

CUESTIONES METODOLÓGICAS EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN DE LAS NOVELAS ANTIGUAS COMO *MYSTERIEN- TEXTE* (II)

Máximo Brioso Sánchez †
Universidad de Sevilla
mbrioso@us.es

METHODOLOGICAL ISSUES ON THE INTERPRETATION OF THE ANCIENT NOVELS AS *MYSTERIEN- TEXTE* (II)

RESUMEN: En esta segunda parte se estudia con la misma perspectiva crítica la aplicación de la interpretación alegórica especialmente a algunos aspectos de la novela de Longo.

PALABRAS CLAVE: novela antigua, *Mysterientexte*, Longo, crítica metodológica.

ABSTRACT: In this second part of this paper we study especially, with the same critical view, the application of the allegorical interpretation to some aspects of Longus' novel.

KEYWORDS: ancient novel, *Mysterientexte*, Longus, methodological criticism.

RECIBIDO: 22.01.2015. ACEPTADO: 20.03.2015

A la vista de lo expuesto en la primera parte de este estudio es un ejercicio interesante leer o releer ahora, con la oportuna distancia, las críticas que se publicaron a raíz sobre todo de las publicaciones del libro de Kerényi y de los dos libros de Merkelbach, y en algunos casos todavía años después. Es lo que hemos hecho nosotros últimamente con renovada curiosidad y la impresión no puede ser sino muy negativa. Y cuando hoy, alejados de las fechas en que se publicaron esas teorías, releemos los textos, no podemos dejar de sorprendernos de que objeciones tan elementales como algunas expuestas y el que se señalasen fallos metodológicos graves no frenasen la continuación de esos estudios, a los que nadie puede achacar el simple error de la ignorancia. Y es que, en general, apenas se leen elogios, más allá de subrayar los conocimientos de esos dos eruditos en la

temática de las religiones. Ya se había comentado en su momento la obra de Kerényi como “an immensely learned and very interesting book”, si bien para añadirse reprimendas tan duras como que “it is seriously marred by the author’s lack of balance and common sense” o como que los suyos son “laughably slender arguments” o que recoger más ejemplos de sus “aberrations” sería “tiresome”¹. Y algo semejante sucedió con la de Merkelbach, pero lo que también explica que le dediquemos todavía ahora este especial interés a la cuestión es que ni siquiera las críticas de su segundo libro supusieron el cierre de este capítulo en la historia de la filología griega. Y, en concreto, el particular interés por el texto de Longo para la aplicación de las teorías místicas, que posee su lógica propia, no ha retrocedido con los años. Podemos leer aún de vez en cuando la reiteración del catálogo de motivos y temas que ya leímos en Kerényi, Merkelbach y Chalk. Y un ejemplo que no queremos pasar por alto porque responde perfectamente a lo que decimos es el de un artículo de M. J. Hidalgo de la Vega, cuyo título es bien explícito². Ahí, después de un preámbulo en torno a generalidades sobre un tema que no parece ofrecerle la menor duda a la autora, Longo, junto a Jenofonte de Éfeso y Heliodoro, es objeto de un breve análisis (pp. 206-209), en el que leemos frases como “ante todo, hay que decir que *Dafnis y Cloe* no es sólo una novela pastoral, sino fundamentalmente una alegoría religiosa, y la materia de esta alegoría es *Eros-Protogonos*, cuya teología, de forma clara y encubierta, se representa en el texto” (p. 206). Y, como tendremos ocasión de volver a comprobar, a esta proposición inicial se suman otras apreciaciones concretas en la misma línea. Todo lo cual concuerda con el tipo de investigador que hemos descrito en I y que se inclina por dar fe a las teorías que estamos estudiando.

Naturalmente, no podemos proceder aquí a un repaso exhaustivo de lo publicado en una y otra vía, pero sí, como hemos hecho en nuestra primera parte, a una selección y comentario de ciertos temas. La elección de la novela de Longo tiene clara justificación, ya que, si en la novela latina la piedra de toque de las teorías místicas ha sido siempre la de Apuleyo, en el ámbito helénico la mayor atención se ha fijado en *Dafnis y Cloe*³, que ofrecía un terreno aparentemente muy propicio

¹ D. S. Robertson en CR 42, 1928, 230-232 (citas de pp. 230 y 231).

² “La novela griega como vehículo de propaganda religiosa”, en J. Alvar, C. Blánquez, C. G. Wagner (eds.), *Formas de difusión de las religiones antiguas. Segundo encuentro-coloquio de ARYS. Jarandilla de la Vera. Diciembre 1990* (Madrid 1993) 197-214. Otros artículos de la autora en la misma línea son “Los misterios y la magia en las *Etiópicas* de Heliodoro”, *Studia Historica. Historia Antigua* 6 (1988) 175-188, y “Los oráculos y los sueños-visiones como vehículos de salvación en las novelas greco-romanas”, en J. Alvar, C. Blánquez, C. G. Wagner (eds.), *Héroes, semidiosos y daimones, Primer encuentro-coloquio de ARYS. Jarandilla de la Vera. 1992* (Madrid 1992) 175-204. La profesora Hidalgo de la Vega es autora de un “Comentario sobre el libro XI de las *Metamorfosis* de Apuleyo”, *Studia Historica. Historia Antigua* 1 (1983) 1-76, y también de un libro muy recomendable sobre el mismo autor (*Sociedad e ideología en el Imperio Romano: Apuleyo de Madaura* [Salamanca 1986]).

³ En realidad, es el texto de Jenofonte de Éfeso el que más facilidades daba, sin los escollos que ofrece el de Longo. Y la relación detectable, o supuestamente detectable, entre aquella novela y la de Apuleyo fue ya destacada por el propio Merkelbach en 1962: “Die Ähnlichkeiten der *Ephesiaka* zum

para las interpretaciones alegorizantes. Su lenguaje y estilo, con sus ambigüedades e ironías, y ya desde su proemio de fuerte carácter programático, son susceptibles de permitir lecturas muy diversas, incluida lógicamente la de ver en cualquier pasaje significados simbólicos, si bien esas interpretaciones deberían haber tenido siempre como límite el texto mismo, lo que ya sabemos que no ha ocurrido.

Pero si ya en el proemio se nos incita a tener muy en cuenta una muy marcada religiosidad, que parece subyacer a todo el desarrollo de la historia, no obstante también muestra Longo otra cara que, aparte de los aspectos más sensuales, para muchos no ha sido sino una manifestación de cierta gozosa frivolidad, muy poco compatible con los supuestos fines de la propaganda religiosa. De ahí que fuese inevitable que *Dafnis* y *Cloe* padeciese lecturas especialmente atentas a esa alegada superficialidad, como sobre todo se le ha achacado a Rohde y que incluía la de una cierta e igualmente supuesta falta de unidad, frente a la interpretación que pone muy en primer plano todo lo que parece responder a unos valores superiores, con la casi obligada conclusión de que este texto es un claro poseedor de los dos niveles como definidos por Merkelbach, según ya vimos, uno de ellos el portador de un profundo mensaje místico⁴.

Todo lector de Longo puede experimentar este dilema, que fue replanteado abiertamente por B. P. Reardon hace ya unos años⁵. Sus elegantes y ponderadas páginas encajan bien con el propio problema en la novela y, aunque no se nos da una solución definitiva, sí nos sentimos reconfortados al comprobar que Reardon, si bien lo cita varias veces y las tiene en cuenta, no comulga con las propuestas de un autor como Chalk. Como Reardon lo ha expresado, es esa propia y “tantalizing quality” de Longo la que ha provocado las lecturas y conclusiones más variopintas (p. 135). De ahí que proceda examinar las dos caras de esa disyuntiva, en primer lugar la perspectiva sería que él viene a identificar precisamente con la propuesta de Chalk. En ésta el Eros ensalzado por Longo es el motor de la naturaleza, aquí representado por el ciclo de las estaciones, “un Eros who is older than Time and all-powerful, a primitive Eros who performs the functions of the Magna Mater –or, as Chalk says, of Dionysus”. Y sigue: “I cannot accept the attempt to assimilate practically every element in the story to elements of Dionysiac mystery-ritual, many of them have a much more natural explanation” (p. 138)⁶. Todos los elementos que ofrece Longo contribuyen a la impresión de

Mythos von Eros und Psyche sind oben angemerkt worden”, si bien “an der Priorität des Psyche-Mythos wird niemand zweifeln” (p. 113). Advertimos que para la bibliografía que no se cite por primera vez remitimos a la recogida en la parte ya publicada de este artículo.

