



Dafnis y Cloe: rusticitas versus urbanitas

Francesca Mestre

Universitat de Barcelona, España.

fmestre@ub.edu

Resumen: Longo compone su novela, *Dafnis y Cloe*, con una intención evidente de formar parte del género, del cual conservamos otros ejemplos. A pesar de ello, es necesario notar las singularidades que esta obra tiene en comparación con estos otros ejemplos. El objetivo de este trabajo es resaltar dichas singularidades e intentar justificarlas, siempre siguiendo, hipotéticamente, lo que su autor se propone. Desde el punto de vista de su narratología, se sirve, como es habitual en el género, de la formación en los προγυμνάσματα que recibían los πεπαιδευμένοι en las escuelas de rétores y sofistas: narración, descripción, etopeya, etc. Sin embargo, Longo utiliza de forma notoria otro ejercicio menos habitual, la σύγκρισις, hasta el punto de que todo su relato pivota alrededor de esos paralelos, tanto a la hora de explicar el nacimiento y la esencia del sentimiento amoroso recíproco entre la pareja de protagonistas, como cuando defiende, por un lado, el aspecto más natural de ese sentimiento, el amor en ámbito rural y, por otro, cuando le pone en paralelo las exigencias que las convenciones urbanas han establecido para legitimar la unión de una pareja heterosexual y, en consecuencia, la formación de una familia. Así, esta σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως es aplicada al amor, y seguramente da al autor la oportunidad de ir más allá de la simple presentación de una historia de amor, sazónada de peripecias hasta su consumación.

Palabras clave: Longo, *Dafnis y Cloe*, synkrisis, progymnasmata

Abstract: Longus wrote his novel, *Daphnis and Chloe*, with an obvious intention of being part of the genre, of which we retain other examples. Despite this, it is necessary to note the singularities that his novel has in comparison with the other examples. The aim of this paper is to highlight these singularities and try to justify them, always following, hypothetically, which is the purpose of the author. From the point of view of the narratology, he is aware, as is usual in the genre, of the training in the προγυμνάσματα received by the πεπαιδευμένοι in the schools of rhetors and sophists: narration, description, ethopeia, etc. However, Longus conspicuously uses another less common exercise, σύγκρισις, so his entire story revolves around parallels or comparisons, both when explaining the birth and the essence of the reciprocal loving feeling between the couple of the main characters, and when he defends, on the one hand, the most natural aspect of that feeling, i.e. love in rural environments and, on the other, when he compares to it the demands that urban conventions have established to legitimize the union of a heterosexual couple and, consequently, the setting-up of a new family. Longus' σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως focus on love, and surely gives him the opportunity to go beyond the simple presentation of a love story, seasoned with adventures until its consummation.

Keywords: Longus, *Daphnis and Chloe*, synkrisis, progymnasmata

En el vasto y variado panorama de lo que hoy –desde el estudio fundacional de Rohde (1876)– etiquetamos con el nombre de novela, refiriéndonos a los relatos de ficción en prosa que encontramos desde –digamos– la baja época helenística y durante el imperio, tanto en griego como en latín, es unánime entre la crítica la agrupación de cinco de estos ejemplares, en griego, que tienen en común la relación amorosa entre un chico y una chica, y que termina con el final feliz de la celebración de su boda, como desenlace afortunado de diversas peripecias y aventuras, de gran calibre en la mayoría de casos. Me refiero, como todo el mundo sabe, a los textos de Caritón, Jenofonte de Éfeso, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Los



estudiosos, como decía, tienen este grupo por homogéneo y, aunque recientemente se alzan voces que destacan la especificidad de cada una de estas novelas frente a las otras cuatro, sigue manteniéndose, acertadamente, a mi entender, la unidad de estos cinco ejemplares,¹ sobre todo teniendo en cuenta la disparidad –a veces solamente en algunos aspectos, sin embargo– con todas las demás narraciones que también reciben el nombre de novela.

Cierto, hay muchísimas similitudes que avalan la consideración de grupo aparte de esas cinco novelas, basadas fundamentalmente en tres ejes: el argumento, el desarrollo del mismo y el carácter no heroico –directamente anti–heroico incluso– de los protagonistas; la supuesta recepción por parte de un público ávido de historias placenteras que, a pesar de que sufre durante muchas páginas por la suerte de los protagonistas, sabe perfectamente que al final todo va a arreglarse y que la pareja de enamorados conseguirá llegar al matrimonio y culminar el enamoramiento a primera vista que, en casi todos los casos, se produce al inicio; y, por último, un tercer eje que consiste precisamente en el triunfo del amor y la eventual creación de una nueva familia, base inequívoca del tejido social del momento, sobre todo del imperio.

Dicho esto, es igualmente cierto que la lectura detenida de las cinco novelas nos aporta, para cada una, elementos que no estaban presentes en las otras o, al menos de una manera determinante. Es decir, simplificando mucho, cada una de las cinco novelas pone el énfasis en un aspecto, tal vez presente en las demás, pero no central. Estos distintos puntos de interés principales, pues, permiten, como suele hacerse a menudo, subtítular o definir cada una de las novelas según este enfoque: para Caritón y Jenofonte es clave la oposición entre individuo y colectividad, Aquiles Tacio es el gran sofista de la novela, Heliodoro ensalza los ritos de influencia oriental como cómplices del verdadero amor conyugal y, en fin, de Longo se destaca sobre todo el entorno bucólico, la herencia de Teócrito, y el amor como aprendizaje.

El objetivo del presente trabajo pretende explorar con detalle la singularidad de *Dafnis y Cloe* frente a las otras novelas de su grupo: hablo de singularidad y no de heterogeneidad, puesto que mantengo que desde muchos puntos de vista no está tan lejos de sus homólogas, pero resulta obvio que, desde muchos otros, su planteamiento y, tal vez, la intención de su autor, siendo la misma en términos generales que la de los demás –a saber, satisfacer una demanda de un determinado público–, aportan elementos para reflexiones distintas.²

1. Longo y la influencia de la παιδεία

Por desgracia no sabemos casi nada de Longo,³ pero queda claro, leyendo su novela, que es un hombre educado, un πεπαιδευμένος, un hombre instruido en la παιδεία y en esto, sin duda, coincide con sus homólogos novelistas, oradores y escritores de todo tipo de la literatura griega, pero también latina, del imperio. Los estudios sobre las huellas de la instrucción recibida en la literatura son, en la mayoría de los casos, notorias, y han ido proliferando en estos últimos decenios, precisamente porque cuando afirmamos, como ya dejó claro Perry⁴ en su momento, corrigiendo a Rohde,⁵ que esta literatura se justifica porque existe una intención consciente del autor por satisfacer los requerimientos de su público –y que, por lo tanto, es inútil explicar el género de la novela como algo dependiente de géneros anteriores a los que desarrolla–, hemos de aceptar al mismo tiempo que autor/es y público son depositarios de un tipo de educación determinada, concretamente la παιδεία griega. Pero también sabemos que este tipo de educación,

¹ Cf. por ejemplo, sobre la «unidad» –a pesar de las diferencias– del género Reardon (1991); Konstan (1994: 3–9); Ruiz Montero (2006), Whitmarsh (2008: 4–7).

² Sobre la singularidad de *Dafnis y Cloe* respecto a las otras novelas, cf. por ejemplo, Zeitlin (1990: 421–428) que destaca la habilidad de su autor por jugar con las convenciones de diversos géneros literarios; Konstan (1994: 80) la define como «a distinct subspecies of the Greek romantic novel»; Hunter (1983: 63–66); Alvares (2014: 27): «the most ideal of the ideal Greek novels»; Bowie (2019: 1–24), quien destaca que las dos mayores diferencias de *Dafnis y Cloe* radican en el hecho de que los protagonistas están prácticamente siempre juntos, y que su relación está inserta en un ambiente bucólico. Miralles (1968: 68), ya indica que la novela de Longo «corre por algún camino distinto –si bien paralelo–», al confrontarla con las que él denomina «de amor y de aventuras», en un momento en que los estudios sobre novela eran aún poco numerosos y, además, había pocas traducciones, ninguna en castellano, excepto, precisamente, una de *Dafnis y Cloe* por Juan Valera, del siglo XIX, a quien Miralles acusa de «maltratar» la prosa de Longo.

³ Sobre las pocas hipótesis que pueden apuntarse, cf. Ruiz Montero (2006: 103).

⁴ Perry (1967).

⁵ Rohde (1876).

homogéneo, repetitivo, anticuario, estereotipado, produce, paradójicamente, autores extraordinariamente innovadores y creativos. Dicho de otro modo: los intelectuales del momento, *παιδευμένοι*, partiendo como parten de un sistema educativo fijo, lo usan a menudo de forma muy diversa: por no hablar de los escritores de novelas convencionales, basta con fijarse, por ejemplo, en la distancia que separa a un Luciano de un Elio Aristides. Bien, pues, a mi modo de ver, pasa algo similar con los novelistas, y cada uno, a pesar de enraizar en un género concreto, es creativo a su manera e incorpora elementos singulares.

Ya desde el proemio, Longo emplea un tono bastante personal: el autor dialoga con su público y presenta su obra, lo cual ha contribuido a que los estudiosos deduzcan hipotéticamente algunos detalles de él. Este pequeño texto inicial, en efecto, tiene un contenido interesante que utilizaré para confirmar algunas de mis propuestas: el narrador nos explica que estando de cacería –actividad de ocio que normalmente se considera una de las pocas ocasiones en las que la gente de la ciudad visita esporádicamente el campo, encuentra en una cueva dedicada a las ninfas una hermosa pintura mural que, debidamente interpretada por un exégeta (*ἀναζητησάμενος ἔξηγητήν*), dará pie a la composición de la novela.

No es esta, como sabemos, la única vez en que la visión e interpretación de una obra gráfica, pintura, escultura, son el punto de partida de una obra literaria,⁶ tampoco lo es entre el grupo de las novelas convencionales –precisamente, la de Aquiles Tacio, *Leucipa* y *Clitofonte*, se sirve del mismo pretexto–; así es que el contenido del proemio de Longo claramente indica la voluntad de atenerse a uno de los ingredientes habituales del género, y describe la pintura: hay mujeres dando a luz o poniendo pañales a sus bebés (*γυναῖκες ... τίκτουσαι καὶ ἄλλα σπαργάνους κοσμοῦσαι*), recién nacidos abandonados y recogidos por pastores (*παιδιά ἐκκειμένα, ποιμένες ἀναρούμενοι*) –sin olvidar, claro está, los rebaños encargándose de su alimentación (*ποιμνία τρέφοντα*)–, jóvenes que se encuentran y se enamoran (*νέοι συντιθέμενοι*), y menciona también, como añadido, la presencia de piratas, de enemigos, de una guerra (*ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή*); a todo lo cual agrega «un montón de otras muchas cosas relacionadas con el amor» (*πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἔρωτικά*). Es evidente que esta presentación de lo que contiene la pintura, aparte de anticipar ya algunos elementos específicos de la novela *Dafnis* y *Cloe*, tiene interés también en mencionar los más comunes del género: jóvenes enamorados, piratas, ataques, aventuras, en definitiva, aunque, a decir verdad, para Longo, algunos de esos esquemas argumentales básicos de la novela van a ser prescindibles; de hecho, sus dos protagonistas no se enamoran a primera vista sino que desde la infancia comparten juegos y quehaceres típicos del campo; tampoco, en un principio, son de buena familia, sabemos que son expósitos –como avanza el proemio–, que fueron recogidos y criados por humildes campesinos y pastores; su vida desconoce completamente la sofisticación urbana; y, del mismo modo, Longo no cree necesario someterlos a viajes, raptos y aventuras de gran calado. En *Dafnis* y *Cloe*, realmente, los raptos, los piratas, las guerras, los intentos de violación, tan comunes en los demás relatos, son claramente insignificantes, ridículos, diría, si se comparan, y dan más la sensación de estar ahí para cumplir un expediente típico del género, también avanzado en el proemio: es evidente que, con pocas variaciones, el hilo de la novela, al menos de la lectura que propongo de ella, se vería poco alterado sin esos acontecimientos.

El proemio, por lo tanto, no revela en realidad casi nada de lo que, a mi entender, es la especificidad de la novela: el autor ve una pintura, aprecia en ella una bella historia de amor, y se propone ofrecérsela a su público como remedio, como consuelo, como recuerdo y, también si se da el caso, como instrucción previa, del amor, porque el amor es algo que de una manera u otra toca a todo el mundo:

...τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτήμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἔρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἔρασθέντα προπαιδεύσει. Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται...

...compuse cuatro libros, como ofrenda a Eros, a las Ninfas y a Pan, pero también como un bien adquirido para todos los seres humanos: curará al enfermo, consolará al afligido, hará recordar al que se enamoró, y al que no se enamoró le servirá de aprendizaje previo.⁷

⁶ Baste recordar aquí *Imágenes* de Luciano, o de Filóstrato, o las *Descripciones* de Calístrato, por no mencionar los antecedentes arcaicos de esta misma práctica que remontan a Homero.

