

# EL MOTIVO DE LA ANAGNÓRISIS EN LA NOVELA GRIEGA: DE LA *ODISEA*, DE HOMERO, A *QUÉREAS Y CALÍRROE*, DE CARITÓN DE AFRODISIAS\*

PASCUAL BARCIELA, Emilio

epb12@alu.ua.es

*Fecha de recepción:*

24 de junio de 2010

*Fecha de aceptación:*

5 de julio de 2010

**Resumen:** Partiendo de la *Poética* de Aristóteles, en este trabajo hemos estudiado la presencia de la *anagnórisis* en la *Odisea* de Homero y su proyección en una novela griega de amor y aventuras titulada *Quéreas y Calirroe*, de Caritón de Afrodiasias.

**Palabras clave:** literatura griega – poética – novela griega– anagnórisis – Aristóteles – Homero – Caritón de Afrodiasias – *Odisea* – *Quéreas y Calirroe*.

**Abstract:** On the basis of Aristotle's *Poetics*, in this paper we study the presence of the *anagnorisis* in Homer's *Odyssey* and its projection in a Greek novel of love and adventure entitled *Chaereas and Callirhoe* by Chariton of Aphrodisias.

**Keywords:** Greek literature – Poetics – Greek novel – *anagnorisis* – Aristotle – Homer – Chariton of Aphrodisias – *Odyssey* – *Chaereas and Callirhoe*.

---

\* Este trabajo se enmarca en el Máster Oficial de *Estudios Literarios* ofertado por la Universidad de Alicante. De manera particular sigue las coordenadas establecidas en la asignatura «La novela griega y su

## 1. INTRODUCCIÓN: LA *ANAGNÓRISIS*<sup>1</sup> EN LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Según la definición de Aristóteles en su *Poética*, la ἀναγνώρισις, agnición o reconocimiento es «el cambio desde la ignorancia al conocimiento» (*Po.* XI, 1452a), el cual puede producirse con relación a objetos, acciones o personas y, en este último caso, puede serlo de uno mismo, de otro o bien un reconocimiento mutuo, para amistad o para hostilidad de los que se reconocen, para la dicha o para el infortunio. La ἀναγνώρισις, que formaba parte del argumento, era uno de los medios más importantes mediante los que la tragedia teatral griega conseguía emocionar a los espectadores<sup>2</sup>.

Aristóteles distinguió seis tipos de *reconocimiento* (*Po.* XVI-XVII), a saber:

1) Reconocimiento «a través de señales» (ἢ διὰ τῶν σημάτων), las cuales podían ser congénitas o adquiridas. De estas últimas, unas están en el cuerpo –como las cicatrices–, y otras fuera de él –como los objetos. Este reconocimiento era ajeno al arte y también el que presentaba un mayor grado de imperfección debido a su poca elaboración inventiva, sobre todo si las señales se mostraban de una manera deliberada, ya que resultaba mucho más efectivo que los personajes descubrieran las señales espontáneamente.

2) Reconocimiento «urdido por el poeta» (αἰ πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ), que también era ajeno al arte, pero presentaba un grado mayor de elaboración respecto al anterior. En este caso, se producía intencionadamente a través de las palabras que el poeta hacía pronunciar a los personajes en un momento determinado de la acción.

3) Reconocimiento «a través del recuerdo» (ἢ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι), es decir, cuando los personajes reconocían algún aspecto de la realidad a través de las emociones que suscitaba el recuerdo de su vivencia.

4) Reconocimiento «por silogismo» (τετάρτη δὲ ἢ ἐκ συλλογισμοῦ), esto es, a través de una forma de razonamiento deductivo.

5) Reconocimiento «a través de paralogismo» (ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου) o «falso razonamiento del público teatral».

pervivencia», bajo la dirección de la Dra. M<sup>a</sup> Paz López Martínez, profesora del área de Filología Griega. Asimismo, agradecemos al Dr. D. Santiago Carbonell su generosa atención.

<sup>1</sup> Sobre la *anagnórisis* en la literatura y en las artes, véase: BISHOP, 1996; BOITANI, 1989; CAVE, 1988; GARRIDO CAMACHO, 1999; KENNEDY – LAWRENCE, 2008; KENNEDY, 2010; MUNTEANU, 2002; TEIJEIRO FUENTES, 1999; THIELE, 1944.

<sup>2</sup> Una buena definición de *anagnórisis* la encontramos en: BERISTÁIN (2001: 41-42).

6) Finalmente, el reconocimiento más perfecto era aquel que se realizaba de forma verosímil y necesaria «a través de la evolución de los mismos acontecimientos» (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων) y que no precisaba de signos materiales. El ejemplo clásico se encontraba en la tragedia titulada *Edipo rey*, de Sófocles.

## 2. HOMERO COMO ANTECEDENTE IMPRESCINDIBLE: LA ANAGNÓRISIS EN LA *ODISEA*<sup>3</sup>

Homero no sólo es el antecedente más importante de la novela griega, especialmente de aquel subgénero que narra el amor feliz, los viajes y las aventuras de los protagonistas por diversos lugares geográficos<sup>4</sup>, sino el primer autor de la cultura occidental que empleó el motivo de la anagnórisis. En este sentido, ya en la *Iliada* (s. VIII a. C.) podemos observar su presencia en el canto VI, cuando los soldados Diomedes y Glauco se disponen a luchar en plena batalla. Una vez que se sitúan frente a frente, Diomedes pregunta a Glauco sobre sus orígenes. Éste le cuenta su ascendencia familiar y Diomedes le reconoce. Ambos recuerdan los vínculos amistosos que los unían y deciden abandonar el combate e intercambiar sus armas como muestra de amistad y hospitalidad (*Il.* VI 119-232).