⁴ Véase la nota 44 de la primera parte.

⁵ “Μῦθος οὐ λόγος: Longus’s Lesbian pastorals”, en J. Tatum (ed.), *The search for the ancient novel* (Baltimore-London 1994) 135-147.

⁶ En este punto ha insistido Berti, pero más negativamente, en un artículo ya citado, al comentar que, en cuanto a las plantas, a las que Chalk atribuye prácticamente en bloque un significado místico, es inevitable que algunas de las muchas citadas por Longo (el mirto, el pino) lo tengan, pero la interpretación místico-alegóricamente “mi pare priva di fondamento” y bastantes se leen, por ejemplo en Virgilio (p. 345).

que “the story is impregnated with a theology, an ‘erotic theology’ in the sense of a theology of Eros-Dionysus” (p. 139). Pero, examinada más de cerca, la lección de Longo resulta limitada: “Perhaps that is the measure of the story. More than charming, but less than profound. Yet Longus uses ambitious terms: Eros, Dionysus, the natural world”, pero no va mucho más allá. Su concepto de Eros es “sexual, fecund, energetic, it expresses itself in deeds and not just words or social conventions” (p. 139). Y “the crux of the problem”, es decir, el centro del dilema, es la mezcla de niveles, la combinación de lo ideal y lo real. “Daphnis and Chloe are the figures in an allegory, or perhaps, rather, the actors in a parable; but the rest, who provide them with their context, are presented realistically” (p. 140). “Ideal values are certainly present in Daphnis and Chloe; they go together with the rustic setting. But there is more in it than that. There is also drama: the movement from innocence to experience... Because this spiritual journey seems to me to be the major element in the story, I consider it basically a novel –but a novel with a pastoral, idealizing base”. Pues Longo emplea esa base pastoril, que le permite controlar dos elementos estructurales principales, ya presentes en las novelas previas: el obligado viaje con sus aventuras y la intervención divina. Pero el viaje lo es en el tiempo más que en el espacio, y medido a su vez no por el azar sino por el paso de las estaciones (pp. 142 s.). Pero en su intento de hacer aparecer interesantes a sus héroes (el riesgo era efectivo con un tema así) Longo practica una ambigüedad con un tono ligero (que irritaba a Rohde) y que para el propio Chalk es una especie de ingenio cínico. En lo demás, tenemos el catálogo de peripecias genéricas, “but in form of parodie”⁷. Y el propio tema amoroso, compartido con el resto del género, es presentado con humor e ironía (p. 143). Como escribe R. L. Hunter⁸ aludiendo al artículo de Chalk, éste “certainly goes too far in concluding from the fact that everything on the painting [de Longo] was ἐρωτικά (*Proem.* 2) that ‘allegorization is in principle justified’. This statement need mean no more than that everything in the novel is part, as it obviously is, of the ἱστορία ἔρωτος. Moreover, as *D&C* is overtly concerned with *eros*, the movement of the seasons and things Dionysiac in general, we may wonder whether the term ‘allegory’ is appropriate here, in either its ancient or modern sense. For the ancients ἀλληγορία was simply ‘saying one thing and meaning another’, and it is my impression that this is not something which Longus often does” (p. 46).

Sea como sea y apurando las posibilidades del mencionado dilema, permítanos decir que, al poner en primer plano los aspectos aparentemente serios de

⁷ Por momentos, McCulloh, cuyo libro revela extrañas oscilaciones, escribe también alguna frase como ésta: “But what really threatens to tumble the whole dream house –and what fatally vitiated Daphnis and Chloe for such people as Rohde– is the fact that Longus refuses to be serious about his own ‘message’: he readily undercuts it at various points with foolery, irony, mockery, and lubricity” (p. 111). Y cita a Rohde y su concepto de Longo como un sofista artificioso. Pero refleja plenamente su posición cuando proclama: “I depend in the following upon Chalk’s epochal article, of which I can provide only a most imperfect review of the relevant points” (p. 85).

⁸ *A study of Daphnis and Chloe* (Cambridge 1983).

la novela de Longo y desde luego con el debate generado, nadie puede negar que el interés por ella, como en realidad por casi todos los demás textos novelescos griegos, se ha acrecentado. En cierto modo, se ha dignificado así un género (algo dijimos ya al respecto en la primera parte) que muchos filólogos modernos, no digamos los críticos antiguos, han tenido por muy secundario. Y es lo que creemos que ha expresado McCulloh cuando, al referirse al libro de Kerényi, comenta (p. 136): “The derivation of Romance from the cults of Isis and related Oriental divinities is too narrow and cranky, but the enrichment of the religious context of the Romances is immense”.

De todos modos, para nosotros al menos la cuestión acerca de la existencia de dos niveles en *Dafnis y Cloe*, si bien no en el sentido en que la postuló Merkelbach⁹, está ya dilucidada. En Longo existe a todas luces una exquisita envoltura literaria, que responde a su explícita finalidad de deleitar, con su estilo de esmerada retórica y sus cuidadas simetrías y, en fin y si se quiere, la cara risueña de su historia, y, por otra parte, una didáctica del amor, no ya del sexo, sino del que empapa la naturaleza y regido por una providencia representada por Eros. Pues bien, que a esto se reduce la trascendencia del texto, sin más elevación o secretismo, vamos a intentar comprobarlo con el análisis de varios aspectos del relato suficientemente significativos y que por ello han sido de los más aprovechados por la corriente exegética. Y como ya hemos comentado en la primera parte que el método utilizado usualmente por esta corriente se apoya en una nutrida casuística acumulativa, de suerte que el lector puede sentirse abrumado por tantas analogías como se le ofrecen, por ello mismo creemos que para demostrar la inconsistencia de estas construcciones meramente analógicas es suficiente con atacar en algunos de sus puntos más sensibles. De ahí, y naturalmente también porque no disponemos del espacio deseable, que nos limitemos a un debate en torno a unos pocos temas.

Vamos a examinar en primer lugar dos aspectos del proemio en sí y en la relación, que creemos bastante segura, con un párrafo del final del relato. En el proemio el narrador nos ofrece un rápido esbozo temático de una pintura contemplada en un ἄλσος consagrado a las Ninfas. Y añade que se procuró la ayuda de un ἐξηγητής τῆς εἰκόνης con cuya explicación de la pintura pudo redactar un texto en el que narra ese argumento. Y en uno de los últimos párrafos de la novela añade que sus protagonistas adornaron la gruta (τὸ ἄντρον) de las Ninfas y “ofrendaron unas imágenes” (εἰκόνας ἀνέθεσαν: 4.39.2). Una diferencia notable, pero a la que no parece que debamos conceder mayor importancia, es que en el proemio no se menciona el ἄντρον sino sólo el ἄλσος, una dificultad que puede subsanarse con el recurso un sobreentendido: la gruta de las Ninfas, mencionada tantas otras veces en el curso del relato, forma parte del ἄλσος del proemio. Por otra parte, en el proemio se emplean γραφή y εἰκόν de un modo

⁹ También Chalk habla de “two levels” de la historia narrada por Longo (p. 46).

que tampoco ofrece lugar a dudas: se trata de términos diferentes para referirse a un mismo objeto: la pintura en la que se representa de un modo sencillo pero al tiempo un tanto enigmático para quien no haya escuchado la explicación pertinente la historia que se nos va a narrar. El que esta representación pictórica precise una explicación, a diferencia, por ejemplo, de las descritas en *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio es una cuestión que se responde fácilmente: mientras que éstas se refieren a mitos conocidos, el argumento reflejado en el cuadro y en la historia de Longo es nuevo y por tanto no valen para interpretarlo los conocimientos tradicionales. Si bien el buscado paralelismo entre los viejos mitos y esta nueva historia es un hecho que se nos revelará en el tratamiento de la propia historia en la novela.