⁷ Todas las traducciones son propias.

En resumen, el proemio de *Dafnis y Cloe* es clave para confirmar la voluntad de su autor de llamar la atención al público, ciertamente numeroso en la época, de novelas.⁸ Otra cosa será el uso que haga del marco anunciado y también si el resultado será más o menos convencional dentro del género –puesto que, como decíamos, los contenidos, las habilidades y competencias que proporciona la παιδεία hacen posible un amplio margen de innovación o de aportación, más allá del seguimiento estricto de las formas, por parte de cada autor.

Longo, en efecto, comparte con sus homólogos, desde el punto de vista narratológico, la construcción de un relato que combina lo que la práctica de los προοιμνάσματα típicos de la παιδεία enseña. Podemos reconocer en *Dafnis y Cloe*, como también en las otras novelas, la huella de un buen número de προοιμνάσματα: el más evidente, sin duda, es la έκφρασις, o descripción; ya desde el inicio, en el mismo proemio, tenemos dos ejemplos obvios: el del bosque en el cual el narrador se encuentra de cacería y el de la propia pintura mural de la cueva de las ninfas, y, solamente por mencionar una de las tantas otras έκφράσεις de la novela, citaremos la del jardín de Filetas (2.3), o el de Lamón (4.1–3), una maravilla de descripciones detalladas que cumplen perfectamente una de las misiones de este προοιμνάσμα, la que consiste en hacer ver, poner ante los ojos del lector, el objeto descrito, a través de la ἐνάργεια.⁹ La narración o διήγημα, está también omnipresente en *Dafnis y Cloe* –la novela, por definición es narración, pero cuando me refiero al uso de διήγημα como προοιμνάσμα, lo hago como en el resto de casos de προοιμνάσματα, es decir, como un elemento más de la narratología con la cual avanza la novela–; en este sentido, como ya ha sido puesto de relieve por la crítica, la novela de Longo tiene como característica frente a sus homólogas el hecho de avanzar por episodios;¹⁰ y, en el interior de cada uno de esos episodios, la combinación de unos u otros προοιμνάσματα es significativa. Un par de ejemplos, entre otros muchos, de la inclusión de διηγήματα los podemos encontrar en 2.12 donde se narran los pasatiempos de los jóvenes de Metimna, o bien en 1.30 cuando, después de la muerte de Dorcón, Cloe siguiendo las instrucciones de aquel, salva a Dafnis de los corsarios.

Es importante destacar, no obstante, que los προοιμνάσματα no son, por sí mismos, formas literarias equiparables a géneros: son simplemente herramientas, practicados individualmente y hasta la saciedad, en las escuelas de retórica, que proporcionan al hombre de letras, orador, escritor, etc., una infinidad de recursos para usar a la hora de componer su obra, de hacer avanzar el hilo de su discurso, de su novela, de su diálogo, o lo que fuere, ya que la práctica adquirida con su ejercitación surge automáticamente, por decirlo de algún modo, en la redacción de su obra y también, como es obvio, son muletillas utilísimas para el orador que supuestamente pronuncia su discurso «improvisando». Como insistiremos más adelante, la progimnasmática moldea una manera de concebir la expresión y la composición.

Por ello, a menudo, en las obras literarias que conservamos, y en las que apreciamos el rastro de este tipo de educación, la frontera entre un προοιμνάσμα y otro es muy tenue. Valga esta observación, de momento, para διήγημα y μῦθος.

Hay, efectivamente, en *Dafnis y Cloe*, tres narraciones que la crítica suele denominar «mitos». Se trata del mito de la paloma torcaz (1.23), que Dafnis narra a Cloe. En él se cuenta cómo una pastorcilla entonaba bellos cantos para conducir su rebaño de vacas, y cómo un joven pastor de bueyes quiso competir con ella, con voz masculina y fuerte, aunque igualmente dulce: la potencia de la voz del muchacho atrajo las mejores vacas de la doncella, que, al verse vencida en el canto pidió a los dioses que la convirtieran en pájaro; y así, aún hoy se oyen los cantos del ave lamentando su infortunio y buscando las vacas que perdió.

En el segundo mito, Lamón, padre adoptivo de Dafnis explica el origen de la siringa (2.34). Siringa era también una pastora que guardaba sus cabras, jugando y cantando, cuya belleza atrajo al dios Pan que intentó satisfacer su deseo; la joven lo rechazó y huyó de la violenta pasión del dios escondiéndose en un cañaveral. Pan, enfurecido corta las cañas y al poco se da cuenta de la desgracia que ha provocado, de

⁸ Sobre la influencia de la tradición en este proemio, y la discusión del uso de palabras o expresiones que pueden resultar un guiño para el público (por ejemplo: ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ, κτήμα, προπαιδεύσει, etc.), cf. Ruiz Montero (2021); sobre el proemio en general, cf. Hunter (1983: 38–52).

⁹ Cf. la definición de έκφρασις en los manuales de προοιμνάσματα, especialmente la de Teón (Theon, *Prog.* 118.6: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον). Sobre la έκφρασις en general, cf. Webb 2009; sobre la έκφρασις en las novelas, cf. Holzmeister 2014; Fernández Garrido (2019).

¹⁰ Hunter (1983: 63–72); sobre el particular puede ser de interés también Romm (2008: 110); Kim (2008: 155); Laird (2008: 206–212).

modo que une con cera las cañas, de medida desigual, y crea el instrumento musical conocido con el nombre de la muchacha, siringa.

En tercer lugar, es también Dafnis quien cuenta a Cloe el mito de eco, ya que la muchacha oye cómo el ruido del mar, en una cala estrecha, era devuelto desde tierra. Aprovechando la ocasión, Dafnis le explica que Eco era hija de una ninfa y que fue instruida por las Musas; su maravilloso canto atrajo también a Pan, pero la chica protegía su virginidad, lo cual irritó sobremanera al dios quien levantó una furia extrema entre pastores y cabreros que, cual perros rabiosos, descuartizaron a Eco y esparcieron sus pedazos por toda la tierra, mientras seguían cantando. La madre Tierra enterró los restos corporales de Eco, pero las Musas quisieron que su voz se siguiera oyendo por doquier, de modo que esa voz responde a otros sonidos, de dioses, de hombres, de instrumentos musicales, de animales, y del propio Pan que, cuando oye el eco, va como loco por la montaña para encontrar de dónde proviene (3.23).

Como podemos apreciar, estos tres relatos –a los que podríamos añadir también el relato sobre el amor de Filetas (2.7)– son bellos ejercicios narrativos, διηγήματα, pero se acercan mucho a otro προγύμνασμα, el llamado μῦθος, que vendría a corresponder a lo que nosotros llamamos fábula, es decir, un cuento de ficción que incluye una moraleja, un *exemplum*, un aprendizaje para la vida.¹¹ Ciertamente que, según los teóricos de los ejercicios, el μῦθος suele ser breve y debe dejar clara cuál es su aplicación. En los casos mencionados de Dafnis y Cloe ninguna de las dos premisas se cumple exactamente, pero es evidente que funcionan, en el interior del hilo narrativo, como «mitos» –y además, es esta palabra, μῦθος, la que usa el autor para referirse a ellos.¹²

No quisiera insistir mucho más sobre estos detalles, puesto que examinar la huella de todos los προγυμνάσματα en la novela de Longo no es el objetivo de este trabajo. Tan solo añadiré que hay aún otro de esos ejercicios usado con maestría en nuestra novela: se trata de la etopeya (ἠθοποιΐα οἰα οἰα). El ejemplo más llamativo es, en mi opinión, el lamento de Dafnis cuando ya ha sido reconocido por sus auténticos padres, puesto que se encuentra ante el amargo dilema de tener que renunciar a Cloe –pues, como veremos más adelante, su nuevo estatus demanda otro tipo de pareja (4.28).¹³

Podría extenderme más analizando la huella de otros ejercicios (el encomio, el lugar común, etc.) en la obra de Longo, pero quisiera, en este trabajo, centrar mi interés, de un modo especial, en uno de los ejercicios tal vez menos evidentes en las narraciones de época imperial, la σύγκρισις, o comparación o, quizás más apropiadamente, el paralelo.¹⁴

2. La σύγκρισις

Este es un ejercicio que no figura en los repertorios retóricos en latín del s. I a.C. –ni en el *De inventione* de Cicerón, ni tampoco en la *Rhetorica ad Herennium*–, pero los autores griegos de tratados de *progymnasmata* lo incluyen todos, a pesar de que en algunos casos resulta difícil, dicen, establecer los límites que lo distinguen de otros ejercicios, como el encomio (ἐγκώμιον) –también el vituperio (ψόγος)– y el lugar común (τόπος οἰα οἰα). Podemos decir, por lo tanto, que es un ejercicio de más reciente fijación que los demás y de nivel superior porque, también al decir de algunos teóricos antiguos, presupone claramente el conocimiento y ágil manejo de otros, como los arriba mencionados.¹⁵ Asimismo, en general, los

¹¹ Acudamos de nuevo a la definición de Teón: Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν, εἰδέναι δὲ χρή, ὅτι μὴ περὶ παντὸς μύθου τὰ νῦν ἢ σκέψις ἐστὶν, ἀλλ' οἷς μετὰ τὴν ἔκθεσιν ἐπιλέγομεν τὸν λόγον, ὅτου εἰκῶν ἐστὶν. (Theon, *Prog.* 72.27) [Mito es un relato de ficción que es una imagen de la verdad, pero hay que tener en cuenta que nuestro interés no versa ahora sobre cualquier mito, sino solo los que después de su exposición explicitan de qué son imagen].

¹² En 2.34 y 3.23 es la palabra que los define; en 1.27 el relato es introducido con el participio μυθολογῶν, concertando con Dafnis; y en 2.7 hay un matiz comparativo: ὥσπερ μῦθον.

¹³ Aunque breve, este lamento de Dafnis está precisamente en la línea del ejemplo de ἠθοποιΐα que pone Aftonio en su manual de προγυμνάσματα, reproduciendo las palabras de Níobe al verse privada de sus hijos, a base de preguntas retóricas y antítesis (cf. *Aphth. Prog.* 10.35).

¹⁴ Así es como traduce en francés –«le parallèle»– Patillon (1997), mientras que Kennedy (2003) traduce «comparison» en inglés. La traducción en español, en el volumen de la Biblioteca Clásica Gredos dedicado a tres autores de *Progymnasmata* –Teón, Hermógenes, Aftonio– es «comparación»: Reche (1991). Personalmente prefiero utilizar directamente el término en griego, o bien «paralelo», por la relación evidente con las *Vidas Paralelas* de Plutarco.

¹⁵ Quintiliano, que suele ser bastante claro en sus definiciones, no acierta, en mi opinión, con la σύγκρισις que define, algo ambiguamente, como un «elogio doble», cf. *Quint.* 10.2.4.21: *hinc illa quoque exercitatio subit comparationis, uter melior uterque deterior; quae*

teóricos plantean que lo que se compara, se pone en paralelo, es lo bueno con lo malo, mientras que Teón es el único que insiste en el hecho de que sería ridículo poner en paralelo grandes diferencias porque, precisamente, el objetivo, ya de entrada, es encontrar y poner de relieve las similitudes entre lo comparado; añade que la σύγκρισις puede aplicarse tanto a personas como a objetos.¹⁶ Por otro lado, añade, los elementos a destacar, cuando se trata de personas, son:

πρῶτον μὲν ἀντιπαραβαλοῦμεν τὴν εὐγένειαν καὶ τὴν παιδείαν καὶ τὴν εὐτεκνίαν καὶ τὰς ἀρχὰς καὶ τὴν δόξαν καὶ τὴν τοῦ σώματος διάθεσιν, καὶ εἴ τι ἄλλο περὶ τὸ σῶμα καὶ ἔξωθεν ἀγαθὸν ἐν τοῖς περὶ ἐγκωμίων προείπομεν. μετὰ δὲ ταῦτα τὰς πράξεις συγκρινοῦμεν προκρίνοντες τὰς καλλίους καὶ τὰς ἀγαθῶν πλειόνων καὶ μειζόνων αἰτίας, καὶ βεβαιοτέρας καὶ τὰς πολυχρονιωτέρας, καὶ τὰς ἐν καιρῷ μᾶλλον πεπραγμένας, καὶ ὧν μὴπραχθεισῶν μεγάλη βλάβη συμβαίνει, καὶ τὰς ἐκ προαιρέσεως μᾶλλον τῶν δι' ἀνάγκην ἢ τύχην, καὶ ἃς ὀλίγοι ἔπραξαν μᾶλλον ἢ ἃς πολλοί· τὰ γὰρ κοινὰ καὶ δημῶδη οὐ πάνυ ἐπαινετά· καὶ ἃς μετὰ πόνου ἐπράξαμεν μᾶλλον ἢ ῥαδίως, καὶ ἃς εἰργασάμεθα μετὰ τὴν ἡλικίαν καὶ τὴν δύναμιν μᾶλλον ἢ τὰς ὅτε δυνατόν ἐστι. (113 Patillon)

primero compararemos su noble cuna, la educación, su noble descendencia, los cargos desempeñados, la reputación, su condición física, o cualquier otro mérito físico o exterior –de los que hablamos antes referidos al encomio. Después, pondremos en paralelo sus acciones, escogiendo poner delante las más bellas y aquellas que son origen de mayores y mejores bienes, las más evidentes y duraderas, las realizadas en el momento más oportuno, aquellas que, de no llevarse a cabo, acarrearán daños, las que se basan en la elección más que en la necesidad o el azar, aquellas que solo realizan unos pocos más que las de la mayoría; puesto que lo común y al alcance de cualquiera no merece elogio; las acciones que realizamos con esfuerzo más que las fáciles, las que emprendemos por encima de nuestra edad o fuerza más que las que nos corresponden.