Consuelo Ruiz señaló muy acertadamente que «el reconocimiento es un elemento constitutivo básico en tragedia y novela, como lo era antes en *Odisea*»<sup>5</sup>. Efectivamente, la anagnórisis aparece en la tragedia y en la comedia grecolatina junto al tema del amor feliz<sup>6</sup>. Tenemos excelentes ejemplos de anagnórisis en *Coéforas* de Esquilo; en *Edipo rey* y *Electra* de Sófocles; en *Electra*, *Ión* e *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides<sup>7</sup>. A propósito de este último, «en las escenas de reconocimiento (*anagnórisis*), seguidas normalmente de la intriga (*mēchánēma*), es donde Eurípides deja ver toda su inteligencia e ironía dramática»<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Sobre la *anagnórisis* en *Odisea*, véase: GAINSFORD, 2003; MURGNAGHAN, 1987; REBORDA MORILLO, 2006; VERNANT, 2000; ZECHIN DE FASANO (2000).

<sup>4</sup> Véase GARCÍA GUAL, 1972: 67, 115; ADRADOS, 2009: 57, 58, 59, 60; RUIZ MONTERO, 2006: 40, 53.

<sup>5</sup> RUIZ MONTERO, 2006: 50.

<sup>6</sup> Véase GARCÍA GUAL, 1972: 100-104; RUIZ MONTERO, 2006: 50; THIELE, 1944: 61-179.

<sup>7</sup> Véase LÓPEZ FÉREZ, 1998a: 338, 352-405; 2001: 9-79.

<sup>8</sup> LÓPEZ FÉREZ, 2001: 49, donde señala que la anagnórisis también aparecería en tragedias de Eurípides de las que sólo se nos han conservado algunos fragmentos: *Alejandro*, *Hipisipila*, *Egeo*, *Cresfontes*, *Escirios* y *Teléfo*.

Por otra parte, el *reconocimiento* en la comedia griega aparece en primer lugar en las obras de Menandro<sup>9</sup>, que giran en torno a una pareja de enamorados que luchan contra determinadas situaciones que les dificultan el reencuentro amoroso. La *anagnórisis* permitía el final feliz y el reencuentro de los protagonistas, que podía ser de índole amorosa, como sucede en el caso de los esposos, o bien paterno-filial entre niños que volvían a encontrarse con sus verdaderos padres<sup>10</sup>.

En el caso del teatro latino<sup>11</sup> sobresalen las denominadas *comedias de enredo* de Plauto y de Terencio, que están basadas en un juego de conocimiento/ignorancia sobre la verdadera identidad de los personajes que intervienen en la acción. En estas obras la funcionalidad de la *anagnórisis* está al servicio de la comicidad, pero contribuye igualmente a la consecución del final feliz. Así sucede, por ejemplo, en *Amphitruo (Anfitrión)* –única comedia plautina de tema mitológico–, cuando el personaje del dios Júpiter revela su verdadera identidad como *deus ex machina* a los demás personajes.

En *Odisea*, las escenas de reconocimiento se insertan en el amplio eje temático que narra el viaje de regreso de Ulises a Ítaca tras un peregrinar de veinte años por la geografía griega para encontrarse de nuevo con su familia. Este tema se desarrolla de manera implícita desde los primeros versos, pero no comienza hasta el canto XIV, cuando Ulises ha conseguido llegar a su patria. Desde ese momento y hasta el canto XXIV se producirán una serie de reencuentros entre el héroe griego y sus seres queridos en los que estará presente la utilización de este recurso.

En el canto XVI observamos la primera *anagnórisis*. Telémaco, que acaba de regresar a Ítaca por consejo de la diosa Atenea, se dirige a la cabaña del porquerizo Eumeo<sup>12</sup>. Cuando se detiene ante la puerta, Eumeo le reconoce de inmediato. Su sorpresa es tan grande que

---

<sup>9</sup> Véase GARCÍA GUAL, 1972: 99-104; GARCÍA LÓPEZ, 2000: 431-502.

<sup>10</sup> Véase RUIZ MONTERO, 2006: 50; GARCÍA LÓPEZ, 2000: 495-496. En la novela griega aparecerán tres tipos de reconocimiento: de esposos enamorados (*Nino y Efesiacas*), de padres e hijos (*Relatos pastoriles, Etiópicas, Vidas y hazañas de Alejandro de Macedonia*) y un tercer tipo que podríamos considerar mixto en el que se conjugan los dos anteriores. Así sucede, por ejemplo, en Caritón, donde tenemos un reconocimiento principal entre enamorados (Quéreas y Calíroo) y otro secundario entre padre e hija (Hermócrates y Calíroo). También podemos ver un ejemplo de doble *anagnórisis* en la novela latina titulada *Historia de Apolonio rey de Tiro*; véase PUCHE LÓPEZ (1997: 48, 50, 52, 61). Un ejemplo muy similar se observará posteriormente en *La española inglesa* (1613) de Miguel de Cervantes; véase TEJEIRO FUENTES (1999: 550-555).

<sup>11</sup> ROMÁN BRAVO, 2001: 9-121; 2003<sup>6</sup>: 1-101.

<sup>12</sup> Sobre el reencuentro de Ulises y Eumeo, véase: GARCÍA GUAL, 2009: 41-59.

incluso caen al suelo las jarras de vino que llevaba en sus manos. Acto seguido sale a su encuentro y ambos se funden en un emotivo abrazo:

(...) se detuvo en el umbral. Levantóse atónito el porquerizo, se le cayeron las tazas con las cuales se ocupaba en mezclar el negro vino, fuese al encuentro de su señor, y le besó la cabeza, los bellos ojos y ambas manos, vertiendo abundantes lágrimas (*Od.* XVI, 10-16).

En la segunda anagnórisis, que se produce al mismo tiempo que la anterior, Ulises reconoce de manera indirecta a su hijo Telémaco. Este reconocimiento no se describe explícitamente, pero podemos deducirlo del contexto de la escena y del comportamiento posterior de Ulises. Y es que, mientras en el exterior de la cabaña se producía el reencuentro entre Telémaco y Eumeo, Ulises había quedado silencioso en el interior contemplándolo todo, de modo que desde la distancia pudo reconocer a su hijo.