Pues bien, aunque parece bastante evidente, no siempre se ha tenido claro que los εἰκόνες ofrendados al final del libro IV son lo mismo que la εἰκόνοσ γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτοσ que se menciona en el proemio. Esto se comprueba fácilmente releyendo las traducciones más conocidas y de fechas diversas, pues no es raro que se hayan dado versiones puramente convencionales y nada comprometidas¹⁰ o que se haya optado más o menos decididamente por la idea de unas estatuas¹¹. La identificación ha sido defendida por A. Wouters¹², el cual ha observado que, tal como Jenofonte de Éfeso, Aquiles Tacio y Heliodoro emplean εἰκόν para referirse a pinturas, el giro εἰκόνοσ γραφήν de Longo tiene el mismo sentido (p. 470). Pero, como otras veces, también aquí Longo deja al lector, suponemos que casi siempre intencionadamente, un margen como colaborador en la construcción de su historia.

Ahora bien, la función de esta pintura en Longo parece ser doble: de un lado, es el pretexto utilizado para dar pie al relato, tal como en Aquiles Tacio, en una comparación que se ha aducido otras veces, un cuadro también sirve de motivación para que el protagonista narre su historia; de otro, parece evidente que se trata de la apelación, tópica en la literatura, a un intento de autenticación o sello de supuesta historicidad (*Beglaubigungsapparat*, con el término usual para este recurso). Y Wouters en su artículo citado ha pasado revista a una serie de

¹⁰ Por ejemplo, las de las dos ediciones de Longo en *Les Belles Lettres*, la de G. Dalmeyda (1960), con “ils consacèrent des images”, y la de J.-R. Vieillefond (1987), con “placèrent des images votives”, o la nuestra en Biblioteca Clásica Gredos (Madrid 1982) “consagraron imágenes”. P. Grimal en la suya de *La Pléiade* repite la de Dalmeyda.

¹¹ Así ya, por ejemplo, G. A. Hirschig en *Erotici Scriptores* de Didot (Parisiis 1856), con *simulacra consecrarunt*, donde en todo caso podemos ver un término ambiguo, y mucho más recientemente O. Schönberger en su *Longos Hirtengeschichte von Daphnis und Chloe* (Berlín 1960), con “stellten Standbilder auf”.

¹² “The in Longus’ *Daphnis and Chloe* IV 39, 2: ‘Beglaubigungsapparat’?”, *Sacris Erudiri* 31 (1989-90, *Opes Atticae R. Bogaert et H. van Looy oblata*) 465-479 (cf. en especial 468 ss.). Entre otros autores que han sospechado o afirmado lo mismo está también Merkelbach, quien en su *Die Hirten des Dionysos* habla de “Gemälde” tanto para el texto del proemio como para el del final de la novela. Respecto a éste en concreto escribe: “Daphnis und Chloe selbst die Gemälde gestiftet hatten” (p. 140).

otros casos con lo que se muestra que, también en Longo, se trata del empleo de un tópico literario. El que este tópico refleje una influencia de la historiografía (así Wouters, p. 474)¹³ es una cuestión que nos parece correctamente planteada, pero que no nos atañe aquí. Esos casos novelescos aducidos son variados y no todos tienen en mismo valor, desde luego. Por ejemplo, no están en un nivel semejante la exposición oral de Clitofonte, que se supone implícitamente recogida (y de algún modo publicada por su oyente anónimo como *editor*) o la de Quéreas en Caritón (8.7.9-8.22), puesto que en concreto la segunda no es sino uno de los resúmenes retrospectivos que se leen en esta novela¹⁴. Tampoco es de mucho peso el muy circunstancial uso del tópico en la historia de Cárite en Apuleyo (*Met.* 6.29), que tiene sin embargo el interés de referirse igualmente a una pintura. Son mucho más reveladores, entre los aducidos por Wouters, los casos de Jenofonte de Éfeso, en cuyo relato los protagonistas ofrendan una *γραφὴν... πάντων ὅσα τε ἐπαθον καὶ ὅσα ἔδρασαν* (5.15.2), con un término que parece significar también “pintura” y no inscripción, como a veces se traduce¹⁵, o el bien conocido del final de la recensión B de la *Historia Apollonii regis Tyri*, donde se lee que Apolonio reflejó por escrito *casus suos suorumque in duo uolumina*, asignando a cada uno un destino diferente: uno consagrado en un templo, otro depositado *in bibliotheca sua*. En tercer lugar, está el de la novela de Antonio Diógenes, donde, según el resumen de Focio, se da, por un lado, un relato oral retrospectivo que hace el ya viejo Dinias de sus andanzas y, por otro, una versión por escrito, de nuevo en dos documentos con diferentes destinos, uno para ser trasladado a su Arcadia nativa, sin duda para confirmar el relato oral, y otro para ser depositado en su propia tumba (166.111a). Es este segundo testimonio el que servirá para la “edición” de esa autobiografía una vez que, pasado el tiempo, esa tumba sea encontrada. Y así tenemos, en suma, dentro del género novelesco una serie de testimonios que apuntan a que en él se siguió, de un modo u otro, un tópico que apunta a una pretensión de crónica objetiva, a que el lector se sienta inmerso en un relato del que existe una garantía de autenticidad. En el caso de Longo, esta interpretación de las imágenes ofrendadas en sus líneas finales creemos que debe darse por bastante segura, entre otras razones porque encuadra el relato de un modo muy coherente.

¹³ “This brings us to a problem with further-reaching consequences, namely the contribution of historiography to the genesis of the ancient novel”, con citas (n. 54) de J. R. Morgan y T. Hägg, que han desarrollado el tema.

¹⁴ Cf. nuestro artículo “La técnica del *resumen retrospectivo* en la novela griega antigua”, en *Kalon Thema. Estudios de Filología Clásica e Indoeuropeo dedicados a Francisco Romero Cruz* (Salamanca 1999) 51-63.

¹⁵ Wouters hace notar que cuando Jenofonte se refiere a inscripciones (en 1.12.2 y 3.2.13) emplea el término *ἐπίγραμμα* y no *γραφὴ* (p. 473). Por tanto, traducciones como “ils lui consacrerent... une inscription où se lisait tout ce qu'ils avaient fait et subi” de G. Dalmeyda en *Les Belles Lettres* o “dedicaron a la diosa una inscripción con todo cuanto habían sufrido y hecho” de J. Mendoza en *Biblioteca Clásica Gredos* no parecen muy acertadas.

El relato de Longo, pues, debe sumarse a esos otros casos, pero con una particularidad: la de que, al no ser fácil descubrir el sentido exacto de las escenas pintadas, el narrador ha de acudir a quien, por ser de la localidad y conocer sin duda también por una tradición oral la historia, puede darle las oportunas explicaciones. Por ello Longo emplea en el proemio el término ἐξηγητής. En el caso de Jenofonte de Éfeso no se alude a nada semejante, pero es lógico que también la biografía pintada requeriría la adecuada exégesis. En Longo, por lo demás, el asunto se complica, sobre todo porque el narrador tiene altas pretensiones: la historia que llega a conocer gracias al cuadro y especialmente por obra del ἐξηγητής le parece digna de divulgarse por tratarse de una placentera y a la vez muy útil lección. Y, por si hiciera falta corroborarlo, se nos dice que tanto el contenido de la historia que, vista en el cuadro y explicada por el ἐξηγητής, se nos va a relatar en esta su versión escrita en cuatro libros de algún modo han estado o están bajo el amparo y el poder del dios Amor. Y todavía debe añadirse que, cerrando el círculo, no sólo fue una ofrenda la pintura de la que se nos habla, sino que el propio narrador a su vez hace ofrenda (ἀνάθημα) de su propia historia ya escrita.