Mientras que cuando se trata de objetos o acciones (πράγματα), destaca lo siguiente:

ὅταν δὲ πράγματα συγκρίνωμεν, γελοῖον μὲν ἴσως ἐνταῦθα δόξει συγγένειαν ἢ τι τοιοῦτον ζητεῖν, οὐδὲν δὲ κωλύει κατὰ ἀναλογίαν τοῖς τοιοῦτοις ἐπισκοπεῖν, οἷον ἢ τοὺς εὐρετὰς αὐτῶν ἢ τὴν φύσιν ἢ τὴν χώραν, ἐν αἷς πέφυκεν εἶναι, καθὰ εἴ τις φαίη τὴν ὑγίαν Ἀπόλλωνος εἶναι θυγατέρα, ἐπειδὴ ἰατρὸς ὁ θεός, ἢ τὸ μέλι ἐξ οὐρανοῦ, διότι δοκεῖ τοῖς πολλοῖς ἐκ δρόσου τὴν ὑπόστασιν ἔχειν, ἢ ναὶ μὰ Δί' ἀλλ' ἐκ τῆς ἀρίστης πόλεως, ἐπειδὴ πέφυκε τὸ κάλλιστον μέλι ἐν τῇ Ἀττικῇ γίνεσθαι, καὶ ὅσα τοιαῦτα. ἐξῆς δὲ λεκτέον καὶ τὰς δι' ἐκατέρων τῶν παραβαλλομένων συμβαινούσας ὠφελείας. τὰς μὲν οὖν τῶν βελτιόνων συγκρίσεις ἐκ ταύτης ποιησόμεθα. (113–114 Patillon)

en cambio, cuando ponemos en paralelo cosas, tal vez parecerá ridículo buscar el linaje y datos por el estilo, sin embargo nada impide examinar, por analogía con tales cuestiones, quién o quiénes fueron sus inventores, o su naturaleza, o el lugar donde se encuentran: así, si alguien menciona la salud, se dirá que es hija de Apolo, ya que este dios es médico, o bien, que la miel nace del cielo, ya que es opinión entre la mayoría que obtiene sus substancia del rocío, o si no, por Zeus, que procede de la ciudad más ilustre, ya que la miel más exquisita se encuentra en el Ática, y cosas por el estilo. Seguidamente, es menester decir también cuál resulta que es la utilidad de cada una de las cosas comparadas. A partir de este método hacemos las συγκρίσεις de lo mejor.

En el caso de paralelos entre personas, es útil ver la aplicación que de tales instrucciones realiza Aftonio, al redactar un ejemplo de σύγκρισις; se trata del paralelo entre Héctor y Aquiles,¹⁷ donde, efectivamente, empieza comparando su virtud/coraje (ἀρετή), sigue mencionando su lugar de nacimiento que, a

quanquam versatur in ratione simili, tamen et duplicat materiam et virtutum vitiorumque non tantum naturam, sed etiam modum tractat. [De ahí surge también este ejercicio, el de la comparación: «cuál de los dos es mejor y cuál peor»; aunque el método es el mismo (sc. que el del encomio), duplica el material, por el hecho de no examinar solo la naturaleza de las virtudes o de los vicios de los que son comparados, sino que también se compara en qué medida los tenían].

¹⁶ Theon, Prog. 112–115 P, destaco de la larga explicación las siguientes líneas: αὶ συγκρίσεις γίνονται οὐ τῶν μεγάλων πρὸς ἄλληλα διαφορὰν ἔχόντων (...) ἀλλ' ὑπὲρ τῶν ὁμοίων, καὶ περὶ ὧν ἀμφισβητοῦμεν, πότερον δεῖ προθέσθαι, διὰ τὸ μηδεμίαν ὁρᾶν τοῦ ἐτέρου πρὸς τὸ ἕτερον ὑπεροχὴν [las συγκρίσεις no se dan entre aquellos elementos que tienen una gran diferencia entre ellos (...) sino entre semejantes, y a propósito de aquellos sobre los cuales debatimos cuál debe prevalecer sobre el otro, por el hecho de que no vemos ninguna superioridad del uno sobre el otro].

¹⁷ Aphth. Prog. 10.32–33 (Rabe)

pesar de no ser el mismo, ambos son de gran prestigio por su fundación –Ftía de donde procede el héroe epónimo de la Hélade, mientras que Troya remonta a fundadores descendientes de dioses (por Dárdano, hijo de Zeus)–; a continuación recuerda que, por linaje, ambos son descendientes de Zeus, detallando brevemente las proezas de los antepasados de cada uno (Peleo, esposo de Tetis, por un lado, Dárdano y Príamo, por el otro). El siguiente punto es el de la educación: en el caso de Aquiles, Quirón, en el de Héctor el propio Príamo. Como vemos se va siguiendo la pauta: hasta aquí *εὐγένεια* y *παιδεία* (no se incluye, sin embargo la *εὐτεκνία*: realmente el paralelo entre Astianacte y Neoptólemo resultaría difícil de mantener), y se pasa ya directamente a las *πράξεις*: el indiscutible valor en la guerra de ambos así como el también indiscutible liderazgo en cada uno de los bandos; lógicamente las *πράξεις* terminan con una muerte heroica –no se menciona, evidentemente que uno muere a manos del otro– inducida por los dioses: por Atenea, en el caso de Héctor, y por Apolo, en el de Aquiles. Todo lo cual permite al autor de este modelo de ejercicio terminar del siguiente modo:

καὶ γεγονότες ἄμφω παρὰ θεῶν ἐκ θεῶν ἀνῆρέθησαν· ὄθεν γὰρ τὸ γένος, καὶ τὸ τοῦ βίου τέλος εἰλήφασιν. ὅσω δὴ παραπλήσιος βίος καὶ θάνατος, τοσοῦτον Ἐκτωρ Ἀχιλλεῖ παραπλήσιος. Ἦν ἕτερα πλείω λέγειν περὶ τῆς ἀμφοῖν ἀρετῆς, εἰ μὴ τὴν δόξαν ἄμφω παραπλησίαν εἶχον τῶν ἔργων.
Ambos descendían de dioses y fueron destruidos por dioses, ya que de donde obtuvieron nacimiento, también de ahí obtuvieron el fin de su vida. En consecuencia, siendo semejante su vida y su muerte, igualmente Héctor es semejante a Aquiles. Mucho más queda por decir sobre la virtud de ambos, si no fuera porque ambos tuvieron una fama semejante por sus actos. (10.33 Rabe)

Un par de matizaciones respecto a este modelo de ejercicio, que pueden servir a mi propósito: leemos al principio que el paralelo entre Aquiles y Héctor se plantea por la *ἀρετή* (*Ἀρετὴν ἀρετῆ συγκρίναι ζητῶν ἀντεξετάζω τὸν Πηλέως πρὸς Ἐκτορα*)¹⁸, pero luego el ejercicio va progresando según las pautas establecidas, lo cual va produciendo paralelos secundarios: los lugares de nacimiento son puestos en paralelo, los antepasados, los responsables de la educación, etc. etc., hasta llegar al último estadio del paralelo, que hasta aquí ha ido avanzando de forma catalogica: este último estadio es, por decirlo de algún modo, concéntrico ya que propone una aserción universal, a saber, que la vida y la muerte están en manos de los dioses. Y es que, en efecto, la *σύγκρισις* tiene esta particularidad consistente en el hecho de que los personajes o elementos comparados van creando nuevos paralelos, cada uno de ellos capaz de desarrollarse por su cuenta.

Otro ejemplo obvio de *σύγκρισις* entre personas se encuentra en las *Vidas Paralelas* de Plutarco: de los 22 paralelos (incluyendo el doble paralelo Agis–Cleómenes *versus* los Gracos) que conservamos del querenense, 18 incluyen al final una *σύγκρισις* –no sabemos si las cuatro restantes no fueron redactadas o simplemente no han llegado hasta nosotros. Es evidente que el tenor de estos paralelos es distinto del ejercicio de Aftonio, ya que este pretendía la ejemplificación básica, simple, de los preceptos indicados y, en cambio, en Plutarco lo que tenemos es una creación literaria basada en este ejercicio y, por lo tanto, no el ejercicio mismo. Pero es que, además, todo el monumento que constituyen las *Vidas Paralelas* es ya un claro ejemplo de *σύγκρισις*, y lo sería igualmente sin esos añadidos finales titulados con el propio nombre del ejercicio. No es este el lugar para explicar con detalle el alcance que creemos que Plutarco pretendía dar a sus *Vidas Paralelas*, pero lo que es indiscutible es que en el trasfondo hay una intención clara del autor por acercar el pasado romano al pasado griego –o viceversa– y elige, como parece bastante lógico, el concepto, la idea, el marco, que el ejercicio de la *σύγκρισις* conlleva.

Los *Progymnasmata* de Libanio, por otro lado, aparte de ser otra importante fuente de paralelos entre personas (Aquiles y Diomedes; Áyax y Aquiles; Demóstenes y Esquines)¹⁹, menos escolares que el de Aftonio y más elaborados literariamente, presentan también paralelos entre cosas (*πράγματα*): navegación y agricultura (*σύγκρισις ναυτιλίας καὶ γεωργίας*, 10.4); campo y ciudad (*σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως*, 10.5), lo cual es muy interesante para lo que nos ocupa en este trabajo sobre *Dafinis* y *Cloe*. Añadiré otro dato importante a propósito de las *συγκρίσεις* del antioquense en comparación con las que hemos analizado a

¹⁸ Comparar en virtud/coraje al mejor héroe de ambos bandos entra perfectamente dentro de la «ideología» de utilización e interpretación de pasado y tradición en la *παιδεία* griega. Nótese, además, en lo formal, la herencia de las antilogías gorgianas que son un elemento clave para el planteamiento de la *σύγκρισις*.

¹⁹ Lib. Prog. 10.1; 10.2; 10.3, respectivamente.

partir de los manuales de *progymnásmata*: Libanio cumple en sus paralelos con la primera premisa de las definiciones de σύγκρισις, a saber que, en el paralelo, se puede establecer, por parte del autor, su preferencia, es decir cuál de los personajes o asuntos puestos frente a frente es mejor y cuál peor. En realidad, el mismo Elio Teón, empieza su definición de σύγκρισις con la siguiente frase: σύγκρισις ἐστὶ λόγος τὸ βέλτιον ἢ τὸ χεῖρον παριστάς (112 P)²⁰, pero añade, como hemos visto más arriba, que sería ridículo comparar grandes diferencias; por lo tanto, como también hemos visto en el ejemplo de Aftonio, la tendencia en la σύγκρισις es buscar más las similitudes que las diferencias; Libanio, en cambio, rozando conscientemente la paradoja, no solo muestra las diferencias, sino que lo hace tomando personalmente partido: así muestra que tanto Diomedes como Áyax son superiores a Aquiles, y que dedicarse a la agricultura es mejor que la navegación y, finalmente, también, que la vida en el campo es preferible a la vida en la ciudad.

Como ya intenté argumentar en otro trabajo,²¹ la formación en la παιδεία griega, con la correspondiente ejercitación en los distintos προγυμνάσματα, no solo imprime una huella de tipo formal –imitación y aplicación– en las formas literarias, narrativas o discursivas, del imperio, sino que además –lo cual es, en mi opinión, aún más importante y significativo– modulan una estructura de pensamiento; las prácticas escolares, en definitiva, organizan, por así decir, el pensamiento del estudiante de un modo determinado, más allá de los usos formales concretos, a modo de herramientas, que aplique a su actividad profesional de orador, de abogado, de filósofo, de narrador, o incluso de poeta. Me atrevería a decir, de un modo hiperbólico naturalmente, que las personas formadas en las escuelas retóricas, gracias a la pragmática de sus ejercicios, «piensan» en clave de προγυμνάσματα, y, como es lógico, esta estructura de pensamiento se deja entrever en sus creaciones literarias.