La tercera anagnórisis es «por artificio del poeta» y presenta mayor complejidad en cuanto a su construcción literaria. Telémaco entra en la cabaña de Eumeo y toma asiento frente a Ulises creyendo que se trata de un simple huésped. Ordena a Eumeo, siguiendo el consejo de la diosa Atenea, que se dirija al palacio para comunicar a Penélope su llegada desde Pilos. Cuando Eumeo abandona la cabaña y Telémaco queda solo en el interior, Ulises sale al exterior de la casa y de repente sucede algo extraordinario que cambia radicalmente el curso de la acción. La diosa Atenea aparece ante él para aconsejarle que descubra su identidad a Telémaco con el fin de que ambos puedan regresar juntos al palacio. Atenea otorga a Ulises el aspecto de un dios, de tal manera que Telémaco al observarle queda confundido. Entonces Ulises le revela su identidad: «No soy ningún dios. ¿Por qué me confundes con los inmortales? Soy tu padre por quien gimes y sufres tantos dolores y aguantas los ultrajes de los hombres» (*Od.* XVI, 185-190).

Telémaco, quien en un primer momento se muestra desconfiado ante lo que acaba de escuchar, finalmente reconoce a su padre. Ambos se abrazan emocionados al haberse encontrado tras muchos años de separación:

¡Telémaco! No conviene que te admires de tan extraordinaria manera, ni te asombres de tener a tu padre aquí dentro; pues ya no vendrá otro Odiseo, que ese soy yo, tal como ahora me ves, que habiendo padecido y vagado mucho, torno en el vigésimo año a la patria tierra (*Od.* XVI, 200-206).

La cuarta anagnórisis se encuentra en el canto XVII. Telémaco, siguiendo el consejo de Ulises, regresa al palacio para encontrarse con su madre. Una vez allí es la nodriza Euriclea

la primera en reconocerle: «Viole la primera de todas Euriclea, su nodriza, que se ocupaba en cubrir con pieles los labrados asientos, y corrió a encontrarle derramando lágrimas» (*Od.* XVII, 30-33).

En la quinta anagnórisis es Penélope quien reconoce a su hijo:

Salió de su estancia la discreta Penélope, que parecía Artemisa o la dorada Afrodita; y, muy llorosa, echó los brazos sobre el hijo amado, besóle la cabeza y los lindos ojos, y dijo, sollozando estas aladas palabras: «¡Has vuelto, Telémaco, mi dulce luz! Ya no pensaba verte más desde que te fuiste en la nave a Pilos, ocultamente y contra mi deseo, en busca de noticias de tu padre» (*Od.* XVII, 36-44).

Posteriormente, la acción regresa a la cabaña de Eumeo, donde había quedado Ulises. En este transcurso de tiempo, Atenea había cambiado de nuevo la apariencia de Ulises, dándole, en este caso, el aspecto de un viejo y pobre mendigo con la intención de que, cuando regresara al palacio, nadie pudiera reconocerlo. Eumeo guía a Ulises hasta el palacio, llegan ante sus puertas y se produce la sexta anagnórisis, en la que Argos, el fiel y buen perro de Ulises, lo reconoce. Lamentablemente, Argos muere acto seguido después de haber visto regresar a su amo tras veinte años de ausencia. Este hecho causa tal emoción a Ulises que tiene que ocultar sus lágrimas para que Eumeo no descubra su identidad:

(...) un perro, que estaba echado, alzó la cabeza y las orejas: era Argos, el can del paciente Odiseo, a quien éste criara (...) Al advertir que Odiseo se aproximaba, le halagó con la cola y dejó caer ambas orejas, mas ya no pudo salir al encuentro de su amo; y éste, cuando lo vio, enjugóse una lágrima que con facilidad logró ocultar a Eumeo (*Od.* XVII, 290-305).

En la siguiente escena tenemos una anagnórisis «por medio de señales» que son descubiertas espontáneamente. Euriclea, por orden de Penélope, se dispone a lavar los pies al huésped como muestra de hospitalidad. Desconociendo que se trata de Ulises, le dirige estas vaticinadoras palabras: «muchos huéspedes infortunados vinieron a esta casa, pero en ninguno he advertido una semejanza tan grande con Odiseo en el cuerpo, en la voz y en los pies, como en ti la noto» (*Od.* XIX, 379-381). Después, Euriclea, al rozarle la pierna, observa la gran cicatriz que le hiciera un jabalí en el monte Parnaso durante su niñez. En ese instante, descubre que se trata de Ulises. Euriclea cae al suelo emocionada y rompe a llorar de alegría:

Al tocar la vieja con la palma de la mano esa cicatriz, reconocióla y soltó el pie a Odiseo; dio la pierna contra el caldero, resonó el bronce, inclinóse la vasija hacia

atrás, y el agua se derramó en tierra. El gozo y el dolor invadieron simultáneamente el corazón de Euriclea, se le arrasaron los ojos de lágrimas y la voz sonora se le cortó (*Od.* XIX, 467-472).

La octava anagnórisis se produce «por artificio del poeta» y «por medio de señales» que se muestran de forma deliberada. El porquerizo y el boyero reconocen a Ulises cuando éste les confiesa su identidad («Él en casa está ya, soy yo mismo» (*Od.* XXI, 207) y seguidamente les muestra su cicatriz:

... apartó los harapos para enseñarles la extensa cicatriz. Ambos la vieron y examinaron cuidadosamente, y acto seguido rompieron en llanto, echaron los brazos sobre el prudente Odiseo y, apretándole, le besaron la cabeza y los hombros. Odiseo, a su vez, besóles la cabeza y las manos (*Od.* XXI, 221-225).

En el canto XXIII observamos la anagnórisis más importante, en cuanto que supone el final feliz basado en el reencuentro de los enamorados –Ulises y Penélope– tras una larga y angustiosa separación<sup>13</sup>. La escena comienza cuando Euriclea comunica con gran emoción a Penélope la llegada de Ulises:

Muy alegre se internó la vieja a la estancia superior para decirle a su señora que tenía dentro de la casa al amado esposo. Apenas llegó, moviendo firmemente las rodillas y dando saltos con sus pies, inclinóse sobre la cabeza de Penélope y le dijo estas aladas palabras: «Despierta, Penélope, hija querida, para ver con tus ojos lo que anhelabas todos los días. Ya llegó Odiseo, ya volvió a su casa, aunque tarde, y ha dado muerte a los osados pretendientes que contristaban el palacio, se comían los bienes y violentaban a tu hijo» (*Od.* XXIII, 1-9).