Pues bien, ésa es la versión de los hechos que nos parece correcta. Estamos ante cuestiones puramente literarias y cualquier otra alternativa se nos antoja difícil de aceptar. Pero esa otra alternativa nos ha sido ofrecida por la corriente de pensamiento que venimos estudiando. Y también para esta corriente ambos puntos destacados, el testimonio autobiográfico y su exégesis oral por un intérprete, son muy relevantes. Respecto a lo primero, un autor como Merkelbach es contundente. Para él, según lo expresara ya en su libro de 1962 y, según veremos, corroborará más tarde, tanto la γραφή de Jenofonte de Éfeso como el documento de la *Historia Apollonii* no son sino la expresión de una ofrenda aretalógica de un tipo del que existen testimonios (p. 113, n. 2, y p. 171). Es irrelevante para él que se trate de dos casos muy diferentes y que, tanto en uno como en otro, estamos ante un típico recurso literario de intento de autenticación. Ni siquiera cita esta otra posibilidad, la primera en la que precisamente pensaría un historiador de la literatura. Pero Merkelbach volvió sobre el tema en un artículo muy posterior (de 1994) que también hemos citado ya, si bien no menciona precisamente el ἀνάθημα del narrador ni se refiere en especial al relato de Longo. No obstante, como para nosotros se trata de un motivo, el de la ofrenda, que sí está en Longo, nos parece oportuno tomar nota de las aportaciones del filólogo alemán y proceder a nuestras propias observaciones. Merkelbach apela al conocido hábito pagano, heredado por el cristianismo, de consagrar testimonios escritos de hechos tenidos por extraordinarios y atribuidos a alguna divinidad: las llamadas “aretalogías” (“a statement... about the ἀρετή of a god, that is, about a mighty deed in which the god demonstrates his power: p. 283). Y procede a una comparación con ciertos pasajes novelescos como los ya citados de la *Historia Apollonii* y de *Efesíacas*, sin reparar, en este segundo caso, en que, como hemos dicho, el término γραφή utilizado es más probable que signifique “pintura” y no

“inscripción”¹⁶. Pero el filólogo alemán, tan propenso a descubrir analogías entre elementos heterogéneos, asocia este hábito con las aclamaciones populares que también se leen en algunos momentos de las novelas, en los que una muchedumbre enfervorizada expresa su asombro y admiración ante los héroes¹⁷. Pero, todavía insatisfecho con las analogías acumuladas, Merkelbach asocia igualmente con estos hechos las recapitulaciones orales: así, las que se ponen en boca de Leucipa y Clitofonte en Aquiles Tacio en 8.5 y que tienen lugar “in a side chamber of the temple” (p. 287), lo que nos sitúa, desde la perspectiva buscada por Merkelbach, en un ámbito sagrado¹⁸. Para él, además, estos relatos están vinculados a la confesión personal, que en otros casos tiene tintes piadosos.

Merkelbach, pues, repetimos, mezcla cuestiones no homogéneas, en las que existe (templos, invocaciones) o no alguna referencia religiosa. En estas homogeneizaciones forzadas emplea expresiones como la de “there are similar passages” (p. 286) donde no ha lugar o escribe “I now come to the last and most important characteristic common to aretalogies and the ancient novels: confession and the account of one’s former life”, refiriéndose como apoyo a que “it was customary in many cults that candidates for admission had to render an account of their past” (*ibid.*), lo que no tiene relación alguna con lo que sucede con frecuencia en las novelas. Es más, rizando el rizo de lo inaceptable, llega casi (“almost”) a afirmar que “the last book of the *Aethiopica* is a long elaborate aretalogy about the miraculous workings of the sun god” (p. 290), por el hecho de incluir aclamaciones (ἐκβοήσεις; 10.17.3) y la que llama “confession” de Cariclea (p. 290), si bien, debemos hacer notar, ésta ni siquiera se produce en público sino en privado ante su madre. De modo que, en fin, sin haber demostrado nada de lo que pretendía demostrar, concluye entre otras afirmaciones: “It strikes me as evident that religious aretalogies played a significant role in the development of the new literary genre

¹⁶ Sin embargo, también se refiere de pasada Merkelbach a las pinturas citadas en algunas novelas (p. 287), aunque sin mencionar la de Longo. Por nuestra parte, dejamos de lado sus referencias a las *Recognitiones* del Pseudo-Clemente de Roma (p. 285), que nos alejarían de nuestra materia.

¹⁷ Por ejemplo, en Jenofonte 5.13.3, donde también se invoca a Isis, o en Aquiles Tacio 8.14.2, donde no hay una invocación comparable. Pero, añadamos, momentos semejantes se leen en Heliodoro y desde luego en Caritón, un autor que, como sabemos, fue excluido por Merkelbach del contagio místico. Por otra parte, se nos recuerda (con citas pertinentes) que las aclamaciones fueron “especially characteristic of the Roman imperial period. They were cried out in the senate, circus, theater, courts of law, town councils, guilds, and public assemblies—in other words, just about everywhere” (p. 289). Y cita en concreto el erudito apartado “Was sind Akklamationen?” que leemos en E. Peterson, *EIS ΘΕΟΣ. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen* (Göttingen 1926) 141-145. Pero en realidad Peterson en su magistral libro estudia sobre todo el uso de la conocida fórmula litúrgica y tanto su Abschnitt III como el IV y que abarcan las pp. 141-227, con inclusión del empleo en las aretalogías, son relevantes al menos para la perspectiva adoptada por Merkelbach.

¹⁸ Por supuesto, esta localización responde a los detalles del contexto narrativo y no se trata de un espacio comparable al templo mismo ni estamos ante una escena con ribetes religiosos, sino más bien ante una velada de aires simposiacos: de ahí, la referencia a Dioniso por el vino (8.4.2). La exposición retrospectiva de Quéreas en Caritón 8.7.3-8.11 naturalmente no interesa a Merkelbach. Y se trata de un discurso rodeado de aclamaciones populares, nuevamente sin rastro de invocaciones piadosas.

of the novel, and that this applies especially to the accounts about one's past life and earlier errors that we encounter in many different cults...”, aunque, añade, “I do not wish to suggest that the novel arose *only* from the aretalogies; many other factors had an influence” (p. 291, la cursiva es del autor). Una restricción que nos parece digna de elogio.

Es notable que uno de los mejores testimonios novelescos que precisamente podrían ser alegados para una posible relación (no dependencia) entre este género y las aretalogías, el del ἀνάθημα de Longo, haya sido descuidado por falta de un examen atento del texto. En cuanto al juego de las analogías como método, hemos visto ya suficientemente su empleo. Y ocurre que esta metodología analógica, que vemos funcionar igualmente en los trabajos de otros estudiosos, puede alcanzar incluso a detalles que no aportan nada relevante al sistema. O, de otro modo, es la analogía misma, o la supuesta analogía, la que atrae también a quienes padecen este ¿diríamos vicio? Por ejemplo, en su libro de 1962 (p. 158 n. 1) Merkelbach entra en una de estas analogías que no son sino ocurrencias expuestas de paso: el rapto de Calígone por Calístenes en Aquiles Tacio, mientras la joven se hallaba en compañía de sus amigas, le sugiere una comparación con el rapto de Europa por Zeus¹⁹. No hay duda, por lo demás, de que Merkelbach ha tenido cambios de opinión al respecto, puesto que en *Die Hirten des Dionysos*, unos años más tarde, tras comparar esa pintura con la que, en Longo, refleja las peripecias de Dafnis y Cloe y que en el artículo citado no mencionaba, escribirá: “Das Bild präfiguriert die Geschichte von Kleitophon und Leukippe, welche den Inhalt des Romans bildet” (p. 140). Y nuestra pregunta es no sólo qué aporta uno y otro parangón al sistema construido por Merkelbach, sino, sobre todo, si nos ayuda a entender el episodio de Aquiles Tacio y si en realidad la analogía con el episodio de Calígone (¿y por qué no con el futuro de los protagonistas?) está justificada. Baste señalar que, si bien Zeus tuvo buen tino, Calístenes se equivocó, puesto que raptó a quien no deseaba raptar, lo que es esencial en el relato de *Leucipa y Clitofonte* y anula cualquier interés que pueda tener aquí para nosotros el rapto de Europa. Y no hace falta añadir que en el caso de los protagonistas no cabe hablar de un rapto, como tampoco ocurrirá en otro bien conocido episodio de Heliodoro, sino de una acordada fuga.

En cuanto al segundo tema, el del intérprete al que recurre el narrador de *Dafnis y Cloe*, se trata de un punto aparentemente fuerte, tanto del artículo de Chalk (p. 36) como de la obra de Merkelbach, al atribuirle ambos al ἐξηγητής el carácter de intérprete oficial de los misterios (“as interpreter of sacred rites”: Chalk, p. 36, n. 27), cuando éste es sólo un sentido posible del término, no el único, y desde luego uno muy poco susceptible de ser el aceptable en la parca indicación de Longo²⁰. Todavía en su libro de 1988 Merkelbach es taxativo cuando

¹⁹ Véase luego sobre el aprovechamiento de esta misma analogía por parte de S. Bartsch.