3. Συγκρίσεις en *Dafnis y Cloe*

3.1. Marco rural–pastoril

La novela de Longo está llena de συγκρίσεις –ya desde el mismo inicio, en el proemio, se pone en paralelo la belleza del bosque en el cual el narrador se encuentra con la belleza de lo que está pintado en el mural del interior de la cueva de las ninfas:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἔρωτος [sigue ahora la ἔκφρασις del bosque] (...) ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἤεσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί [...y sigue ahora la ἔκφρασις de la pintura]. (Pr.1).

En Lesbos, mientras cazaba en un bosque de la Ninfas, vi lo más bello jamás visto: una imagen pintada, una historia de amor (...) pero la pintura era todavía más encantadora; representaba con arte extraordinario una aventura amorosa; acudía allí mucha gente, incluso extranjeros, por su renombre, unos por devoción a la Ninfas, otros para contemplar la imagen [...].

Un inicio impactante, que combina a la perfección descripción y paralelo, poniendo el énfasis en un comparativo (τερπνοτέρα) que lo es de un superlativo (κάλλιστον).

Hay muchos más paralelos anecdóticos o accesorios, por así decir; los enumeraré sin entrar en detalles concretos: las personas vs. los animales; las cabras de Dafnis vs. las ovejas de Cloe o incluso los bueyes de Dorcón; las personas vs. las partes «visibles» de la naturaleza y el paisaje (las estaciones, las horas); el amor heterosexual vs. el amor homosexual (los pretendientes de Dafnis), etc. De modo metaliterario, también son huella del paralelo los ἀγῶνες; por ejemplo, el ἀγών entre Dafnis y Dorcón para conquistar a Cloe (1.16), en el cual cada uno hace gala de sus características, al mismo tiempo que también las pone en paralelo con las de la propia Cloe; o también el ἀγών donde los metimnenses exponen su derecho a divertirse cazando en los campos, y Dafnis defiende su modo de vida y la inocencia de sus cabras respecto a la pérdida de la nave de aquellos (2.15–16). También, metaliterariamente, Longo combina hábilmente, poniéndolos en paralelo con la «realidad», el relato de los μῦθοι de los que hemos hablado al principio: la pastora que se convirtió en paloma torcaz al no poder conservar sus mejores vacas (1.23); cómo Pan convirtió a la

²⁰ Una definición inicial, por otro lado, que, a diferencia de otros προγυμνάσματα, no es compartida literalmente en los otros manuales.

²¹ Mestre (2016).

pastorcilla Siringa en instrumento musical (2.34); y el bello mito de la hija de una ninfa Eco (3.23); estas tres narraciones-mito, a pesar de su truculencia, son muestras paradigmáticas de la vida del campo, con su aspecto un tanto salvaje pero al mismo tiempo dulce y etiológico, puesto que explican el origen de esas tres maravillas sonoras que solamente encontramos en el campo: la paloma torcaz, la siringa y el eco.

Dejando de lado ahora estos y otros tantos paralelos que pululan a lo largo de toda la novela, es menester centrarse en la σύγκρισις más obvia, la que pone en paralelo a los dos personajes principales, Dafnis y Cloe, así como todo lo que los rodea. En este sentido, el libro primero es el más denso, insistente y repetitivo en presentar las analogías constantes de ambos personajes: la exposición de los recién nacidos, el hecho de ser criados por una cabra y una oveja respectivamente, el descubrimiento de los bebés por parte de los pastores, Lamón y Drias, su adopción, junto con las esposas, Mirtale y Nape, crianza, educación, crecimiento y actividades pastoriles cuando ya tienen edad para ello (Dafnis, 1.2-3; Cloe, 1.5-6).²² Por ende, cuando Dafnis y Cloe fueron haciéndose mayores, una noche, tanto Lamón como Drias tuvieron un sueño en el que vieron a un muchachito alado, con un pequeño arco y sus flechitas, que hería con ellas a sus respectivos ahijados y ordenaba que fueran pastores (1.7). Se ha comentado mucho, por parte de la crítica, que Longo, describiendo la inocencia de la vida campestre llega hasta el punto de hacer ignorar a sus habitantes los más elementales conceptos: este sueño de Lamón y de Drias, que no identifican al niño de su sueño con Eros (1.8), sería el primer ejemplo de ello.

A partir de aquí, la historia separada pero paralela de Dafnis y Cloe, continúa ahora ya estando juntos: él con sus cabras, ella con sus ovejas. Así que las συγκρίσεις siguen marcando el ritmo del relato: en un primer momento son sus juegos retozones e infantiles, pero después del episodio, breve, de la lucha de dos chivos y del accidente de Dafnis que cae en un trampa para lobos (1.12), se produce el descubrimiento del amor, del deseo, de la atracción sexual, o como quiera llamarse a esa sensación, que pasa por diversas fases iniciales, también paralelas: para Cloe ver el cuerpo desnudo de Dafnis bañándose (1.13); para Dafnis el beso que Cloe le da para premiar su victoria en el αγών frente Dorcón (1.17). Estos detalles iniciales y también iniciáticos desatan en ambos el desasosiego propio del enamoramiento, que Longo explica con una nueva σύγκρισις que desarrolla, a su vez, sendas etopeyas, perfectamente paralelas.

Dice Cloe (1.14):

Νῦν ἐγὼ νοσῶ μέν, τί δὲ ἡ νόσος ἀγνωῶ· ἀλγῶ, καὶ ἔλκος οὐκ ἔστι μοι· λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι· κάομαι, καὶ ἐν σκιᾷ τοσαύτη κάθημαι.

Πόσοι βάτοί με πολλάκις ἤμυξαν, καὶ οὐκ ἐκλαυσα· πόσαι μέλιτται κέντρα ἐνήκαν, ἀλλὰ ἔφαγον· τουτὶ δὲ τὸ νύττον μου τὴν καρδίαν πάντων ἐκείνων πικρότερον. Καλὸς ὁ Δάφνις, καὶ γὰρ τὰ ἄνθη· καλὸν ἡ σῦριγξ αὐτοῦ φθέγγεται, καὶ γὰρ αἱ ἀηδόνες. Ἄλλ' ἐκείνων οὐδεὶς μοι λόγος.

Εἶθε αὐτοῦ σῦριγξ ἐγενόμην, ἵν' ἐμπνέη μοι· εἶθε αἶξ, ἵν' ὑπ' ἐκείνου νέμωμαι. Ὡς πονηρὸν ὕδωρ, μόνον Δάφνιν καλὸν ἐποίησας, ἐγὼ δὲ μάτην ἀπελουσάμην. Οἴχομαι, Νύμφαι φίλαι· οὐδὲ ὑμεῖς σώζετε τὴν παρθένον τὴν ἐν ὑμῖν τραφεῖσαν. Τίς ὑμᾶς στεφανώσει μετ' ἐμέ; τίς τοὺς ἀθλοῦσας ἄρνας ἀναθρέψει; τίς τὴν λάλον ἀκρίδα θεραπεύσει, ἢν πολλὰ καμουῖσα ἐθήρασα, ἵνα με κατακοιμίξῃ φθεγγομένη πρὸ τοῦ ἄντρου; νῦν δὲ ἐγὼ μὲν ἀγρυπνῶ διὰ Δάφνιν, ἡ δὲ μάτην λαλεῖ.

Ahora yo estoy enferma, pero no sé cuál es mi enfermedad. Me duele, pero no tengo ninguna herida. Tengo pena, y no se me ha extraviado ninguna oveja. Ardo, aunque estoy sentada bajo una buena sombra. ¡Cuántas veces me han arañado las zarzas, y no he llorado! ¡Cuántas abejas me han clavado el aguijón, pero comía! Pero lo que ahora me hiere el corazón es más punzante que todo aquello! Dafnis es bello, pero son bellas también las flores; bello es el canto de su siringa, como lo es también el de los ruiseñores, pero no les hago ni caso.

¡Ojalá yo fuera su siringa para que pusiera sobre mí su soplo! ¡Ojalá fuera una cabra, para que fuera él mi pastor! ¡Oh, fuente malvada, solo has hecho bello a Dafnis, mientras que yo me he bañado en vano! Estoy perdida, ninfas queridas, si no salváis a la muchacha que se crió entre vosotras. ¿Quién, después de mí, os hará coronas? ¿Quién llevará mis pobres ovejas a pacer? ¿Quién se ocupará de la cigarra cantarina, a la que di caza con mucho esfuerzo para que, ante la cueva, me durmiera con su canto? Sin embargo ahora no puedo dormir a causa de Dafnis, y tu voz suena en vano.

²² No falta, en estos párrafos que cuentan la exposición y adopción de los recién nacidos, la justificación, de nuevo en paralelo, de las madres adoptivas: si una cabra y una oveja han acogido a los bebés no pueden, ellas, ser menos que las hembras animales.

Dice Dafnis (1.18):

Τί ποτέ με Χλόης ἐργάζεται <τὸ> φίλημα; Χεῖλη μὲν ῥόδων ἀπαλώτερα καὶ στόμα κηρίων γλυκύτερον. τὸ δὲ φίλημα κέντρον μελίττης πικρότερον. Πολλάκις ἐφίλησα ἐρίφους, πολλάκις ἐφίλησα σκύλακας ἀριγεννήτους καὶ τὸν μόσχον, ὃν ὁ Δόρκων ἐδωρήσατο· ἀλλὰ τοῦτο φίλημα καινόν· ἐκπηδᾷ μου τὸ πνεῦμα, ἐξάλλεται ἡ καρδία, τήκεται ἡ ψυχὴ, καὶ ὅμως πάλιν φιλήσαι θέλω.

Ἔν νίκης κακῆς· ὦ νόσου καινῆς, ἧς οὐδὲ εἰπεῖν οἶδα τὸ ὄνομα. Ἄρα φαρμάκων ἐγεύσατο ἡ Χλόη μέλλουσά με φιλεῖν; Πῶς οὖν οὐκ ἀπέθανεν; Οἶον ἄδουσιν αἱ ἀηδόνες, ἡ δὲ ἐμὴ σῦριγξ σιωπᾷ· οἶον σκιρτῶσιν οἱ ἔριφοι, κἀγὼ κάθημαι· οἶον ἀκμάζει τὰ ἄνθη, κἀγὼ στεφάνους οὐ πλέκω, ἀλλὰ τὰ μὲν ἴα καὶ ὁ ὑάκινθος ἀνθῆι, Δάφνις δὲ μαραίνεται. Ἄρα μου καὶ Δόρκων εὐμορφότερος ὀφθήσεται;

¿Pero qué ha operado en mí el beso de Cloe? Sus labios son más suaves que las rosas y su boca más dulce que los panales; pero es un beso más punzante que el aguijón de las abejas. Muchas veces he besado a mis cabritillas, muchas veces he besado a corderitos recién nacidos, y al ternero que Dorcón le regaló. Sin embargo, este beso es nuevo: me corta el aliento, acelera los latidos de mi corazón, me funde el alma, y a pesar de ello quiero besarla otra vez.

¡Maldita victoria! ¡Ay, enfermedad nueva, cuyo nombre no sé decir! ¿Acaso Cloe había ingerido veneno cuando iba a besarme? ¿Cómo no murió? ¿Cuánto cantan los ruiseñores, mientras mi siringa está muda! ¿Cómo retozan mis cabritillas, mientras yo no puedo sino estar sentado! ¿Cómo brotan las flores, mientras yo no trenzo ninguna corona, sino que violetas y jacintos florecen, y Dafnis se marchita! ¿Acabará Dorcón siendo más guapo que yo?