Penélope queda desconcertada ante el conocimiento de la noticia. Cuando Euriclea le explica cómo había observado la gran cicatriz de su pierna, Penélope se convence y abraza a su fiel criada. La narración posterior contiene una gran emotividad porque muestra la gran tensión que supone el reencuentro entre los amantes. Penélope duda sobre cómo deberá actuar y sobre qué decir cuando vea de nuevo a su marido. Finalmente, entra en la

---

<sup>13</sup> El reencuentro de los enamorados a través de un reconocimiento, que pone el final feliz a la obra después de pasar múltiples fatalidades que hacen peligrar no sólo sus vidas, sino también su fidelidad amorosa, será la característica principal de la novela griega de amor y de aventuras, que encuentra aquí su antecedente más importante (BRIOSO SÁNCHEZ, 2004: 320; GARCÍA GUAL, 1988: 116). En este sentido destacan, sobre todo, Caritón de Afrodias, *Quéreas y Calíroe*, y Jenofonte de Éfeso, *Antía y Habrócomes* (RUIZ MONTERO, 1987: 72-74, 141-145, y 2006: 39, 81, 88, 96-97).

habitación y allí se encuentra con Ulises. Ambos se observan con detenimiento, aunque Penélope no reconoce a Ulises de inmediato. Queda enmudecida por la emoción y por las dudas sobre la verdadera identidad del huésped. Telémaco le recrimina su actitud con duras palabras, pero Penélope le contesta con firmeza: «... si verdaderamente es Odiseo que vuelve a su casa, ya nos reconoceremos mejor; pues hay señas para nosotros, que los demás ignoran» (*Od.* XXIII, 107-110). De esta manera, Penélope idea un plan para probar la identidad de Ulises<sup>14</sup>. Le hace creer que habían trasladado a otro lugar el lecho nupcial que él había construido. Ulises describe entonces de manera minuciosa cómo lo realizó y el aspecto que tenía:

Hay una gran señal en el labrado lecho que hice yo mismo y no otro alguno. Creció dentro del patio un olivo de alargadas hojas, robusto y floreciente, que tenía el grosor de una columna. En torno del mismo labré las paredes de mi cámara, empleando multitud de piedras; la cubrí con excelente techo, y la cerré con puertas sólidas, firmemente ajustadas. Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie la cama, y lo taladré todo con un barreno. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla; la adorné con oro, plata y marfil; y extendí en su parte inferior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura (...) (*Od.* XXIII, 188-201).

Con esta *écfrasis*<sup>15</sup> del lecho nupcial, Ulises demuestra a Penélope que conocía las señales secretas. En ese preciso instante, Penélope reconoce a Ulises «por las emociones que suscita el recuerdo», dando lugar a una escena llena de pasión y emotividad:

Penélope sintió desfallecer sus rodillas y su corazón, al reconocer las señales que Odiseo describiera con tal certidumbre. Al punto corrió a su encuentro, derramando lágrimas; echóle los brazos alrededor del cuello, le besó en la cabeza y le dijo: «(...) Ahora, como acabas de referirme las señales evidentes de aquel lecho, que no vio mortal alguno sino solos tú y yo, y una esclava, Actoris, que me había dado mi padre

---

<sup>14</sup> Penélope demuestra una vez más su inteligencia. Ya antes había dado muestras de poseer una gran capacidad inventiva con la acción del destejido y con la prueba del arco, que no eran sino modos de dilatar el tiempo para no sucumbir a las imposiciones de los pretendientes, confiando además en que Ulises regresaría pronto al hogar. Véase CALERO SECALL, 2002: 57-86.

<sup>15</sup> La *écfrasis*, o descripción literaria de una obra de arte visual, es uno de los tópicos literarios más importantes. Aparece en la literatura de todas las épocas, pero sobre todo en la literatura grecolatina; véase MESA SANZ, 2010. Sobre el estudio de la *écfrasis* en el ámbito del Comparatismo, véase MONEGAL, 2000.

al venirme acá y custodiaba la puerta sólida de nuestra estancia, has logrado traer el convencimiento a mi espíritu con ser éste tan obstinado» (*Od.* XXIII, 205-230).

Este reconocimiento entre Ulises y Penélope trae consigo importantes connotaciones semánticas y estructurales. En primer lugar, cumple una función esencial para el desenlace de la trama argumental, pues permite el final feliz de la obra. Pero, además, la anagnórisis posibilita la recuperación del tiempo transcurrido, ya que el pasado y el presente se funden tras el reencuentro amoroso. Como ha señalado J.-P. Vernant:

El tiempo de la memoria queda abolido. (...) Abolido y representado, porque el propio Ulises no ha cesado de conservar en la memoria la idea del retorno, porque Penélope no ha dejado de conservar en la memoria el recuerdo del Ulises de su juventud. Ulises duerme con Penélope, y se sienten como en su noche de bodas. Se reencuentran como jóvenes esposos. (...) Se miran, se cuentan sus historias y sus desdichas. Todo vuelve a ser como antes, parece que el tiempo se ha borrado (Vernant, 2000: 153).

Por tanto, el reencuentro de Ulises y Penélope supone la reconquista del reino, la renovación del amor y la restauración del orden en Ítaca<sup>16</sup>.

Según el criterio de los filólogos alejandrinos Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia, tras este reconocimiento de los esposos habríamos llegado al final feliz de la originaria *Odisea*, de modo que los versos siguientes que ocupan todo el canto XXIV serían más bien un añadido posterior que aportaría muy poco al argumento principal (López Eire, 1988: 59). Pero este canto XXIV resulta, desde nuestro punto de vista, de gran importancia, no sólo porque contiene una de las escenas de reconocimiento más emotivas, sino porque aporta a la obra un significado esencial. Se trata del reconocimiento entre Ulises y su anciano padre Laertes, que se produce «a través de señales» que son mostradas de manera deliberada y, al mismo tiempo, «a través de las emociones que suscita el recuerdo».

