega*. Zaragoza, Libros Pórtico, 153–248.
- DE JONG, I.J.F. (2007), “Narratological Theory of Time”: I. DE JONG – R. NÜNLIST (eds.) (2007), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative II*. Leiden, Brill, 1-14.
- DE TEMMERMAN, K. (2007), “A Narrator of Wisdom. Characterization through *gnomai* in Achilles Tatius”: *Princeton/Stanford Working papers in Classics*, 2007, 1-21 (https://www.academia.edu/27025608/A_Narrator_of_Wisdom_Characterization_through_Gnomai_in_Achilles_Tatius, fecha de consulta 10/02/2018)
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (2007), “Influencia literaria de los *progymnasmata*”: J. A. FERNÁNDEZ DELGADO – F. PORDOMINGO – A. STRAMAGLIA (eds.) (2007), *Escuela y literatura en Grecia antigua* (Actas del simposio internacional, Universidad de Salamanca, 17-19 noviembre de 2004). Cassino, Ed. dell’Università degli Studi di Cassino, 273-306.

- HÄGG, T. (1971), *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*. Stockholm, Svenska institutet i Athen.
- HARLAN, E.C. (1965), *The Description of Paintings as a Literary Device and its Application in Achilles Tatius*. Diss. Columbia University.
- HOCK, R.F. (1997), "The Rhetoric of Romance": S.E. PORTER (ed.) (1997), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C. - A.D. 400*. Leiden, Brill.
- LAPLACE, M. (2007), *Le roman d'Achille Tatios. «Discours panégyrique» et imaginaire romanesque*. Bern, Peter Lang.
- LINS, J. (1999), "O narrador no romance grego": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 1 (1999) 31-56.
- MIGUÉLEZ CAVERO, L. (2010) "Rhetorical displays of knowledge in Leucippe and Clitophon: animal talk": *Prometheus* 36.3 (2010) 263-283.
- MORGAN, J. R. (2004), "Achilles Tatius": I. DE JONG – R. NÜNLIST – A. BOWIE (eds.) (2004), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative I*. Leiden, Brill, 493-506.
- NUÑEZ, L. (2008), "Mythes enchâssés dans un roman grec : Achille Tatius entre érudition et divertissement": *Pallas* 78 (2008) 319-334.
- PENELLA, R. J. (2011), "The *Progymnasmata* in Imperial Greek Education": *CW* 105 (2011) 77-90.
- PLEPELITS, K. (1996), "Achilles Tatius": G. SCHMELING (ed.) (1996), *The Novel in the Ancient World*. Leiden- N. York-Köln, 387-416.
- REARDON, B. P. (1994), "Achilles Tatius and ego-narrative": R. MORGAN - J. R. STONEMAN (eds.) (1994), *Greek Fiction: the Greek Novel in context*. London- N. York, Routledge, 80-96.
- VALDÉS, M.A. (2011), "El relato y su posible argumentación según los tratadistas griegos de Ejercicios preparatorios": *Nova Tellus* 29.1 (2011) 75-100.
- WEBB, R. (2001), "The *Progymnasmata* as Practice": Y. L. TOO (ed.) (2001) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden, Brill, 289-316.

Resumo: O exercício da narração (*διήγημα*) está na base do romance grego, como género literário em prosa. Os *Progymnasmata* distinguem entre narração mítica, ficcional, civil e histórica. No romance analisado encontramos exemplos dos três primeiros tipos, sendo o ficcional o mais frequente, por ser inerente ao género. Analisam-se exemplos dos três tipos e daí sobressai a maneira como o romancista utiliza com flexibilidade e mestria as recomendações que os *Progymnasmata* oferecem.

Palavras-chave: Romance grego; Aquiles Tácio; *Progymnasmata*; história.

Resumen: El ejercicio del relato (*διήγημα*) está en la base de la novela griega, en tanto que género literario en prosa. Los *Progymnasmata* distinguen entre relato mítico, fictivo, civil e histórico. En la novela analizada encontramos ejemplos de los tres primeros tipos, siendo el fictivo el más frecuente, por ser inherente al género novelesco. Se analizan ejemplos de los tres tipos y se resalta cómo el novelista utiliza con flexibilidad y maestría las recomendaciones que ofrecen los *Progymnasmata*.

Palabras clave: novela griega; Aquiles Tacio; *Progymnasmata*; relato.

Résumé : L'exercice du récit (*διήγημα*) est à la base du roman grec, comme genre littéraire en prose. Les *Progymnasmata* font la distinction entre récit mythique, fictionnel, civil et historique. Dans le roman analysé, nous trouvons des exemples des trois premiers types, le fictionnel étant le plus fréquent, parce qu'il est inhérent au genre romanesque. Après avoir analysé des exemples des trois types, nous vérifions que le romancier utilise les recommandations des *Progymnasmata* avec flexibilité et maîtrise.

Mots-clés : roman grec ; Achille Tatiüs ; *Progymnasmata* ; récit.