Me ha parecido útil transcribir los textos enteros que conforman la σύγκρισις, para que se observe el carácter indisimulado de la misma, a pesar de que el punto de partida, el flechazo, por decirlo de algún modo, son distintos en uno y otro caso: en ambos se pone en paralelo que un hecho común –ver a alguien bañarse, o dar o recibir un beso– se convierten, en este caso en algo extraordinario y, como decía, iniciático, sin vuelta atrás; también en ambos casos se menciona la enfermedad (νόσος),²³ el dolor, la tristeza, la imposibilidad de dormir, de comer, de divertirse, que provoca la pasión amorosa; y, asimismo, para que la etopeya sea correcta, evidentemente los referentes para el lamento de los protagonistas son absolutamente campestres y muy coincidentes: las flores, el canto del ruiseñor, la picadura de una abeja, etc., en una nueva comparación entre sensaciones agradables conocidas y placenteras y una nueva sensación desconocida y dolorosa.²⁴ Es interesante notar especialmente en este punto del relato un aspecto que se irá repitiendo, pero que aparece aquí por primera vez: el paralelo entre el ardor amoroso de los protagonistas con los cambios en la naturaleza que se producen al final de la primavera y en pleno verano: Ἐξέκαε δὲ αὐτοῦς καὶ ἡ ὥρα τοῦ ἔτους ... πάντα ἐν ἀκμῇ (1.23: «Los inflamaba aún más la estación del año... todo estaba en su máximo esplendor»); y con esta frase empieza una nueva forma de paralelo, a base de hipálages muy interesantes: a los adjetivos ἡδύς, γλυκύς y τερπνός, aplicados, respectivamente, al canto de las cigarras, al olor de los frutos y al balido de las ovejas, se añaden «ríos que cantan» (τοὺς ποταμοὺς ᾄδειν), «vientos que tocan la siringa» (τοὺς ἀνέμους σφύριττειν), «manzanas enamoradas que caen de los árboles» (τὰ μῆλα ἐρῶντα πίπτειν χαμαί), y, por fin, el sol que «amante de la belleza, invita a desnudarse» (τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν).²⁵

El libro 1 termina dejando la situación perfectamente igualada, en paralelo, en el estado de ignorancia, tanto por parte de Dafnis como de Cloe, de lo que les pasa, pero habiendo sido ya víctimas de las flechas de Eros y, en consecuencia, sintiendo los ardores del amor, en plena sintonía con el verano que despunta. Así, el sufrimiento provocado por la pasión, incrementada por nuevos descubrimientos,²⁶ pero, al mismo tiempo, el total desconocimiento de su causa, abren la puerta al libro 2.

²³ Lugar común, como es sabido, en toda la literatura erótica grecolatina, cf. por ejemplo Miralles (1977).

²⁴ Cf. también otros desarrollos del crecimiento de esta pasión en 1.27; 29; 32.

²⁵ A lo largo de 1.23–24 podemos constatar esta nueva σύγκρισις entre la estación del año y el sentir de los protagonistas.

²⁶ Si hasta ahora la atracción para Dafnis procedía del simple contacto del beso que le había dado Cloe, en 1.32 el chico descubre el cuerpo desnudo de la muchacha, al bañarse ambos juntos: se establece así, con las sensaciones que ese cuerpo femenino despierta en Dafnis, una nueva σύγκρισις con la primera visión del cuerpo desnudo de Dafnis por parte de Cloe en 1.13.

A medida que avanzamos en el desarrollo de la novela, sin embargo, aun manteniéndose hasta el final el paralelo entre los protagonistas, este es cada vez menos formal y más metafórico: intervienen otros factores, personajes, hechos y situaciones que hacen menos obvio, a simple vista, el paralelo.

En efecto, el libro segundo que empieza con las fiestas de la vendimia, en honor de Dioniso, que, como es lógico, provocan aglomeración de gente, hace ya explícita una cuestión que hasta el momento –si exceptuamos las infructuosas insinuaciones de Dorcón– no se había contemplado: la atracción que sienten mutuamente Dafnis y Cloe no es exclusiva, así que durante las fiestas muchas mujeres encuentran hermoso y apetecible a Dafnis (una de ellas incluso le da un beso, lo cual entristece a Cloe: *καί τις [γυνή] τῶν θρασυτέρων καὶ ἐφίλησε καὶ τὸν Δάφνιν παρώξυνε, τὴν δὲ Χλόην ἐλύπησεν*, 2.2; «incluso una de las más atrevidas le dio un beso y Dafnis se sorprendió gratamente, pero a Cloe le dolió»), así como muchos hombres son galantes con Cloe y quieren lanzarse sobre ella, como sátiros sobre una bacante, lo cual afligía a Dafnis: *οἱ δὲ ... ποικίλας φωνὰς ἔρριπτον ἐπὶ τὴν Χλόην... ἡ μὲν ἤδετο, Δάφνις δὲ ἐλυπεῖτο*, 2.2; «otros... lanzaban a Cloe todo tipo de piropos ... a ella le gustaba, pero a Dafnis le dolía». Ahora, además del desconocimiento del propio deseo amoroso, el paralelo se centra en el dolor que produce la competencia ajena y, en cierto modo, el impulso de posesión de la persona deseada.

Acto seguido, como un *deus ex machina*, aparece un pastor anciano, de nombre Filetas,²⁷ primer personaje que aportará algo de luz a la causa del desasosiego, ya que se presenta ante los muchachos y les cuenta la visión que ha tenido, inspirado por las ninfas:²⁸ el pequeño Eros rondaba por su jardín y le hace saber que fue, por su voluntad, que Filetas en su juventud se unió a Amarilis, de quien ya tiene hijos bien crecidos; Eros le comunica también que ahora su misión va dirigida a Dafnis y Cloe. Ante su inmensa sorpresa, ya que ninguno de los dos muchachos conocían la existencia de Eros, Filetas les explica el inmenso poder de esta pequeña, pero poderosa divinidad (2.7): lo domina todo, incluso a los propios dioses, e inspira amor provocando una especie de locura a los que son diana de sus dardos: él mismo, Filetas, se enamoró de Amarilis y sufrió lo mismo que ahora sufren Dafnis y Cloe.²⁹ En conclusión, les dice, no hay ningún remedio para esta enfermedad, solo besarse, abrazarse y yacer desnudos un cuerpo al lado del otro (*φίλημα καὶ περιβολὴ καὶ συγκατακλιθῆναι γυμνοῖς σώμασι*). Las palabras de Filetas hacen reflexionar a los dos jóvenes, de noche, cada uno por su lado, y «comparan» lo que Filetas les ha contado con lo que a ellos les ocurre (*καὶ ἐπανελθόντες νύκτωρ εἰς τὰς ἐπαύλεις παρέβαλλον*³⁰ *οἷς ἤκουσαν τὰ αὐτῶν*, 2.8). Me interesa también ahora resaltar que esta explicación de Filetas –que, como se verá enseguida (2.10), no sirve para casi nada, ya que seguir al pie de la letra las instrucciones de Filetas no consigue consumir la unión–³¹ es denominada por el narrador como una «enseñanza», como una «lección» (*παιδευτήριον*, 2.9).

²⁷ El pastor Filetas, su relación con Amarilis, el propio nombre de Dafnis, las continuas referencias a las ninfas, a Pan, el papel destacado de estas divinidades en el relato, así como todo el ambiente de la novela son una muestra inequívoca de la influencia de la tradición bucólica en la cual Longo decide encuadrar su obra. Este es un dato que, como no podría ser de otra manera, resaltan todos los estudios, e incluso algunos centran en este punto el verdadero designio de su autor al componerla. No es este mi caso: entiendo que Longo, como todos los autores de la época imperial, bebe de la tradición, precisamente porque esta también es la materia prima de la *παιδεία*; por lo tanto, sin querer restar importancia al bucolismo obvio de *Dafnis y Cloe*, no entra en los objetivos de este trabajo ir más allá de esta simple constatación; para desarrollos más amplios sobre el particular existe una amplia bibliografía a la cual me remito, y de la que cito los títulos que me parecen más significativos, tanto los que ponen el énfasis más destacado en esta influencia de la tradición pastoril, como aquellos que la matizan: cf. Laplace (2010); Pandiri (1985); Di Marco (2006); Paschalis (2005); Mittelstadt (1970); Effe (1999); Hunter (1983: 22–31; 59–63), aunque también trata del mismo modo otros géneros tradicionales que influyen en Longo: la comedia nueva, Safo, etc., cf. 67–83.

²⁸ Visión, esta, que definirá el sentimiento de Dafnis y Cloe como causado por Eros, en paralelo al sueño que los padres adoptivos, Lamón y Drias, habían tenido, también inspirado por las Ninfas, y que les mostraba que el destino de sus respectivos hijos adoptivos estaba en manos de Eros, cf. 1.7. Sobre la intervención divina en el decurso de los acontecimientos, su importancia más o menos relevante, o, incluso sobre el carácter «místico» de la novela, hay también bibliografía extensa –como para algunas de las otras novelas, por otra parte; véanse, entre otros Bierl (2014); Zeitlin (1990) y (2008); Hunter (1983: 31–38). También este tema será tratado de forma muy marginal en este trabajo, ya que creo que no aporta nada substancial a lo que aquí deseo exponer y, por lo tanto, me remito a la bibliografía citada.

²⁹ Nuevo paralelo entre las desdichas del joven Filetas –ni comía, ni bebía, ni dormía, se sentía enfermo del alma, su cuerpo desfallecía, tan pronto su cuerpo se helaba como necesitaba meterse en el río porque ardía, etc. – y las que nos relatan los últimos párrafos del libro 1.

³⁰ El verbo *παραβάλλειν* es precisamente el usado por los autores de *προγυμνάσματα* para definir la *σύγκρισις*, cf. Theon. *Prog.* 108 y 114; Hermog. *Prog.* 8; Aphth. *Prog.* 10.31–32.

³¹ El narrador apunta que, si hubieran dispuesto de más tiempo en la actitud de besarse, abrazarse y estrechar intensamente sus cuerpos tal vez lo habrían conseguido: *Ἴσως δὲ ἂν τι καὶ τῶν ἀληθῶν ἔπραξαν, εἰ μὴ θόρυβος τοιοῦδε πᾶσαν τὴν ἀγροικίαν ἐκείνην κατέλαβε*,

El concepto de «escuela» –en este caso, escuela de hacer el amor–, que Longo ya había utilizado en el proemio –decía que, entre otras cosas, esperaba que su relato fuera una «enseñanza» (utilizó la forma προπαιδεύσει) para aquellos que aún no han conocido el amor– es el primer indicio de lo que, en mi opinión, abrirá un enfoque sobre el descubrimiento del amor por parte de Dafnis y de Cloe distinto al que se nos ha narrado hasta ahora: empiezan a intervenir conceptos, personajes, situaciones que salen del estricto marco rural para ir introduciendo nociones de cultura urbana, entre ellas, por de pronto, la παιδεία, es decir la posibilidad de incorporarse a una «escuela» donde aprender, con el objetivo, entre otros, de progresar.

3.2. Marco urbano

El libro 2 prosigue su desarrollo con la intervención de un grupo de hombres de la ciudad, de Metimna, que van al campo a divertirse; esta intervención desencadena una serie de acontecimientos que vienen a perturbar la paz campestre que hasta ahora se había descrito:³² diversiones de los jóvenes de Metimna en el campo (2.12); pérdida del barco de los metimnenses y paliza a Dafnis (2.14); guerra entre Metimna y Mitilene (2.19), raptó de Cloe (2.20), etc. El conflicto se prolonga hasta el inicio del libro 3 (3.1–3).

Como es fácil de imaginar, este vuelco argumental, cambia completamente el panorama de la búsqueda de la plenitud amorosa entre Dafnis y Cloe. Por consiguiente, los paralelos, que siguen existiendo a lo largo de toda la novela, a partir de estos sucesos provocados por los forasteros procedentes de la ciudad, se enmarcan prácticamente todos en uno de los modelos escolares de σύγκρισις más comunes: el campo vs. la ciudad o, como hemos advertido más arriba, siguiendo a Libanio: σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως.

Después del paréntesis invernal, durante el cual los protagonistas apenas se ven porque no salen con sus rebaños y, por lo tanto, sufren aún más por la ausencia, renace la primavera; Dafnis y Cloe vuelven a frecuentarse a diario y vuelve a hacerse evidente el deseo mutuo, aumentado, si cabe, al ver cómo los rebaños copulaban por doquier; ya no podían, ante tal espectáculo y sintiendo lo que sentían desde hacía tanto tiempo, conformarse con simples besos y abrazos:

οἱ δέ, νέοι καὶ σφριγῶντες καὶ πολὺν ἤδη χρόνον ἔρωτα ζητοῦντες, ἐξεκάντο πρὸς τὰ ἀκούσματα καὶ ἐτήκοντο πρὸς τὰ θεάματα καὶ ἐζήτουν καὶ αὐτοὶ περιττότερόν τι φιλήματος καὶ περιβολῆς, μάλιστα δὲ ὁ Δάφνις. (3.13)

pero ellos, rebosantes de vida y que desde hacía mucho tiempo buscaban el amor, ardían por lo que oían y se derretían ante el espectáculo; así que ellos también buscaban algo más que algún beso o abrazo, sobre todo Dafnis.

De modo que, alejándose de la enseñanza no del todo explícita de Filetas, intentan imitar la naturaleza y copular como los animales (3.14).³³ Ante el fracaso del intento, ya no hay alternativa: hay que buscar la instrucción adecuada y, por desgracia, esta no puede venir del propio campo, de la propia naturaleza, sino que hará falta la intervención del mundo urbano.

2.11 («Quizás habrían podido realizar alguno de los actos verdaderos, si no hubiera caído sobre toda aquella comunidad rural el siguiente alboroto...»).