Ulises decide visitar a su padre. Cuando llega a su casa, lo observa desde la lejanía trabajando en un pequeño huerto. Entonces una gran tristeza le llena el corazón al comprobar cómo el paso del tiempo lo ha convertido en un solitario y desvalido anciano. Tras contener las lágrimas, se acerca hasta él haciéndose pasar por el hijo de un rey de Sicania que traía noticias de Ulises. Laertes se interesa vivamente por este forastero que decía conocer el paradero de su hijo. Pero, cuando le ha explicado el tiempo que ha pasado desde la última vez que le vio, a Laertes se le rompe el corazón de tristeza al creer que

---

<sup>16</sup> ADRADOS, 2009: 58; ZECCHIN DE FASANO, 2000: 10.

nunca más volverá a encontrarse con él. La emotiva reacción del anciano, que demostraba la añoranza y el sufrimiento que padecía, consiguió ablandar el corazón de Ulises, por lo que en ese preciso instante le revela su verdadera identidad: «Yo soy, oh padre, ese mismo por quien preguntas; que torno en el vigésimo año a la patria tierra. Pero cesen tu llanto, tus sollozos y tus lágrimas» (*Od.* XXIV, 321-323).

Laertes no lo reconoce en primera instancia, por lo que le exige una señal: «Pues si eres mi hijo Odiseo que ha vuelto, muéstrame alguna señal evidente para que me convenza» (*Od.*, XXIV, 327-329). Entonces, Ulises le enseña la gran cicatriz de su pierna: «vean tus ojos la herida que en el Parnaso me infirió un jabalí con sus albos colmillos» (*Od.* XXIV, 331-332). Luego, enumera los árboles que le había regalado en ese mismo huerto hacía ya muchos años:

Y, si lo deseas, te numeraré los árboles que una vez me regalaste en este bien cultivado huerto; pues yo, que era niño, te seguía y te los iba pidiendo uno tras otro; y, al pasar, por entre ellos, me los mostrabas y me decías su nombre. Fueron trece perales, diez manzanos y cuarenta higueras; y me ofreciste, además, cincuenta liños de cepas (...) (*Od.* XXIV, 336-344).

Al escucharlo, Laertes reconoce a su hijo con gran emoción:

Laertes sintió desfallecer sus rodillas y su corazón, reconociendo las señales que Odiseo describiera con tal certidumbre. Echó los brazos sobre su hijo; y el paciente divinal Odiseo trajo hacia sí al anciano, que se hallaba sin aliento (*Od.* XXIV, 345-349).

La *Odisea* cierra con este reconocimiento su estructura circular, cobrando su verdadero sentido, esto es: el del retorno del héroe a su hogar. El reencuentro del padre con el hijo, de Laertes y Ulises, sirve para unir las dos generaciones de reyes en Ítaca. El tiempo queda abolido y de nuevo se unen el pasado y el presente. Como ha señalado J.-P. Vernant: «Cuando recupera la relación social que lo une a su hijo, vuelve a ser el que era antes, un rey resplandeciente igual que un dios» (Vernant; 2000: 152).

En conclusión, los ejemplos de anagnórisis hallados en la *Odisea* nos parecen especialmente relevantes, no sólo porque se realizaron en un tiempo anterior (s. VIII a. C.) a la fecha de composición de la *Poética* de Aristóteles (s. IV a. C.), donde, por primera vez, se ofrece una sistematización de dicho recurso aplicada a la tragedia clásica, sino también por su calidad literaria. En todas las escenas que hemos analizado el reconocimiento se efectúa de manera unidireccional. Un personaje, que actúa como secundario, reconoce la identidad

de otro personaje que es principal. Ulises es quien aparece como protagonista en seis ocasiones, mientras que Telémaco lo hace en las cuatro restantes.

Estas anagnórisis se dividen a su vez en directas (primera, cuarta, quinta y sexta), indirectas (segunda), por señales (séptima y octava), por artificio del poeta (tercera) y por la variante especial que podríamos considerar mixta (octava, novena y décima). Todas han sido dispuestas en el poema siguiendo un orden ascendente, desarrollándose de menor a mayor intensidad emocional hasta llegar al clímax final (novena) situado en el reencuentro y reconocimiento de los enamorados. Al mismo tiempo, todas las escenas poseen una gran hondura sentimental, ya que nos muestran las más íntimas emociones del ser humano ante determinadas situaciones de índole afectiva como, por ejemplo: la añoranza del hogar, el desarraigo del país de origen y la emoción que supone el regreso a la patria después de una larga ausencia; el recuerdo de los seres queridos tras una separación temporal y la alegría del reencuentro; el inexorable paso del tiempo, la fuerza del amor y la esperanza que mantiene viva la llama de la pasión; la ternura y la desbordante felicidad ante el encuentro amoroso (Ulises-Penélope), paterno-filial (Penélope-Telémaco, Ulises-Laertes, Ulises-Telémaco) y hospitalario (Ulises-Euriclea, Ulises-Eumeo).

En resumen, la utilización de la anagnórisis en la *Odisea* ha conseguido dinamizar el relato, mantener el suspense, dotar a las escenas de una gran emotividad e involucrar afectivamente al lector. Homero fue el primer escritor que empleó la anagnórisis en la literatura, demostrando su gran talento y el profundo conocimiento que atesoraba sobre las emociones y los sentimientos humanos.