²⁰ Cf. A. Wouters, “Longus, *Daphnis et Chloé*. Le *proemion* et les histoires enchâssées, à la lumière de la critique récente”, *LEC* 62 (1994) 131-167 (p. 146).

escribe que el narrador busca un “Ausleger”: “Das Wort ‘Exeget’ führt in einen religiösen Zusammenhang; die Exegetai waren in Athen und Alexandria hohe religiöse Funktionäre” (p. 140). Lo mismo repite Hidalgo de la Vega en su artículo citado de 1993, al parecer dando por sentado que el tema no ofrece dudas: “En este contexto ya no resulta extraño que Longo, el autor, nos diga en el prólogo que necesita un exégeta para que le instruya en los ritos de misterios...” (p. 208). En lo que nos permitimos disentir: basta señalar que el narrador dice que su necesidad se refiere estrictamente al contenido del cuadro, si bien tampoco a nosotros nos “resulta extraño” que Hidalgo identifique ese contenido con el ritual místico, pues, para ella, deben ser lo mismo.

Ahora bien, como señala Hunter en su citada monografía, tanto ἐξηγητής como otros términos semejantes se usan indistintamente con el sentido de la interpretación alegórica o sin ella (p. 114, n. 93). Hunter es tajante: “But this word need mean no more than ‘museum guide’ and the necessity for such a guide is, in the context of the fiction which Longus sets up, an obvious one” (p. 46). Y T. Pandiri, por su parte, ha señalado²¹ igualmente que ἐξηγητής supone en la época de Longo sentidos tanto religiosos como profanos, de modo que un escritor como Pausanias lo usa muy mayoritariamente como guía local, alguna vez como intérprete de sueños o prodigios o incluso como oficiante de sacrificios. En estos últimos casos, cabe añadir, a un paso de los ἀρεταλόγοι que llegaron a tener fama de charlatanes, según atestigua al menos un dicho del gramático Porfirión (*tam garrule ut aretalogus diceretur*)²². En todo caso, si se desea verlo así, Longo parece jugar con los dos sentidos de “intérprete” y “guía”, “with what seems to be mock solemnity elevating the tourist guide and himself as well (since he too will become his readers’ *exegetes* later in the preface) to the status of spiritual guide” (p. 117, n. 7).

También Bartsch se ha referido a esta cuestión, si bien muy de pasada en la medida en que su libro²³ no estudia a Longo. Su interés se centra, como se sabe, en la finalidad, que considera alegórica, de tantas *ecfraseis* como se leen en las novelas y que compromete al lector, en la medida en que éste debe descubrir el “hidden meaning” de la obra artística descrita (p. 22). Esta práctica novelesca no es sino una aplicación de la impuesta como moda por la Segunda Sofística, en la que “...descriptions of both paintings and statues (whether real or imaginary) are often tied to some type of interpretative activity, whose need is impressed upon the reader by the introduction of the confused viewer and by the ambiguous nature of the painting itself. In these descriptive passages, the interpretation can focus on the actual content of the painting, embellishing and explaining it with information supplied from literary sources, or it can focus on

²¹ “*Daphnis and Chloe: The art of pastoral play*”, *Ramus* 14 (1985) 116-141.

²² Tomo la cita de C. Miralles, “Novela, aretalogía, hagiografía”, *Synthesis* 3 (1996) 3-18 (p. 6, n. 8).

²³ *Decoding the ancient novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius* (Princeton 1989).

the painting's hidden or allegorical meaning...". Y de ahí la necesidad de un intérprete que debe explicar ese significado oculto y profundo (p. 31). En cuanto a la pintura citada por Longo, Bartsch se limita a decirnos lo que parece obvio: que esa tarea es exactamente la que lleva a cabo el ἐξηγητής, que le explica al narrador su contenido, puesto que éste no se entiende con la mera contemplación de la pintura. Y, añadamos, que el narrador no la ha entendido es un hecho que se nos ofrece muy explícitamente, cuando de una manera telegramática y confusa alude a los temas (γυναῖκες...τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παῖδια ἐκκείμενα, ποίμνια τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή)²⁴ que ve en el cuadro, pero cuya relación no percibe. Lo que no es lo mismo que se supone que se le pide a todo lector de los casos que Bartsch estudia, donde es imaginable una relación significativa pero oculta, es decir, alegórica, entre lo representado en el cuadro descrito y la materia del relato. De hecho, lo que falta en Longo es una explicación que dé cuenta de lo que la pintura, aunque sea escueta y oscuramente, ya expresa, pero no podemos hablar de una alegoría en el sentido atribuible a las que se nos describen en particular en Aquiles Tacio. En Longo no hay duda: el proemio deja meridianamente claro que las escenas pintadas no implican clave alguna, sino que representan la historia o al menos una parte de ella. Ni siquiera estamos seguros, aunque es probable, que se trate de un caso comparable a los dos, muy conocidos por cierto, que aduce Bartsch de la literatura extranovelesca de la época: el *Heracles* de Luciano y el *Pinax* del Pseudo-Cebes, en los cuales se requiere el auxilio de un intérprete. Según Bartsch, puede hablarse de alegoría tanto en un caso como el otro, aunque posiblemente más en el segundo que el primero. Pero lo que nos importa es que el proceso en ambos tampoco es idéntico al seguido por Longo: en ellos primeramente se nos describe una pintura, para luego dársenos un simple comentario explicativo. En ellos la pintura y su explicación forman un todo autosuficiente. Pero no así en Longo, puesto que éste ha procedido de un modo más complejo: a los lectores no se nos ofrece directamente la explicación dada por el ἐξηγητής, sino el desarrollo que el narrador elabora ya por su propia cuenta y que, si somos pragmáticos, entendemos que debe ser mucho más amplio y artístico que la simple explicación oral que pudiera aportar el guía local, puesto que a todas luces no es otra cosa el ἐξηγητής citado. Y difícilmente podemos hablar de un significado oculto y, por tanto, de alegoría en el sentido en el que Bartsch se refiere a las *ecfraseis* que estudia. Pero, sea como sea, lo que más nos importa en realidad es que tampoco Bartsch parece admitir ni que el ἐξηγητής sea un "interpreter of sacred rites" o un funcionario religioso como los invocados por Merkelbach. En ningún momento el narrador de Longo alude a ese significado oculto extraído de

²⁴ Como hace notar Vieillefond en las "Notes complémentaires" de su edición mencionada, el narrador ha evitado aludir a episodios cercano al desenlace, sin duda "pour ménager le 'suspense'". Las ocho "viñetas", sumadas a las que se omiten, podrían acercarse a los doce episodios que distinguió M. C. Mittelstadt ("Longus: *Daphnis and Chloe* and Roman narrative painting", *Latomus* 26 [1967] 752-761).

la pintura y explicado por el ἐξηγητής. Los significados ocultos de la novela de Longo han tenido que esperar a ser desvelados por Merkelbach y Chalk.

Otro capítulo relevante de la exégesis alegórica atañe a los personajes principales, los cuales han ofrecido, al menos en parte, algunas facilidades para la interpretación alegórica, pero en parte también resistencias, por lo que es apropiado que dediquemos cierta atención a algunos de ellos. Chalk escribe al respecto que la caracterización de las figuras más destacadas “is best understood if we take as our starting-point the scheme of initiation just examined” (p. 44). El fin del iniciado es identificarse con el dios, de modo que actúa como éste y en el clímax de la ceremonia se cree encarnado en él. O de otro modo: no debemos cometer el grave error de ver en Dafnis y Cloe en concreto sólo dos personajes novelescos (y con débil construcción, de lo que se quejaba Rohde), porque todo debe explicarse desde el punto de vista del poder de Eros, y, así, “characters and events as equally expressions of the nature of Eros. Daphnis and Chloe are archetypes. What they do (and we shall find it with other characters in Longos), they do because they are playing a divine role” (p. 45). Dafnis actúa, a su vez, como Pan en calidad de pastor músico. Pero, por su parte, el “pastor” Pan no es sino una función de Eros, de suerte que Dafnis “is also directly equated with Eros himself”. Y por ello Eros se considera el “pastor” de Dafnis y Cloe (2.5). Queda excluido, al parecer, que el narrador esté empleando simplemente metáforas y en particular alguna como ésta muy atinada en el ambiente bucólico.