³² Soy perfectamente consciente de que, incluso en la parte del que denomino, a efectos de exposición, «marco rural–pastoril», el «marco urbano» también está presente, por el simple hecho de que el narrador, como podemos deducir de sus palabras en el proemio, es un hombre de la ciudad, que va al campo de cacería –actividad de ocio de los habitantes de la ciudad, como ya se ha dicho más arriba; por lo tanto, la parte del «marco rural–pastoril» es narrada desde una mirada urbana; pero también es cierto que, hasta aquí, esa mirada urbana se ha esforzado por construir un mundo rural totalmente independiente, separado, del urbano.

³³ Aparte de ser esta una de las escenas más ridículas de toda la novela, es necesario hacer notar que esta exageración hiperbólica de la «inocencia» (o ignorancia) rural pone el punto final definitivo al marco rural–pastoril. Ya Rohde (1914) opinaba que esta situación absurda denotaba un refinamiento sofisticado hipócrita y abominable («abscheuliche muckerhaftes Raffinement», 549). También con relación a esta situación inverosímil, aparte de absurda, puede ser interesante el análisis de Sissa (2021: 477): «the novels attribute to their own protagonists a mix of instinctual ineptitude, sensorial dumbness and experimental skepticism. Nature lets them down...»; esta estudiosa se pregunta también, al comparar Dafnis y Cloe y *Ars Amatoria* de Ovidio, si la novela no podría considerarse una parodia de la obra del poeta romano: «Ovid reconciles primordial sex and urban love. Longus seems to amplify the hopeless rusticities of a lover who is not up to love (...) Longus' pastoral Lesbos is a place where young people are too green to count on nature or even benefit from instruction (...) The result sounds like a parody of Ovid» (2021: 497).

A partir de este momento, empiezan a intervenir en el desarrollo del argumento una serie de elementos que tendrán siempre, en el trasfondo, el paralelo entre campo y ciudad.

Por de pronto, la imposibilidad de llevar el amor más allá de abrazos, besos y cuerpos desnudos, se resuelve con una aportación urbana: Licenion, una mujer ya madura, procedente de la ciudad, casada con un viejo campesino, será la encargada de enseñar a Dafnis cómo se va más allá, iniciará al muchacho en la culminación del acto amoroso (3.15–19). Este acontecimiento, absolutamente necesario para progresar en el desarrollo de la novela, y, por lo tanto, positivo, es presentado por parte del autor con tintes negativos asociados al mundo urbano; no solo porque Licenion es una mujer de la ciudad sino también porque actúa como tal: atraída sexualmente por el muchacho, lo separa de Cloe y se lo lleva, con un engaño, para estar a solas con él. Su móvil, sin embargo, no es el amor –es decir, el profundo sentimiento que existe en Dafnis y Cloe– sino el simple deseo sexual (ἐπεθύμησεν ἐραστὴν κτήσασθαι, y más adelante: εἰς τὴν ἑαυτῆς ἐπιθυμίαν, 3.15); si bien es cierto que Licenion satisface su ἐπιθυμία, también lo es que «enseña» a Dafnis, quien sin experimentar ningún sentimiento, ni noble ni ruín hacia ella, queda iniciado en estos menesteres y, a partir de ahora, será él el que estará en situación de iniciar a Cloe. La parte urbana, en definitiva, como es usual, explota y utiliza la parte rural, pero esta, a fin de cuentas, también se ve beneficiada en algún aspecto.

La iniciación de Dafnis, sin embargo, aparte de romper el paralelo prácticamente simétrico³⁴ entre él y Cloe, no servirá, por el momento, de nada, ya que, advertido por Licenion que el desfloramiento es doloroso para la mujer, hasta el punto de sangrar, Dafnis, aun aferrándose a su paralelo con Cloe, no realiza el acto sexual con ella –a pesar de que a punto está de hacerlo, pero se reprime por miedo a hacerla sangrar (καὶ ἐγένετο ἂν γυνὴ Χλόη ῥαδίως, εἰ μὴ Δάφνιν ἐτάραξε τὸ αἷμα, 3.24)–, hasta mucho más adelante, cuando ya se ha producido el matrimonio.

Y es precisamente el matrimonio el siguiente paso que aborda la novela. En efecto, tanto Dafnis como Cloe ya han crecido y están en edad de casarse. De todas partes, una multitud de pretendientes de Cloe (πολλοὶ πολλαχόθεν, 3.25) acudían con regalos –o promesas de regalos– a Drias para que les concediera la mano de la muchacha. De nuevo, esta situación hace evidente la σύγκρισις entre ellos, afligidos y desesperados ambos por el temor a la pérdida del amado/a –incluso las cabras y las ovejas, dice Dafnis, se morirán de pena sin Cloe:

Ἡ μὲν δὴ μαθοῦσα λυπηρῶς πάνυ διῆγε (...) Ἐκφρων ἐπὶ τούτοις ὁ Δάφνις γίνεται καὶ ἐδάκρυσε καθήμενος, ἀποθανεῖσθαι μηκέτι νεμούσης Χλόης λέγων· καὶ οὐκ αὐτὸς μόνος, ἀλλὰ καὶ τὰ πρόβατα μετὰ τοιοῦτον ποιμένα. (3.25–26)

Ella, al enterarse, vivía con una gran pena (...) Dafnis, al ser consciente de estos hechos, permaneció sentado llorando, diciendo que moriría si Cloe ya no salía más a pacer, y no solo él sino también los rebaños que habían tenido una tal pastora.

Se producen ahora dos situaciones nuevas que rompen el amor paralelo de los dos protagonistas: la intervención de terceras personas interesadas –dejando de lado el inocente episodio del boyero Dorcón, en el libro 1, y, evidentemente, la relación iniciática de Dafnis con Licenion que solo conocen los dos implicados–, y la necesidad de pensar en el matrimonio –cosa que en ningún momento había pasado por la cabeza ni de Dafnis ni de Cloe. El matrimonio es presentado en la novela de Longo como la antítesis del amor puro entre los dos pastores: primero porque es un asunto de dinero –y, aunque el ansia de enriquecerse también afecta a los campesinos, en concreto a los padres adoptivos, no deja de ser una contaminación urbana–,³⁵ y después, como veremos de estatus social; nada más alejado, en definitiva, de la unión profunda y natural que existe entre Dafnis y Cloe. Así, a esta comparación entre campo y ciudad que empaña esta segunda parte de la novela –donde, efectivamente, las costumbres urbanas vienen a poner su mácula a la pureza amorosa–, cabría añadir otra, a saber, amor vs. matrimonio, una especie de σύγκρισις

³⁴ Sobre la simetría y la reciprocidad entre los protagonistas de las novelas, el estudio de Konstan (1994) es fundamental; sobre la disociación anti-natural entre ἔρωσ y ἐπιθυμία que representa el episodio de Licenion, cf. 54.

³⁵ Díon de Prusa, cuyo Discurso 7 tiene mucho en común con la novela de Longo –lo cual ha sido ya puesto de relieve por muchos estudiosos Hunter- (1983: 66–70); Whitmarsh (2011: 73–74), etc.–, cf. especialmente D.Chr. 7.48 τίς δὲ κατορύττει ἀργύριον; οὐ γὰρ διὴ φύεται γε («¿quién entierra dinero? ¡si no crece nada de él!»), respuesta que el campesino da a un hombre de la ciudad cuando viene a reclamarle el dinero por el arrendamiento de las tierras; sobre este pasaje del Discurso 7 de Díon, también llamado Euboico, cf. Mestre (1997).

ἔρωτος καὶ γάμου.³⁶ Porque lo cierto es que nunca antes Dafnis y Cloe habían hablado de matrimonio, son las circunstancias externas las que los empujan a ello; es más, el libro 2 termina con un juramento solemne entre ambos –un nuevo paralelo casi perfecto–, pero en ningún momento interviene el concepto de matrimonio, sino que la solemnidad de este acto viene dada por el aspecto sagrado que se le da, ya que son testigos de ello las ninfas y Pan:

πρὸς ἀλλήλους ἤριζον ἔριν ἐρωτικήν, καὶ κατ' ὀλίγον εἰς ὄρκων πίστιν προῆλθον. Ὁ μὲν δὴ Δάφνις τὸν Πάνα ὤμοσεν ἐλθὼν ἐπὶ τὴν πίτυν μὴ ζήσεσθαι μόνος ἄνευ Χλόης μηδὲ μίας χρόνον ἡμέρας· ἡ δὲ Χλόη Δάφνιδι τὰς Νύμφας, εἰσελθοῦσα εἰς τὸ ἄντρον, τὸν αὐτὸν στέρξειν καὶ θάνατον καὶ βίον. (2.39)
entre ellos nació un furor erótico y, al poco, llegaron a juramentos de fidelidad. Dafnis juró ante Pan, colocándose bajo el pino, que no viviría él solo sin Cloe ni un solo día; Cloe, ante las Ninfas, entrando en la cueva, juró a Dafnis que le amaría en la muerte y en la vida.

Sin duda, este juramento nada tiene que ver con el matrimonio, igual que la siguiente promesa que se hacen ambos, ya fuera de la gruta de las Ninfas: Cloe hace prometer a Dafnis que jamás la dejará, mientras ella le sea fiel, pero que si ella no cumple, que la deje, la aborrezca y la mate. Dafnis, a su vez, jura que siempre amará a Cloe, mientras ella lo ame, pero si ella prefiere a otro, a quien matará será a sí mismo.

La «novedad» del matrimonio, por lo tanto, aparece solo como alternativa al juramento que la pareja había solemnemente pronunciado.

Además, es también el matrimonio el elemento que poco a poco irá introduciéndose como única salida al amor utópico que une a Dafnis y Cloe, una salida, por otro lado, que se va alejando cada vez más de la relación amorosa primigenia, en un primer momento por los intereses económicos que implica para los padres adoptivos, incluso cuando estos ven, ante la determinación de los muchachos, que podrían llegar a renunciar a tener más ganancias a través de matrimonios con otros candidatos: el padre adoptivo de Dafnis, Lamón, confiesa que, al ser esclavo, no puede comprometerse en firme hasta que su amo le dé permiso (3.31). En este sentido, no hay que olvidar que ambos padres adoptivos saben perfectamente que sus ahijados son de noble cuna, por los objetos que acompañaban a los bebés cuando los recogieron, pero cada uno cree que el hijo del otro es un auténtico descendiente de pastores y, por lo tanto, no está a la altura de la noble cuna del propio.

En otoño los amos de Lamón visitan, acompañados de un gran gentío ciudadano, sus propiedades campestres. Así es como empieza el libro 4, última parte de la novela.

La incorporación de personajes de ciudad a la vida campestre que hasta ahora se nos ha descrito, con sus costumbres y actitudes –en muchos casos degradadas y anti– o contra– naturales³⁷ es la culminación de la σύγκρισις entre campo y ciudad y donde se hace evidente tanto la pureza del campo como la explotación a la cual es sometido por parte de la ciudad. Esta σύγκρισις afecta también a la relación amorosa de Dafnis y Cloe que pasa a ser, en definitiva, una cuestión de estatus social, más allá de la atracción sexual o del cariño recíproco que sienten el uno por el otro.³⁸

En efecto, Lamón, antes que ver a su hijo adoptivo como juguete sexual de Gnatón³⁹ –el amigo de Ástilo, hijo de Dionisófanos, el amo del propio Lamón y familia– provoca la anagnórisis, mostrando los objetos con los que encontró a Dafnis: los pañales de púrpura, la fibula de oro y un pequeño puñal con mango

³⁶ Una simple búsqueda en TLG del término γάμος nos indica claramente la importancia que adquiere este concepto a partir de finales del libro 3 (3.25 en adelante) y a lo largo de todo libro 4: 24 instancias más 3 del verbo γαμεῖν; en cambio, solo 3 veces el substantivo en el libro 1 (episodio de Dorcón) y ninguna en el libro 2, así como ninguna aparición del verbo en los dos primeros libros.

³⁷ Por ejemplo: el lascivo y pérfido amigo del hijo del amo, Gnatón, que se encapricha de Dafnis e intenta violarlo (4.11–12 y 4.16), con, de paso, la velada crítica, por antinaturales, a las relaciones homosexuales; o bien, de forma indirecta, pero también atribuible a la irrupción de la *urbanitas*, el intento, por parte del boyero Lampis, de conseguir la mano de Cloe, perjudicando al padre adoptivo de Dafnis ante los amos, al destruir y arrasar el bello jardín de Lamón (4.7); o, en definitiva, el patente servilismo de la gente del campo hacia los de ciudad, que es una constante a lo largo de todo este último libro.

³⁸ Cf. Konstan (1994: 29).