### **3. LA PRESENCIA DE LA ANAGNÓRISIS EN LA NOVELA GRIEGA DE AMOR Y AVENTURAS: *QUÉREAS Y CALÍRROE*, DE CARITÓN DE AFRODISIAS**

La novela nace como género literario en la antigua Grecia, concretamente en época helenística<sup>17</sup>. Aunque, afortunadamente, contamos en la actualidad con numerosos fragmentos papiráceos que dan cuenta de la existencia de muchas novelas griegas<sup>18</sup>, sin embargo, solo cinco de ellas se han conservado completas<sup>19</sup>, a saber:

---

<sup>17</sup> Véase GARCÍA GUAL, 1972: 26; HIGHET, 1954: 260; MIRALLES, 1968; RUIZ MONTERO, 2006: 11.

<sup>18</sup> Véase LÓPEZ MARTÍNEZ, 1998; RUIZ MONTERO, 2006: 18-20.

<sup>19</sup> Véase GARCÍA GUAL, 1972: 37-38.

- *Quéreas y Calírroe* (s. I a. C. o II d. C.), de Caritón de Afrodiasias.
- *Efesíacas* o *Antía y Habrócomes* (hacia I d. C.), de Jenofonte de Éfeso.
- *Leucipa y Clitofonte* (último cuarto del s. II d. C.), de Aquiles Tacio.
- *Dafnis y Cloe* (¿s. II. d. C.?), de Longo.
- *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* (s. III o IV d. C.), de Heliodoro.

Caritón declara explícitamente al inicio de su obra, como solían hacer los historiadores<sup>20</sup>, su intención narrativa: «Yo, Caritón de Afrodiasias, secretario del orador Atenágoras, voy a contar una historia de amor que tuvo lugar en Siracusa» (I, 1). Efectivamente, la novela cuenta la historia de amor (πάθος ἐρωτικόν) y aventuras entre Quéreas, protagonista masculino «de hermosa apariencia, que a todos era superior, tal como muestran los escultores y escritores a Aquiles y Niseo, y a Hipólito y Alcibíades» (I, 1, 3-4), y Calírroe, «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 la de la misma Afrodita Virgen» (I, 1, 2-3)<sup>21</sup>.

Su estructura, como sucede en todas las novelas griegas de esta temática, se divide en cuatro fases<sup>22</sup>:

- 1) Encuentro y enamoramiento súbito («flechazo de amor») de los protagonistas (I, 5-7).
- 2) Separación de los amantes por diversas causas (raptos, cautiverios...).
- 3) Búsqueda con múltiples peripecias (viajes por diversos ámbitos geográficos, naufragios, piratería, muertes aparentes<sup>23</sup>...).
- 4) Reencuentro amoroso a través de una escena de reconocimiento (VIII, 7-9) y final feliz (VIII, 15-16).

De entre sus características más importantes, destacamos el suspense y la emoción<sup>24</sup>, aunque también, por la influencia de la tradición dramática griega, el monólogo dramático

<sup>20</sup> Véase al respecto RUIZ MONTERO, 2006: 78.

<sup>21</sup> La belleza extraordinaria de los héroes, junto a su juventud, fidelidad y amor mutuo, es un tópico fundamental que aparece en todas las novelas griegas (GARCÍA GUAL, 1972: 125; MIRALLES, 1968: 52; RUIZ MONTERO, 1988: 47).

<sup>22</sup> RUIZ MONTERO, 2006: 39

<sup>23</sup> El tópico de la «muerte aparente» y, en un sentido más amplio, el de la «pérdida de conciencia», aparecen en todas las novelas griegas, con especial relevancia en Caritón (I 8, 1-9). También podría aparecer en fragmentos papiráceos como, por ejemplo, *Metioco y Parténope* (LÓPEZ MARTÍNEZ, 1998: 138). Véase BRIOSE SÁNCHEZ, 2007a-b y 2008; CALERO SECALL, 2001.

y la ironía trágica<sup>25</sup>, recurso este último que mantiene a los protagonistas de la obra en la ignorancia sobre un aspecto de la situación que el lector ya ha advertido.

La anagnórisis en *Quéreas y Calíroo* se observa en dos momentos de especial relevancia. El primer reconocimiento se produce tras el reencuentro de los enamorados después de una larga y angustiosa separación, como sucedía en *Odisea* en la escena entre Ulises y Penélope<sup>26</sup>. Este reencuentro amoroso es la escena más importante de la obra por cuanto que supone el final feliz. Además, se trata de un momento especialmente emotivo para el lector, que se ve así liberado de los sufrimientos de los libros anteriores, produciéndose una especie de catarsis en sentido aristotélico<sup>27</sup>. Como dice el propio Caritón: «Creo que esta parte final de la historia va a ser la más agradable para los lectores, pues va a purificarla de las tristezas de los primeros libros» (VIII, 4, 5).

La escena, que combina sabiamente el suspense y la emoción hasta el feliz reconocimiento, es construida con gran maestría narrativa por Caritón. En primera instancia, vemos a Quéreas preso de una gran tristeza, pues piensa que ya nunca volverá a ver a Calíroo. Justo en el momento en que se disponía a emprender su viaje marítimo, su amigo Policarmo le informa de que hay una mujer tendida en el suelo que quiere dejarse morir. En realidad, se trata de Calíroo, quien lamentaba también la separación de su amado. Entonces, Quéreas se dirige hacia ella, se sitúa a su lado y con dulces palabras intenta animarla. De repente, Calíroo reconoce a Quéreas por la voz. Al girarse, también Quéreas reconoce a Calíroo, produciéndose un emotivo reencuentro amoroso. Ambos pronuncian al unísono sus respectivos nombres y se funden en un tierno abrazo desbordante de felicidad:

Al franquear el umbral y ver la figura tendida en el suelo, cubierta por el velo, se le cortó la respiración y su semblante demudado traicionó la turbación de su alma, y se sintió profundamente conmovido. Por supuesto, la hubiera reconocido del todo si no hubiera estado totalmente convencido de que Calíroo le había sido devuelta a Dionisio. Acercándose, pues, le dijo dulcemente:

—Ten ánimo, mujer, quienquiera que seas, pues no te haremos violencia alguna. Tendrás al marido que quieras.

---

<sup>24</sup> GARCÍA GUAL, 1972: 169-170

<sup>25</sup> RUIZ MONTERO, 2006: 49-53.