Una opinión cercana es la de McCulloh, para el que ya el nacimiento de Dafnis y Cloe revela un favor sobrenatural (p. 32), con cita de la leyenda del nacimiento y exposición de Ciro, a los que atribuye unos rasgos muy semejantes (pp. 32 s.), pero que no nos lo parecen tanto y que, además, dependen de las diferentes versiones²⁵. Y sigue: “Daphnis, whatever his apparent ordinariness, cannot be separated from the Daphnis who was the mythical son of Hermes and who became a sort of patron saint of shepherds. The story of Daphnis and Chloe is therefore on one level a playful imitation of the serious history of a legendary hero” (p. 33). En suma, “Daphnis and Chloe are partly embodiments of the divinities whom they serve” (p. 88).

El hecho de la doble exposición plantea un problema, pero, creemos, sólo aparente. Si Longo se inspiró en el mito, y ahora nos referimos a la mitología griega, para crear su pareja de niños expuestos, lo usual en el mundo legendario helénico es la criatura que, desde el propio Zeus hasta Atalanta, Asclepio, Edipo e Ión, es expuesta sola. Lo mismo sucede en otro tipo de leyendas, como la citada de Ciro. El recurso a una pareja no creemos que, a pesar de los esfuerzos de Kerényi y Merkelbach, tenga que ver con reflejo alguno de los argumentos narrados en las

²⁵ La más extensa la ofrece Heródoto (1.107-113), bastante desprovista de elementos extraordinarios. Isócrates se limita a aludir al tema (cf. sobre todo *Ph.* 66 y 132). Que Ciro fuese amamantado por un animal parece ser una variante tardía.

mitologías orientales. Más bien parece claro que Longo simplemente se ve forzado por las necesidades del género que practica, dado que en éste el tema amoroso que es su sustento obligado requiere una pareja. En todo caso y de acuerdo con las preferencias novelescas en cuando a las edades de los protagonistas, ha separado convenientemente las dos exposiciones, aportando incluso razones diferentes (véase luego). Y, en cuanto al motivo mismo de la exposición, con su añadido de *γωρίσματα*, lugares campestres y amamantamiento animal, debe ser una mezcla de elementos míticos (Zeus fue alimentado por la cabra –o bien por una ninfa– Amaltea, Atalanta por una osa...) y de la tradición trágica y cómica del tema. Si en la historia social de Atenas ha sido muy debatida esta cuestión, oscilándose entre los extremos de una costumbre de amplio alcance o un hecho limitado pero amplificado sobre todo por la Comedia Nueva, es ésta la que puede haber complementado fácilmente la inspiración de Longo. Como ya escribiera G. Glotz, hablando en particular de las niñas, “la nouvelle comédie semble avoir été peuplée de petites filles abandonées”²⁶. Sensatamente Van Hook en el artículo citado se pregunta ya si la *Nea* representaba la realidad ática, o griega en general, para responderse argumentando que precisamente “the drama presents that which is unusual, and it is the business of comedy to caricature, to exaggerate, and to parody” (p. 139). Y añade: “Now it seems to me that in the frequent appearance of the motif of the exposed infant in the New Comedy, and thereafter in Plautus and Terence, we have repeated over and over again a stock dramatic device, a motif of striking human interest...” (p. 140). Pero para nosotros es quizás más interesante la frase de Mursionio, un autor mucho más cercano a Longo, cuando alude, con una perspectiva muy negativa, a cómo incluso familias acomodadas podían abandonar a sus vástagos recién nacidos y precisamente alegando razones económicas²⁷. ¿Se inspiró Longo para sus niños expuestos justamente en casos reales de este tipo o, si se prefiere, en las protestas de los moralistas de la época ante estas posibles situaciones?

La figura de Dafnis ha sido ya muy debatida y no tenemos aquí espacio suficiente que dedicarle, excepto para afirmar nuestra opinión: vemos en él un personaje literario, concretamente bucólico, sólo que acomodado a un ingenioso y muy particular argumento dentro de la madurez del género novelesco. Nos ceñiremos, en cambio, a algunos aspectos de Cloe. Desde luego y como en el caso de aquél son perfectamente separables su papel “humano” y su supuesto papel “divino”. Respecto al primero, P. Liviabella Furiani en un extenso estudio²⁸ sobre las

²⁶ En el artículo “Expositio. Grèce” en el *Dictionnaire* de Daremberg-Saglio, II (Paris 1892): la cita está recogida en La Rue van Hook “The exposure of infants at Athens”, *TAPhA* 51 (1920) 134-145 (p. 139). Sobre el tema en la Atenas clásica y ante todo desde el punto de vista literario véase también P. Brulé, *La fille d’Athènes. La religion des filles à Athènes à l’époque classique. Mythes, cultes et société* (Paris-Besançon 1987), pp. 130-138.

²⁷ Tomamos la referencia igualmente del artículo de Van Hook (p. 137).

²⁸ “Di donna in donna. Elementi ‘femministi’ nel romanzo greco d’amore”, en el colectivo editado por ella misma y por A. M. Scarcella *Piccolo mondo antico. Le donne, gli amori, i costumi, il mondo reale nel romanzo antico* (Perugia 1989) 43-106.

figuras femeninas del género señala acertadamente las prendas de Cloe, la cual revela en su conducta “una qualità del tutto nuova, che verisimilmente riflette la posizione di placata sicurezza conquistata dalla donna nell’età ellenistico-imperiale” (p. 73), sobre todo, insiste, frente a la debilidad habitual del subrayadamente antiheroico Dafnis (pp. 71-73). Hace notar igualmente que, como en un eco de las novelas en las que se producen desplazamientos y aventuras en mayor escala, vive las “più clamorose” de éstas separadamente de las de Dafnis (p. 71), lo que destaca también sus actuaciones. Y, por lo que se refiere a su otra cara, la “divina”, es sabido que siempre representó en concreto para Merkelbach una cuestión incómoda. De hecho, ya, en general, que las interpretaciones místicas tenían un fuerte argumento en contra en la existencia en primer plano de una pareja fue señalado por Nock en su citada reseña del libro de Kerényi. Las actuaciones de estas parejas en las novelas tenían una muy difícil acomodación si se trataba de ver en ellas una alegoría de las de Isis y Osiris: “The typical plot does not really agree with its supposed original. We do not have a story of a heroine wandering in search of a lost lover or husband who seems to have died and proves to be alive or is reanimated: we have a heroine and a hero; each is wandering, each is commonly mourning separation from the beloved, each thinks the other dead, each appears to die, and each proves not dead and so repeatedly”²⁹. Merkelbach, por su parte, reconoce como un hecho evidente el constante paralelismo entre los dos adolescentes, incluso que ambos, como “iniciados”, pasan por pruebas semejantes (1962, p. 207) y que en el relato el papel de Cloe tiene tanto peso como el de Dafnis. Pero Cloe, por citar un detalle, no tiene un padre tan distinguido desde la perspectiva de la exégesis mística como lo tiene Dafnis en Dionisófanos, sobre el que hemos de volver. Y está la tan traída y llevada frase, según la cual y por boca de Pan Eros pretende hacer de Cloe un μῦθος (2.27.2), frase a la que se han dado diversas interpretaciones. Así, A. Heiserman³⁰ entiende, con un criterio pragmático, que tal mito no es sino el propio relato de Longo, en tanto que, con una visión sólo relativamente diferente y también apegada al texto, B. D. MacQueen³¹ ha expuesto una solución dependiente de la propia estructura de la obra, en la que, en cada uno de los tres primeros libros leemos una historia inserta. La excepción se da en el cuarto, de modo que la hipotética (pues no es calificable de otro modo) laguna se cubriría con la propia historia de Cloe en su paso de παρθένος a γυνή que cerraría de algún modo la simetría deseada³². Estas

²⁹ Y añade a continuación: “Imminent or threatened crucifixion is a frequent motif in the novel. Now if Osiris had been crucified this would be a point in favour of the thesis. But he was not” (p. 486), lo que obligaba a Kerényi a argumentaciones escasamente plausibles.