³⁹ Es interesante notar que Lamón acepta su subordinación, y la de su familia, a un amo, aceptando su condición de esclavo, pero no puede aceptar que Gnatón se sirva de Dafnis como juguete sexual y lo trate como a una mujer: παροίημα δὲ Γνάθωνος οὐ δύναμαι περιδεῖν γενόμενον, ὃς ἐς Μιτυλήνην αὐτὸν ἄγειν ἐπὶ γυναικῶν ἔργα σπουδάζει, 4.19). [no puedo consentir que se convierta en el amigo del ebrio Gnatón, que se dedica a llevarlo a Mitilene para que haga lo que hacen las mujeres].

de marfil (4.21). El amo, Dionisófanes y Cleariste, su mujer, al ver estos objetos, quedan estupefactos, y ella exclama:

φίλοι Μοίραι· οὐ ταῦτα ἡμεῖς συνεξεθήκαμεν ἰδίῳ παιδί; Οὐκ εἰς τούτους τοὺς ἀγροὺς κομίσουσιν Σωφροσύνην ἀπεστεῖλαμεν; Οὐκ ἄλλα μὲν οὖν, ἀλλ' αὐτὰ ταῦτα. Φίλε ἄνερ, ἡμέτερόν ἐστι τὸ παιδίον· σὸς υἱός ἐστι Δάφνις, καὶ πατρώας ἔνεμεν αἴγας.

¡Oh, Moiras queridas! ¿No son estos los objetos que dejamos junto a nuestro propio hijo? ¿No mandamos a Sofrosina con ellos a estos campos? No fueron otros, no, sino estos mismos. Querido esposo, este es nuestro hijito; Dafnis es tu hijo y apacentaba las cabras de su padre.

En el contexto del paralelo campo/ciudad, este acontecimiento representa otro –otro más– obstáculo para la unión de Dafnis y Cloe: ahora resulta que no son de un linaje equivalente, él es hijo de terratenientes urbanos, ella, de momento, sigue siendo una pobre campesina, una pastorcilla de ovejas. Es en este momento cuando se producen de nuevo sendas etopeyas paralelas de ambos protagonistas, lamentando su separación que ya parece definitiva (cf. 4.27 para el lamento de Cloe: Ἐξελάθητό μου Δάφνις. Ὀνειροπολεῖ γάμους πλουσίου... Εὐρεν ἴσως παρὰ τῆ μητρὶ θεραπεύσας ἐμοῦ κρεῖττονας. Χαιρέτω· ἐγὼ δὲ οὐ ζήσομαι);⁴⁰ el lamento de Dafnis, para colmo, no solo se produce por esta nueva situación sino porque, además, Cloe ha sido raptada por Lampis; Dafnis, entonces, lamenta tanto una cosa –haberse reencontrado con sus verdaderos padres y, teóricamente, haber mejorado notablemente su estatus– como la otra –que otro hombre se lleve a Cloe (4.28):

ὦ πικρᾶς ἀνευρέσεως ... πόσον ἦν μοι κρεῖττον νέμειν; πόσον ἤμην μακαριώτερος, δοῦλος ὢν. Τότε ἔβλεπον Χλόην, τότε ... Νῦν δὲ τὴν μὲν Λάμπις ἀρπάσας οἴχεται, νυκτὸς δὲ γενομένης <συγ>κοιμήσεται. ¡Oh, qué amargo reencuentro! ¡Cuánto más prefería ser pastor, cuánto más feliz era siendo esclavo! Entonces veía a Cloe, entonces... En cambio ahora Lampis la ha raptado, y cuando sea de noche se acostará con ella.

Esta situación, no obstante, nos deja pendientes de una nueva σύγκρισις: estamos a la espera de ver cómo se producirá la anagnórisis de Cloe, puesto que el lector sabe que ella también es de alta cuna, por supuesto, urbana. Y efectivamente, no tardará en llegar.

Cloe es liberada precisamente por Gnatón;⁴¹ Dafnis y Cloe, otra vez juntos, y dadas las nuevas circunstancias en que se ven envueltos –de tipo social, de convenciones urbanas– deciden mantener su amor, pero en secreto; no deja de llamar la atención, sin embargo, cómo lo expresa el narrador: βουλευομένοις δὲ αὐτοῖς ἐδόκει τὸν γάμον κρύπτειν (4.30);⁴² es curioso remarcar que ya a estas alturas, la solución para ellos es el matrimonio (τὸν γάμον), cuando hasta ahora su único deseo era estar juntos y amarse sin más, de forma acorde a la naturaleza, sin pasar por un trámite evidentemente social y urbano. Imperceptiblemente, el narrador, ya incorporado en el relato el marco urbano, los ha conducido a otro estadio, aquel que implica el matrimonio y que, a fin de cuentas, rompe el paralelo de sentimientos y sensaciones, en igualdad de condiciones para uno y otro.

Drias, el padre adoptivo de Cloe, confiesa a Dionisófanes que Cloe es también hija adoptiva y que, como Dafnis, fue expuesta en el bosque, con objetos que denotaban una alta cuna: unos zapatitos dorados, unos brazaletes para los tobillos, una diadema. Dionisófanes, al verlos, se percata inmediatamente de la condición social de donde provenía Cloe, por lo tanto ya no ve inconveniente en dar satisfacción al deseo de su hijo Dafnis de casarse con ella, no sin antes preguntarle si la chica es virgen (εἰ παρθένος ἐστί, 4.31). No es un detalle sin importancia: si bien la σύγκρισις entre ambos reconocimientos, y el paralelo de estatus social, puede culminar simplemente a partir de unos objetos materiales –muestra al límite del

⁴⁰ «Dafnis se olvidó de mí. Sueña con un matrimonio de ricos ... Tal vez encontró unas criadas de su madre mejores que yo. ¡Que le vaya bien! Pero yo no seguiré viviendo». Nótese la insistencia en la cuestión de nivel social: «matrimonio de ricos»; «las criadas de su madre», etc.

⁴¹ Es evidente que para Gnatón el hecho de que Dafnis sea hijo de Dionisófanes cambia completamente su perspectiva respecto a él: esta puede ser la razón por la cual ahora colabora para ayudar a Dafnis.

⁴² ¿Cómo habría que traducir esta frase? «después de deliberar entre ellos, les parecía bien mantener oculto su matrimonio», o tal vez: «casarse en secreto»; en todo caso, es un matrimonio «metafórico»: si no es público no es tal, porque se trata de un trámite civil y urbano.

materialismo urbano–, el matrimonio, según las convenciones urbanas, tiene reglas inalienables: la mujer que llega a un matrimonio de este nivel debe ser virgen –un paso más hacia la ruptura de la reciprocidad amorosa que había sido tan cuidadosamente descrita antes de incorporarse el mundo urbano; es más, la breve incursión de ese mundo urbano que representa la iniciación amorosa de Dafnis entre los brazos de Licenion había quedado en suspenso, precisamente porque el muchacho no quería hacer daño a Cloe, lo cual podría entenderse como un sometimiento y, por lo tanto, una ruptura del paralelo entre ambos (cf. 3.18–20).

El regreso de las personas de la ciudad se produce, ahora, en compañía de Dafnis y Cloe, engalanados como su clase y condición exigen; abandonan el campo y a sus queridos padres adoptivos que reciben, a cambio, regalos y la libertad.

Dionisófanos, sin embargo, sigue rumiando cómo encontrar a los verdaderos padres de Cloe: un sueño –una vez más– le ilumina: organiza un banquete al que invita a todos los grandes personajes de la ciudad y hace que un criado presente los objetos de reconocimiento de la niña a los asistentes; entre ellos, se encuentra un tal Megacles que, al verlos, insta a su anfitrión a revelarles su procedencia. De nuevo el paralelo, la σύγκρισις: así como Dionisófanos, después del reconocimiento había contado las razones que le habían llevado a abandonar a Dafnis (4.24), ahora es Megacles quien cuenta la peripecia que le condujo a abandonar a Cloe (4.35); en ambos casos los argumentos del abandono resultan también muy urbanos: Dionisófanos abandona a Dafnis porque ya tenía otros dos hijos y con ellos le bastaba para tener una familia y perpetuar su estirpe –es decir, los hijos, la familia, son más un asunto civil que natural; Megacles, en cambio, por culpa de las obligaciones económicas a las que estaba obligado como ciudadano, se arruinó (εἰς χορηγίας καὶ τριηραρχίας ἐξεδαπάνησα), hasta el punto de no poder ni criar a su hija. Ahora, sin embargo, estos problemas ya quedan atrás y, reunidos y felices, ambos padres han recuperado a sus respectivos hijos, que, además, están enamorados y van a casarse. Así es como el padre de Dafnis explicita el paralelo:

τοῦτο τὸ παιδίον ἐξέθηκας· ταύτην σοὶ τὴν παρθένον οἷς προνοία θεῶν ἀνέθρεψεν, ὡς αἰῶν Δάφνιν ἐμοί. Λαβὲ τὰ γνωρίσματα καὶ τὴν θυγατέρα, λαβῶν δὲ ἀπόδος Δάφνιδι νύμφην. Ἀμφοτέρους ἐξεθήκαμεν, ἀμφοτέρους εὐρήκαμεν, ἀμφοτέρων ἐμέλησε Πανὶ καὶ Νύμφαις καὶ Ἔρωτι (4.36).

esta es la criatura a la que abandonaste; a esta doncella la crió para ti una oveja con la supervisión de los dioses, igual que una cabra crió a Dafnis para mí. Toma los objetos que la identifican y a tu hija, para entregarla a Dafnis como esposa. A ambos abandonamos, a ambos hemos recuperado, de ambos se ocuparon Pan, las Ninfas y Eros.

Gran boda. Y ¿qué pasa con la relación amorosa y erótico–sexual entre Dafnis y Cloe? Ahora es cuando Dafnis puede llevar a la práctica las enseñanzas de Licenion (4.40), pero, curiosamente, ahora ya no se menciona el miedo que el muchacho tenía de hacer sangrar a Cloe: por supuesto, el estadio del matrimonio, con sus convenciones urbanas, simplemente convierte en normal algo que, en el estadio anterior, en el medio campestre, era impensable para Dafnis; en consecuencia, Longo olvida referirse a este trance, que había sido ampliamente destacado antes (cf. 3.20). De aquel amor utópico, recíproco, simétrico, en igualdad para él y para ella, ya no queda nada, solo el recuerdo amable de la vida en el campo. Por esta razón, Dafnis y Cloe ruegan a sus padres que la boda se celebre en el campo (...συνθέμενοι πάλιν εἰς τὸν ἀγρὸν ἤλαυνον· ἐδεήθησαν γὰρ τοῦτο Δάφνις καὶ Χλόη, μὴ φέροντες τὴν ἐν ἄστει διατριβήν);⁴³ y, a lo largo de los años de su matrimonio intentaron estar siempre en el campo y vivir como habían vivido anteriormente, alimentándose de fruta y de leche, junto a los rebaños; y sus hijos fueron amamantados por una cabra y una oveja, respectivamente:

...ἔστε ἔζων τὸν πλεῖστον χρόνον ποιμενικὸν εἶχον, θεοὺς σέβοντες Νύμφας καὶ Πᾶνα καὶ Ἔρωτα, ἀγέλας δὲ προβάτων καὶ αἰγῶν πλείστας κτησάμενοι, ἡδίστην δὲ τροφήν νομίζοντες ὀπώραν καὶ γάλα. Ἀλλὰ καὶ ἄρρεν μὲν παιδίον ὑπέθηκον <αἰγί> καὶ θυγάτριον γενόμενον δεύτερον οἷος ἐλκίσαι θηλὴν ἐποίησαν... (4.39)

...mientras vivieron pasaron la mayor parte del tiempo como pastores, venerando a sus dioses, las Ninfas, Pan y Eros, poseían muchos rebaños de ovejas y cabras, y consideraban que el mejor alimento

⁴³ «...se dirigieron de nuevo al campo; así lo quisieron Dafnis y Cloe, que no podían con el estilo de vida de la ciudad».

era la fruta y la leche. Incluso hicieron criar por una cabra a su hijito varón, y a la pequeña que vino después la pusieron a mamar de la ubre de una oveja...

De este modo, la novela *Dafnis y Cloe* que, a diferencia de las otras típicas del género, no incluye viajes geográficos y muy pocas aventuras reales, se centra exclusivamente en las peripecias del amor entre los protagonistas; un amor que, sin embargo, realiza un gran viaje metafórico desde la utopía del marco rural y su retorno al mismo, después de pasar por las imposiciones del marco urbano, requisito indispensable para que este amor sea real y no utópico, o bien, podríamos también decir, para que sea legal y no salvaje, desregulado, todo ello combinando el paralelo entre los sentimientos de los personajes, naturales y espontáneos, con el paralelo entre esa naturaleza (φύσις) y espontaneidad y el orden (νόμος) impuesto por el marco urbano.⁴⁴

4. Conclusiones

El largo recorrido de la novela de Longo confirma, claramente, lo que decíamos al principio: de las cinco novelas más típicas del género, esta tiene unas singularidades que, a pesar de las coincidencias, la alejan un tanto de las demás. Su autor, que aborda conscientemente el género, esto es innegable, incluye en él una cantidad de elementos que no son estrictamente propios del mismo, mientras deja de lado otros que sí lo son, con el ánimo, tal vez, de plantear una problemática más compleja y que represente las inquietudes de su entorno y momento.