<sup>26</sup> BRIOSO SÁNCHEZ, 2004: 35; RUIZ MONTERO, 1987: 71-73; 2006: 81.

<sup>27</sup> GARCÍA GUAL, 2009: 110; RUIZ MONTERO, 2006: 84

Aún estaba hablando cuando Calíroo, reconociendo la voz, se descubrió, y ambos gritaron a la vez:

—¡Quéreas!

—¡Calíroo!

Y abrazándose el uno al otro cayeron desvanecidos.

(...)

Ellos, como quienes hundidos en un profundo pozo oyen con dificultad la voz desde el fondo, fueron volviendo poco a poco en sí, y luego, al verse de nuevo uno a otro y abrazarse, otra vez se desmayaron, y esto lo hicieron dos o tres veces, diciendo solamente: ¡Al fin te tengo! ¡Sí, en verdad eres Calíroo! ¡Sí, en verdad eres Quéreas! (VIII 1, 6-11).

A este reencuentro amoroso le sigue una escena llena de vitalidad en la que Calíroo pasea entre los vítores de una multitud expectante que elogia su belleza. Los enamorados celebran su boda entre flores y coronas, vino y perfumes aromáticos (I 1, 11-12). Finalmente, pasan una feliz noche de bodas compartiendo confidencias amorosas, como hicieran Ulises y Penélope al final de la *Odisea* (García Gual, 2009: 112). De este modo, el reencuentro permite renovar el amor entre los héroes (Ruiz Montero, 1987: 72).

Posteriormente, Quéreas y Calíroo regresan a Siracusa, completándose así la estructura circular de la novela (Ruiz Montero, 1987: 72). En este lugar se producirá el reencuentro y reconocimiento entre padre e hija, Hermócrates y Calíroo, como cuando en *Odisea* Laertes reconocía a su hijo Ulises al final de la obra en una escena llena de emotividad. Ni tan siquiera en estos últimos instantes Caritón abandona el suspense y la emoción, ya que la escena presenta un gran efectismo y espectacularidad (García Gual, 2009: 97-115).

Los enamorados regresan en su barco al puerto de Siracusa, donde se ha agolpado una gran multitud que los espera con alegría. Calíroo se encuentra escondida tras unas cortinas. De repente, éstas se retiran violentamente y la joven queda a la vista de todas las personas que allí se habían congregado. Todos, incluido Hermócrates, reconocen a la joven con gran emoción:

Y cuando todos estaban en suspenso, con los ojos fijos en la nave, recorrieron de repente las cortinas y quedó a la vista Calíroo tendida en un lecho de oro, vestida de púrpura de Tiro, y Quéreas, reclinado junto a ella, con las enseñas de estratega. Nunca trueno alguno aturdió de tal modo los oídos, ni relámpago los ojos de los que lo veían, ni jamás quien encontró un tesoro dio tan gran grito como entonces la multitud, al ver de improviso un espectáculo más asombroso que toda descripción. Hermócrates subió de un salto hasta la tienda, y abrazando a su hija, dijo:

—¿Estás viva, hija mía, o es que desvarío?

—Estoy viva, padre, y ahora de verdad, porque te veo a ti vivo. Y todos prorrumpieron en llantos de alegría (VIII, 6, 7-9).

La anagnórisis se sitúa al final de la novela dando lugar al momento climático, como sucedía en *Odisea*. Las dos escenas de reconocimiento han sido construidas narrativamente de manera perfecta, logrando el suspense necesario para despertar las emociones en el lector. El final de esta novela de amor se produce cuando Calírroe, dirigiéndose a la diosa Afrodita, pronuncia las siguientes palabras: «Te suplico que no me separes nunca más de Quéreas, sino concédenos una vida feliz y una muerte juntos» (VIII, 8, 15-16).

Desde nuestro punto de vista, Caritón de Afrodisias, mediante la utilización de la anagnórisis ha conseguido, por un lado, construir con gran maestría una interesante trama argumental, y, por otro lado, entretener y emocionar al lector con unas situaciones en las que el componente amoroso ha cobrado una gran hondura sentimental.

#### 4. CONCLUSIONES

A través de la realización de este modesto trabajo hemos podido observar, en primer lugar, que tanto en la *Odisea* de Homero como en *Quéreas y Calírroe* de Caritón aparecen los mismos tipos de reconocimiento, a saber: por un lado, un reconocimiento amoroso (Ulises y Penélope, Quéreas y Calírroe) y, por otro, un reconocimiento paterno-filial (Laertes y Ulises, Hermócrates y Calírroe).

En segundo lugar, hemos visto que en las dos obras el reconocimiento consigue los mismos objetivos: la emoción, el suspense y el final feliz. Al mismo tiempo, el reconocimiento se sitúa de modo estratégico al final, propiciando el reencuentro de los enamorados (Ulises-Penélope, Quéreas-Calírroe) y de los padres con sus hijos (Laertes-Ulises, Hermócrates-Calírroe) tras una larga separación.

La anagnórisis, por tanto, se encuentra no sólo al servicio de la construcción argumental, sino que ayuda a la consecución de determinados efectos psicológicos de índole afectiva y emotiva en el lector, contribuyendo a la plasmación estética del concepto de *sentimentalidad*, el cual «desempeña un papel importante, si no el decisivo, en la Literatura y en las artes en general» (García Berrio – Hernández Fernández, 2001: 197).

La anagnórisis es uno de los recursos de construcción ficcional inventados por los antiguos griegos que más fecundos resultados han producido a lo largo de la historia de la

literatura occidental. Efectivamente, desde que Aristóteles pusiera de manifiesto la presencia de la anagnórisis en el arte literario de su tiempo y ofreciera en su *Poética* una excelente teorización, donde no sólo definía y clasificaba dicho recurso, sino que explicaba su funcionamiento con numerosos ejemplos extraídos del que fue el género teatral por excelencia de los antiguos griegos, es decir, la tragedia, la anagnórisis se ha convertido en un valioso recurso que ha sido empleado por diferentes escritores en sus obras literarias.