³⁰ *The novel before the novel* (Chicago 1977), p. 138.

³¹ “Longus and the myth of Chloë”, *ICS* 10 (1985) 119-134. De hecho, ya Chalk postuló una relación entre el “mito” de Cloe y las tres historias intercaladas: “She is a character with an ulterior significance in the same way as Phassa, Syrinx and Echo are significant in their μῦθοι” (p. 45).

³² Si bien a cierta distancia, también J. M. Blanchard (“Daphnis et Chloë: histoire de la mimésis”, *QUCC* 20 [1975], p. 57) asocia a las tres Ninfas protagonistas de las leyendas insertas con la tres veces sometida a pretensiones eróticas Cloe, que, a su vez, sería así asimilada a las Ninfas.

propuestas podrán gustarnos (o no), en nuestro caso más la primera y por la razón de ser mucho más sencilla, lo que no significa simplista, ya que el “mito” de Dafnis y Cloe, al menos como la leyenda local que se pretende en la novela, no es sino el mismo plasmado en la pintura y, secundariamente, en el relato que leemos, y, en fin, puesto que, entre otras cosas, el tema de la simetría en Longo tal como entendido por MacQueen es bastante debatible³³. Pero ambas han sido buscadas en la novela como texto literario y sin apelación a un trasfondo simbólico.

Si se trata de debatir sobre los nombres, a los que se ha dado tanta importancia desde los defensores de la doctrina misteriosa, el de Cloe a todas luces responde, como el de Dafnis, Nape o Driante, a la vertiente bucólica del relato³⁴ y mucho más difícilmente a la alternativa religiosa. Longo elige nombres expresivos, algunos de los cuales apuntan a la comedia (Éudromo o Gnatón). Por su parte, J. J. Winkler³⁵, sobre la base del empleo cultual y referido como epíteto a Deméter, cree que esta diosa, sin presencia y nombrada sólo e incidentalmente en 4.13.3, estaría en la novela exclusivamente vinculada a Cloe: así, “the experiences of Demeter Chloe are allusively present” (p. 126), lo que puede relacionarse con el hecho de que en Longo el pastoreo es más importante que la agricultura (pero cf. 3.29.2 y 3.30.3). Pero Longo precisamente no escatima referencias a las divinidades, de modo que el que Deméter sea sólo aludida de paso y en un contexto ajeno a Cloe muestra su mínimo peso en el argumento y de ahí la escasa probabilidad de que el nombre de Cloe tenga esa intención precisa³⁶.

Merkelbach (1962, p. 195) relaciona el que Cloe sea expuesta dos años después que Dafnis con el dato de que las fiestas dionisiacas se celebrasen justamente cada dos años: “Dionysisch is ferner der Abstand von zwei Jahre, in dem sich die Aussetzung des Kindes wiederholt”. Pero este pretendido carácter alusivo del hecho narrado se derrumba cuando consideramos, en primer lugar, que la edad de las protagonistas suele ser inferior a la de los héroes novelescos, en función de los usos matrimoniales realmente aceptados, y, en segundo lugar, que, por citar el caso más claro, también en *Efesiacas* se da la misma distancia temporal entre Habrócomes, con dieciséis, y Antía, con catorce. R. Turcan con humor

³³ Por su parte, A. Fernández García (“La composición triádica del *Dafnis y Cloe* de Longo: contenidos expresados con tres elementos”, *Fortunatae* 1 [1991] 19-26) ha documentado, con datos muy nutridos, la propensión de Longo a las triadas, lo que iría contra cualquier propuesta de completar de algún modo la constituida por las leyendas insertas.

³⁴ Vieillefond en sus “Notes complémentaires” (p. 113) sugiere que, por darse ese nombre ya como usual, es verosímil que en la época de Longo “on avait un peu oublié le caractère pastoral”, lo que nos parece errado: el conjunto de los nombres “bucólicos” de la novela reivindica ese color pastoril para todos ellos. Véase 4.39.2 para comprobar la explícita conciencia de Longo respecto al uso de tales nombres “bucólicos”.

³⁵ *The constraints of desire. The anthropology of sex and gender in ancient Greece* (New York-London 1990). Véase en particular el cap. IV (“The education of Chloe: Hidden injuries of sex”, pp. 101-126).

³⁶ Cf. la explicación de Vieillefond en las citadas “Notes complémentaires”: “Mais il est normal que Dionysophanes associe aux dieux habituels sur son domaine la déesse qui préside à l’abondance agricole...” (p. 151).

comenta que “on est tenté d’acquiescer à la démonstration qui se tient admirablement et qui expliquerait tant de choses, si elle s’avérait exacte”³⁷ y que “tout ce qui fait cheminer et grandir l’amour de Chloè dissimulerait chaque fois une allusion à la télété bacchique, mais au prix de quelles complaisances analogiques” (p. 190).

A su vez, Berti toca dos temas en los que Merkelbach corre también el riesgo de errar. Si uno de los momentos que a éste le parecen clave es la escena del portento por el que Cloe es liberada de sus cautivadores metimnenses (2.25 ss.), nada implica, y es nuestra opinión igualmente, que el episodio tenga carácter místico. Ya el propio Merkelbach aceptó una comparación con el *Himno homérico a Dioniso*, del que Longo habría imitado el carácter prodigioso, pero, de todos modos, si bien es verosímil esa imitación, las semejanzas son superficiales y no significan nada para un presunto simbolismo en Longo, cuyos aspectos del episodio asumen “un valore puramente letterario” (p. 350). Y, por otra parte, que Merkelbach aproveche como pretendida prueba la virginidad de Cloe no tiene valor alguno por ser un elemento común en las novelas, en las que, es bien sabido, la heroína se mantiene virgen (si el matrimonio tiene lugar al final) o casta, guardando una tenaz fidelidad a su amado (p. 352).

No podemos referirnos aquí más que muy fugazmente a la temática de las divinidades de Longo, sino sólo hacer notar que ya el hecho de que dos estudiosos (por no citar a Kerényi) como Merkelbach y Chalk no se pongan de acuerdo en cuál de ellas representa el norte religioso en esta novela es muy llamativo. A favor de la tesis de éste último (Eros como centro)³⁸ están dos hechos: el uno, que a Dioniso no se le cite en el prólogo programático y, el otro, el que en el relato el amor (y su didáctica) es el eje en torno al cual gira la acción. Pero, como también lo ha expresado Berti, no se trata de un nivel trascendente o místico: “L’amore è il motivo fondamentale nel romanzo di Longo, ma non è per lui un sentimento divino, bensì è inteso come desiderio di bellezza”, tal como la música, que para Chalk es la expresión de la armonía del universo, no es sino “un elemento descrittivo dell’ambiente, atto a creare l’atmosfera di quiete campestre” (p. 344). Se ha de hacer notar, por lo demás, que, como en Jenofonte de Éfeso existe un cierto desplazamiento de Ártemis por Isis, también en Longo frente a la fuerte y nutrida presencia, directa o indirecta³⁹, de Eros en el resto del texto, es en el libro IV

³⁷ En su denso artículo-reseña de *Roman und Mysterium* de Merkelbach “Le roman ‘initiatique’: à propos d’un livre récent”, *RHR* 163.2 (1963) 149-199 (p. 187).

³⁸ Según Chalk, si se acepta a Eros como tal, “the story forms a consistent pattern of cause and effect” (p. 34).