A partir de un aspecto novedoso del género, a saber la simetría y reciprocidad en los roles de género y en las relaciones amorosas,⁴⁵ –por oposición a otros modelos, incluyendo el homosexual masculino, donde siempre hay el dominante y el dominado–, Longo aborda la cuestión utilizando la estructura que le ofrece la σύγκρισις, tanto para desarrollar el paralelo entre los protagonistas como para evocar las diferencias insalvables entre la vida en el campo y la vida en la ciudad.

El primer aspecto justifica que ponga el énfasis en el crecimiento conjunto de los protagonistas, su relación de juegos infantiles y la evolución de este contacto en el paso paulatino de compañeros de juegos asexuados a la pubertad y la edad adulta. A diferencia de las otras novelas, el amor entre *Dafnis y Cloe* se va elaborando al hilo del tiempo, que convierte unos niños en adultos; no se trata, en definitiva, de un flechazo o amor a primera vista entre desconocidos.

El segundo aspecto, al mismo tiempo, permite que esa evolución pueda darse libre de convenciones, cosa que no sería posible en un marco urbano. De este modo, Longo puede explayarse narrando las virtudes de la vida rural y la felicidad que esta conlleva. En un cierto sentido, podría decirse que la naturaleza es el marco ideal para el amor verdadero; solo hay un problema, la naturaleza no enseña cómo se consume físicamente este amor, falta la τέχνη.⁴⁶ Llega un momento en la novela donde parece que hemos llegado a un ἀδύνατον; la utopía del amor auténtico en el marco rural llega a un punto sin salida: *Dafnis* ha aprendido la τέχνη gracias a *Licenion* –momento en el cual la intrusión del marco urbano empieza a materializarse–, pero descarta ejercerla con *Cloe* por miedo a lastimarla y, en realidad, romper así el equilibrio, el paralelo exacto. Es esa evidencia de la aporía de que pueda seguir adelante la relación entre *Dafnis y Cloe*

⁴⁴ Podemos, de nuevo, aquí recordar la vida κατὰ φύσιν que es descrita en el *Euboico* de Dión de Prusa (*Or.* 7), que no es tolerada por el νόμος urbano; sin embargo la manera de presentar esta colisión de una y otra obra es totalmente distinta: en el caso de Dión, la violencia de la colisión es manifiesta, lo que da pie a la segunda parte de la obra que viene a ser una especie de ensayo crítico sobre las imposiciones urbanas y, sobre todo, el asunto de tipo económico–político de ocupar y beneficiarse de unas tierras que no son libres sino que tienen un propietario, y de no cumplir con las obligaciones legales que tiene todo el mundo de pagar impuestos simplemente por vivir. En cambio, en Longo, la colisión que produce la σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως es aparentemente más suave porque los asuntos sociales y económicos –a pesar de estar también presentes– son mencionados de manera tangencial –del mismo modo que las relaciones amorosas lo eran en el *Euboico*– por el hecho de que el foco quiere ponerse en algo tal vez mucho más natural, como es la relación de deseo amoroso entre hombres y mujeres, base de la familia, unidad fundamental socialmente en el imperio romano, cuando la intervención en los asuntos públicos y la participación en los asuntos políticos por parte de los ciudadanos decae.

⁴⁵ Cf. de nuevo, Konstan (1994); cf. también Fusillo (1989: 186ss.).

⁴⁶ Sissa (2021: 480–481) expone bien, en su comparación entre la novela de Longo y el *Ars amatoria* de Ovidio la tradición erótica griega entre φύσις y τέχνη, lo cual hace que concluya con estas palabras: «We have placed these scenes in the context of cultural expectations about sexuality. But since uncertainty causes sexual incompetence, we have also argued that this focalization raises the question of how we learn to make love. Is it thanks to τέχνη or φύσις? This is a question about the very possibility of an art of love» (2021: 497).

la que cambia completamente el foco del relato, puesto que la intervención del marco urbano se hace indispensable—cosa que el autor ya había preparado al principio haciendo de sus protagonistas hijos expuestos de magnates de la ciudad y no, simplemente, pastores de nacimiento. La σύγκρισις ἀγροῦ καὶ πόλεως que, hasta este momento se inclinaba claramente por ἀγρός, empieza a equilibrarse.

Longo es un hombre culto, un πεπαιδευμένος, y, por lo tanto, su punto de vista es forzosamente urbano, por mucho que se empeñe en mostrar la vida del campo como una especie de edad de oro, pero lo hace, en todo caso, admitiendo que ese estadio está irremediablemente perdido. A pesar de todos los males que la vida urbana tiene en comparación con la vida del campo, hay dos aspectos, de índole muy distinta, que son positivos: por un lado, la παιδεία⁴⁷ que enseña las τέχναι, incluso las del amor, y por otro, la seguridad que sus convenciones aporta: solo a través del matrimonio—una convención—la unión entre Dafnis y Cloe es segura, y libre de peligros.⁴⁸

Igualmente, Longo aplica su formación de sofista a su novela y encuentra, como hacen también sus colegas novelistas, en la estructura de algunos προγονυμνάσματα una vía perfecta de hacer progresar y enriquecer literariamente su relato, pero se distingue de otros por el hecho de transmitir un mensaje claro que va más allá del entretenimiento que provocan narraciones, etopeyas y descripciones, y se aparta ligeramente del marco más convencional del género al servirse de la σύγκρισις para poner en evidencia las contradicciones o simplemente las dificultades que la civilización del imperio contiene en su seno, en concreto la cuestión del matrimonio que no sirve para sellar el amor ideal, sino para perpetuar un tipo de sociedad urbana, basada en la familia como eje vertebrador, donde a menudo los aspectos relacionados con Eros no ocupan, ni mucho menos, el lugar central.

Referencias bibliográficas

- Alvares, Jean (2014). *Daphnis and Chloe*. Innocence and Experience, Archetypes and Art. En Cueva, Edmund and Byrne, Shannon (Eds.). *A Companion to the Ancient Novel* (pp. 26–42). Wiley Blackwell.
- Bierl, Anton (2014). Love, Myth and Ritual. The Mythic Dimension and Adolescence in Longus' *Daphnis and Chloe*. En Cueva, Edmund and Byrne, Shannon (Eds.). *A Companion to the Ancient Novel* (pp. 441–455). Wiley Blackwell.
- Bowie, Ewen (2019). *Longus: Daphnis and Chloe*. Cambridge University Press.
- Cueva, Edmund and Byrne, Shannon (Eds.) (2014). *A Companion to the Ancient Novel*. Wiley Blackwell.
- Di Marco, Massimo (2006). The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition. En Fantuzzi, Marco and Papanghelis, Theodore. *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. (pp. 479–497). Brill.
- Effe, Bernd (1999). Longus: Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire. En Swain, Simon (Ed.). *Oxford Readings in the Greek Novel* (pp. 189–209). Oxford University Press.
- Fernández Garrido, Regla (2019). Relato (διήγημα) y ékphrasis (ἐκφρασις) en la novela griega. *Myrtia* 34, 105–129.
- Fusillo, Massimo (1989). *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*. Marsilio.
- Harrison, Stephen; Paschalis, Michael and Frangoulidis, Stavros (Eds.) (2005). *Metaphor and the Ancient Novel*. Barkhuis.
- Holzmeister, Angela (2014). Ekphrasis in the Ancient Novel. En Cueva, Edmund and Byrne, Shannon (Eds.). *A Companion to the Ancient Novel* (pp. 411–423). Wiley Blackwell.

⁴⁷ En el campo hay también παιδεία, pero claramente insuficiente: cf. 1.8 donde se dice que los padres adoptivos hicieron lo posible para educar a los chicos como correspondía a su linaje: γράμματα ἐπαίδευσον καὶ πάντα ὅσα καλὰ ἦνέπ' ἀγροικίας («les enseñaron las letras y todo cuanto es tenido por hermoso en el campo»); también el anciano pastor Filetas ejerce como primer «maestro» cuando los protagonistas empiezan a sentir el deseo amoroso y están desconcertados (2.3–7). La ironía de Longo, no obstante, se hace evidente, al usar la palabra πεπαιδευμένος para referirse al pederasta Gnatón (4.17): ἐν τοῖς τῶν ἀσώτων συμποσίοις πεπαιδευμένος («instruido en los banquetes de los libertinos»). Sobre Dafnis y Cloe como la novela más centrada en la παιδεία y en ponerla de relieve ante sus lectores, cf. Whitmarsh (2008: 76–78).

⁴⁸ Konstan (1994: 6), pone de relieve que las aventuras de todas las novelas son un eco de los peligros de la época, así como también de la inseguridad en la vida social, como sería también el caso aquí para Dafnis y Cloe.

- Hunter, Richard (1983). *A Study of Daphnis & Chloe*. Cambridge University Press.
- Kennedy, George (2003). *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. SBL.
- Kim, Lawrence (2008). Time. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 145–161). Cambridge University Press.
- Konstan, David. (1994). *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and related Genres*. Princeton University Press.
- Laird, Andrew (2008). Approaching style and rhetoric. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 201–217). Cambridge University Press.
- Laplace, Marcelle (2010). *Les Pastorales de Longos (Daphnis et Chloé)*. Peter Lang.
- Mestre, Francesca (2016). Exercices scolaires: un moyen de réfléchir sans émotion et sans danger. *Rursus* 9. <http://rursus.revues.org/1200>
- (1997). Urbanidad y autosuficiencia: la moneda no es *physis*. En *Actas del 13º Simposio Nacional de Estudios Clásicos* (pp. 239–245). Editorial de la UNLP.
- Miralles, Carles (1977). *Eros as nosos* in the Greek novel. En Reardon, Bryan (Ed.). *Erotica Antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel* (pp. 20–21). Bangor.
- Miralles, Carles (1968). *La novela en la antigüedad clásica*. Labor.
- Mittelstadt, Michael (1970). Bucolic–Lyric Motifs and Dramatic Narrative in Longus' *Daphnis and Chloe*. *RhM* 113, 211–227.
- Pandiri, Thalia (1985). *Daphnis and Chloe: the Art of Pastoral Play*. *Ramus* 14, 116–41.
- Paschalis, Michael (2005). The Narrator as Hunter: Longus, Virgil and Theocritus. En Harrison, Stephen; Paschalis, Michael and Frangoulidis, Stavros (Eds.). *Metaphor and the Ancient Novel* (pp. 50–67). Barkhuis.
- Patillon, Michael (1997). *Aelius Théon. Progymnasmata*. Les Belles Lettres.
- Perry, Ben Edwin (1967). *The Ancient Romances. A literary–historical account of their origins*. University of California Press.
- Reardon, Bryan (1991). *The Form of Greek Romance*. Princeton University Press.
- Reche Martínez, María Dolores (1991). *Teón, Hermógenes, Aftonio. Ejercicios de retórica*. Gredos.
- Rohde, Erwin (1914³) [1876]. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Breitkopf und Härtel (reed. Hildesheim, Olms, 1974).
- Romm, James (2008). Travel. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 109–126). Cambridge University Press.
- Ruiz Montero, Consuelo (2006). *La novela griega*. Síntesis.
- (2021). El proemio de los *Relatos pastorales* de Longo y sus modelos épicos. En Jufresa, Montserrat i Mestre, Francesca. *Àpoina. Estudis de literatura grega dedicats a Carles Miralles* (pp. 503–519). Publicacions de l'IEC.
- Sissa, Giulia (2021). Rustic Skepticism and Slow Sensuality. Ovid's *Ars amatoria* and Longus' *Daphnis and Chloe*. En Jufresa, Montserrat i Mestre, Francesca. *Àpoina. Estudis de literatura grega dedicats a Carles Miralles* (pp. 469–501). Publicacions de l'IEC.
- Swain, Simon (Ed.) (1999). *Oxford Readings in the Greek Novel*. Oxford University Press.
- Webb, Ruth (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Ashgate.
- Whitmarsh, Tim (Ed.) (2008). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press.
- Whitmarsh, Tim (2008). Introduction. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 1–14). Cambridge University Press.
- Whitmarsh, Tim (2008). Class. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 72–87). Cambridge University Press.
- Whitmarsh, Tim (2011). *Narrative and Identity in Ancient Greek Novel*. Cambridge University Press.

- Zeitlin, Froma (1990). The Poetics of Eros: Nature, Art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*. En Halperin, David, Winkler, John and Zeitlin, Froma (Eds.). *Before sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (pp. 417–64). Princeton University Press.
- (2008). Religion. En Whitmarsh, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel* (pp. 91–108). Cambridge University Press.