En conclusión, la anagnórisis aparece, como recurso de *ficcionalidad mimética*, en el discurso literario en dos planos fundamentales, a saber: por un lado, desde la instancia codificadora, opera en un nivel *poiético-constructivo*, donde contribuye decisivamente al desarrollo de la acción y a la resolución del conflicto planteado por la trama argumental. Por otro lado, en este caso desde la instancia decodificadora, actúa en un nivel *pragmático-receptivo* al ser capaz de proyectar hacia el lector una serie de emociones y sentimientos que contribuyen a disfrutar del milagro artístico (*emoción empática*).

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Estudios:

- ADRADOS, F. (2009), «Sobre el sentido y orígenes de la *Odisea*», *Estudios Clásicos* 136: 57-70.
- BERISTÁIN, Helena (2001), *Diccionario de Poética y Retórica*, México, Porrúa.
- BISHOP, Geoffrey (1996), *Shakespeare and the Theatre of Wonder (Cambridge Studies Renaissance Literature and Culture)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOBES NAVES, Carmen *et alii* (eds.) (1995), *Historia de la teoría literaria, I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos.
- BOITANI, P. (1989), «The Tragic of Love: Medieval Recognitions», en IDEM, *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (2007a), «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)», *Habis*, 38: 249-270.
- (2007b), «Un viejo motivo literario: la muerte ficticia», en M<sup>a</sup> V. Utrera Torremocha y M. Romero Luque (coord.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 167-178.
- (2008), «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)», *Habis*, 39, 2008: 245-266.
- CALERO SECALL, Inés (2001), «La pérdida de la conciencia en la novela griega antigua: lugar común y pervivencia en Boccaccio y Shakespeare», en *Revista de Retórica y Teoría de la*

- Comunicación 1* (enero 2001) [en línea; disponible en: <http://www.asociacion-logo.org/Numero-01.htm>].
- (2002), «Apariencia y realidad: doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope», en M<sup>a</sup> de los Ángeles Durán – Inés Calero Secall (coord.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, pp. 57-86.
- CAVE, Terence (1988), *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press.
- CODOÑER MERINO, Carmen (ed.) (1997), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra.
- GAINSFORD, P. (2003), «Formal Analysis of Recognition Scenes in the *Odyssey*», *JHS* 123: 41-59.
- GARCÍA BERRIO, Antonio – HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2000), «La Comedia nueva. Menandro», en LÓPEZ FÉREZ (1998), pp. 431-502.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1972), *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- (2009), *Encuentros heroicos (seis escenas griegas)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia (1999), *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Tàmesis.
- HIGHET, Gilbert (1954), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la cultura occidental*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica (1<sup>a</sup> ed., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, Londres, 1949).
- KENNEDY, Philip – LAWRENCE, Marilyn (2008), *Recognition: The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis (Studies on Themes and Motifs in Literature, Vol. 96)*, Bern, Peter Lang Publishing.
- KENNEDY, Philip (2010) *Recognition in Arabic Islamic Literature. A study of Theme, structure and narrative* (Routledge Studies in Middle Eastern Literatures), London/New York, Routledge.
- LÓPEZ EIRE, A. (1988), «Homero», en LÓPEZ FÉREZ (1988), pp. 33-67.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.) (1988), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Cátedra.
- (1998a), «Eurípides», en López Férez, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 352-405.
- (2001), «Introducción», en *Eurípides. Tragedias*, Madrid, Cátedra, pp. 9-79.
- MESA SANZ, Juan Francisco (2010), «*Rhetorum itinera: écfrasis*», en *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, [en línea] n° 32: 173-196. Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.org>.
- MIRALLES, Carlos (1968), *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor.
- MONEGAL, Antonio (comp.) (2000), *Literatura y pintura*, Arco/Libros.

- MUNTEANU, D. (2002), «Types of Anagnorisis: Aristotle and Menander. A Self-Defining Comedy», *Wiener Studien* 115: 111-126.
- MURGNAGHAN, S. (1987), *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton, University Press.
- REBOREDA MORILLO, Susana (2006), «Los reencuentros de Odiseo en Itaca», en *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades* nº 40: 49-68 [en línea; disponible en: <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/elamorenlaodisea.pdf>].
- ROMÁN BRAVO, J. R. (2001), «Introducción», en *Terencio. Comedias*, Madrid, Cátedra, pp. 9-121.  
— (2003<sup>6</sup>), «Introducción», en *Plauto. Comedias*, Madrid, Cátedra, pp. 1-101.
- RUIZ MONTERO, Consuelo (1988), *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Universidad.  
— (2006), *La novela griega*, Madrid, Síntesis.
- TEJEIRO FUENTES, M. A. (1999), «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *novelas ejemplares* de Cervantes», *ACerv.* XXXV: 539-570.
- THIELE, G. (1944), «Problemas de anagnórisis en la literatura griega», *AILC* 2 (Buenos Aires): 61-179.
- VERNANT, J. P. (2000), «Ulises o la aventura humana», en J. P. Vernant, *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona, Anagrama, pp. 104-153.
- ZECHIN DE FASANO, Graciela Cristina (2000), «Anagnórisis y Anagnorismós: proceso y resultado en los reconocimientos de *Odisea*. El caso de Odiseo y Penélope», en *Praesentia* 2 (1998-99), pp. 285-310. [Disponible en: <http://vereda.saber.ula.ve/>].

#### **b) Traducciones:**

- CUENCA, DE, L. A. (1981), Homero, *Odisea* (Introducción y traducción), Madrid, Akal.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>. Paz (1998), *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MENDOZA, J. (1979), Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírooe* – Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas* (Traducción y notas de J. Mendoza), Madrid, Gredos.
- PUCHE LÓPEZ, C. (1997), *Historia de Apolonio rey de Tiro* (Introducción, traducción y notas), Madrid, Akal.

#### **c) Preceptivas literarias:**

- LÓPEZ EIRE, A. (2002), Aristóteles, *Poética* (Prólogo, traducción y notas), Madrid, Istmo.