³⁹ Para Chalk, las divinidades menores son δαίμονες por mediación de los cuales se manifiesta el poder de Eros, lo que es sacar una conclusión sin otro fundamento que la tutela colectiva de todos ellos (una providencia en equipo) que, naturalmente, actúa en la misma dirección que el poder de Eros. Chalk deja de lado no sólo la influencia de la bucólica, sino que olvida el papel de Pan y las Ninfas también ya en el *Discolo* de Menandro como dioses tutelares de la hija del viejo Cnemón, así como que Pan pronuncia el prólogo en esta comedia, tal como suelen hacer otras divinidades en la tragedia. Ya Berti hizo atinadas observaciones al respecto (p. 344).

sobre todo donde Dioniso pasa a un primer plano. Longo, pues, ha procedido a un cierto reparto en lo que a la presencia o peso de ambos dioses se refiere y apela a uno o a otro según las circunstancias del relato, de modo que se pueden poner reparos a la idea de Chalk de que, en el libro IV, es Dioniso el que ha reemplazado a Eros, puesto que, por ejemplo, en 4.26.2 Dafnis distribuye cuidadosamente sus ofrendas entre Dioniso, Pan y las Ninfas, en tanto que en 4.34.1 es Eros el que decide en un sueño y destensando significativamente su arco que la boda deseada tendrá lugar. Dioniso es desde luego un dios relevante en el otoño vivido en ese libro final y precisamente porque ya desde las primeras frases del libro se nos sumerge en esa estación. Pero, para Chalk, no hay problema alguno: por supuesto no se trata del Dioniso olímpico, sino del dios “who played a central part in Graeco-Oriental mystery religions –in particular in the Orphic-Dionysiac mysteries” (p. 34), porque es al contexto órfico-dionisiaco al que debemos dirigirnos para buscar la teología de Longo⁴⁰, pero además el pensamiento de la época “had universalised god’s nature far beyond the limits suggested by any one name” (p. 34), de modo que entre las formas que Dioniso puede adoptar está la de Eros. Así, que no se mencione a Dioniso en el prólogo es irrelevante, por cuanto, como ya en los *Himnos órficos*, Eros se identifica con él. Y no debemos olvidar que Chalk también ha escrito: “The attempt to interpret the details of Longos symbolically is therefore legitimate. But it must be pursued with caution. Nothing is easier than to find an esoteric significance in the names of plants or animals where none was intended by a writer, since every other living thing had divine significance for somebody in antiquity. And nothing kills art like ruthless allegorising” (p. 36).

Sea como sea, este papel destacado de Dioniso nos lleva a la figura de Dionisófanos como último punto que trataremos. Y es que ya el nombre del padre de Dafnis no puede sino llamar la atención y, en parte, por contraste con el resto del repertorio nominal de la novela con su tendencia a la brevedad expresiva. El de Dionisófanos no hay duda de que se ha querido que sea significativo de una relación con Dioniso. El texto no ofrece muchas dudas: el terrateniente que reside en la ciudad visita el campo en el otoño, cuando todo gira alrededor de Dioniso; en sus tierras, en un cuidado parque, se levanta un templo en honor de éste. ¿Puede, pues, sorprender que Longo haya bautizado a su personaje con un nombre que alude a la epifanía de Dioniso? En cierto modo, la anunciada y luego realizada visita de Dionisófanos a sus propiedades, con toda su pompa y consecuencias, es como una epifanía. Pero de ahí a que realmente estemos ante una epifanía del dios va un gran trecho. Un vez más la analogía literaria, si queremos interpretarla así, se ha querido transformar en un argumento. Ahora bien, si Longo aplica a un personaje el nombre parlante y aparentemente muy revelador de Dionisófanos, pero éste se comporta simplemente como un gran propietario, ¿en razón de

⁴⁰ Si bien añade: “Primarily, indeed to a Dionysiac context, and I include the word ‘Orphic’ with some hesitation” (*ibid.*). Dioniso, se nos recuerda, es el dios titulado ya en Sófocles (*Ant.* 1115) Διόνυσος πολυδώνυμος, abogado y objeto de culto bajo numerosas formas (μυριόμορφος).

qué hemos de ver en él una especie de encarnación o representante o (en función sólo de su nombre) epifanía de Dioniso⁴¹? Es cierto que la llegada de Dionisófanos aparece rodeada de espectacularidad, lo que no es lo mismo que un aura religiosa. Y de ahí que hayamos ya aludido a un cierto paralelismo, sobre todo en sus debatidas interpretaciones, entre esta figura y la del Lícidas teocriteo. Y no porque se pueda pensar en una identificación histórica en el segundo caso y en otra más complicada todavía, por su carácter supuestamente divino, en el primero. La atmósfera de misterio que envuelve la aparición de Lícidas en el *id.* VII y las risueñas ambigüedades de Longo permiten, aunque sea discutiblemente, creer en las posibilidades de esa comparación, aunque no que estuviera en la mente del novelista. Pero existe una diferencia esencial en que en el caso de Dionisófanos no hay una presentación enigmática y el interrogante se reduce al nombre. El resto de la problemática ha sido una construcción de los partidarios de la exégesis misteriosa. Es más, conocidas las inclinaciones humorísticas de Longo, compartimos el sentir de Berti (p. 355) de que Διονυσοφάνης puede haber sido un nombre utilizado irónicamente⁴² para un contexto muy propicio. Pero quienes se empeñan en lo contrario han creído descubrir argumentos convincentes. Por ejemplo, Chalk aduce que hay una relación entre la liberación de ciertos siervos por parte del amo y el atributo de Dioniso como λύσιος, en el sentido de que libera con el acto de la iniciación (p. 43, n. 75). En cambio, Hunter afirma: “There is nothing in Dionysophanes’ behaviour on the estate to suggest that he is in any sense a personification of divine forces, let alone a god (*the god*) himself” (p. 38)⁴³, una opinión con la que estamos plenamente de acuerdo. Y volvemos a repetir que una carencia básica de las tesis que criticamos es la falta precisamente de una explicación en textos como el de Longo frente a lo que sucede en Apuleyo. Por eso traemos a colación también el parangón establecido por Nock en su citada reseña entre esta literatura del paganismo griego y el carácter tan explícito de los textos cristianos⁴⁴. Y queremos terminar con una observación que nos retrotrae a una frase que hemos citado y que no suele traerse a colación al hablar de Dionisófanos. Nos referimos al texto de Musonio en el que se denunciaba la exposi-

⁴¹ Cf. ya Merkelbach en su libro de 1962, p. 50. Hidalgo De la Vega ha vuelto a expresarlo, en su artículo citado de 1993: “Al final de la novela y durante la fiesta de la vendimia, fiesta dionisiaca por excelencia, es cuando se produce la revelación de Dionisos a través de Dionisófanos” (p. 207), para añadir: “Hay que destacar que Dionisófanos es el propio Dionisos o una epifanía de él y que, por tanto, será este dios simbólicamente el que asuma la paternidad de Dafnis...” (pp. 208 s.).

⁴² En Heródoto (9.84) se nombra a un Διονυσοφάνης ἀνὴρ Ἐφέσιος sin carácter religioso alguno, tal como también se cita a un Ἀπολλοφάνης en 6.26. En cambio, el traer a colación, como hace Berti (*ibid.*), que en el *Sicionio* de Menandro (y en el *Truculentus* de Plauto) aparece un Στρατοφάνης nos parece poco significativo.

⁴³ Hunter también señala (p. 111, n. 68) el agudo contraste entre las propuestas de Chalk y “the sensible remarks” de Heiserman en su libro citado (p. 141).

⁴⁴ Un eco de esta postura crítica, pero con ciertas concesiones, se lee en C. Miralles, “Novela, aretalogía, hagiografía”, *Synthesis* 3 (1996) 3-18. Ahí leemos: “...Las novelas griegas contienen sin duda elementos aretológicos y son susceptibles de una lectura alegórica, pero son a todas luces menos evidentemente militantes que los relatos hagiográficos cristianos” (p. 15).

ción de recién nacidos a pesar de no padecerse problemas económicos, como fue el caso de nuestro personaje. Éste es contemplado en el relato como un gran señor y, sin duda, como un representante destacado de la alta burguesía de Mitilene. Se insiste en su boato, en las fiestas y festines que organiza y su brillo deja en la penumbra al que podría haber sido un igual, Megacles, que sí confiesa (4.35.3) que la exposición de Cloe fue debida a su pobreza, aunque fuese sólo transitoria. Mucho se ha debatido cómo entiende Longo el contraste entre la ciudad y el campo, una materia en la que no podemos entrar aquí, pero no debe haber muchas dudas sobre que, si de la ciudad proceden ciertos males y vicios, tampoco parece Dionisófanos precisamente el individuo más indicado para representar o incluso ser una especie de encarnación humana de la divinidad.