



Moralización y desengaño: el *Dafnis y Cloe* de Longo Sofista en el *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa

Selena Simonatti
(Università di Pisa)

Abstract

Se estudia la incorporación de *Dafnis y Cloe* de Longo Sofista en el *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías. Se analizan divergencias y correspondencias, injertos y atenuaciones con el fin de aclarar las motivaciones narrativas e ideológicas que llevaron a la libre recreación de la novela griega, cuyo marco idealista y erótico queda ampliamente reducido.

Palabras clave: *Lidamarte de Armenia*, Damasio de Frías, *Dafnis y Cloe*, Longo Sofista, desengaño, moralización, libros de caballerías, novela bizantina.

This paper studies the incorporation of Longo's *Daphnis and Chloe* in the Damasio de Frías' *Lidamarte de Armenia*. The analysis of their differences and correspondences, interpolations and attenuations clarifies the narrative and ideological motivations for the recreation of this Greek novel, whose idealistic and erotic frame is greatly reduced.

Keywords: *Lidamarte de Armenia*, Damasio de Frías, *Dafnis y Cloe*, Longo Sofista, *desengaño*, moralization, romances of chivalry, byzantine novel.

§

A Bienvenido Morros,
en el buen sentido de la palabra, bueno.

1. Heterogeneidad del tejido narrativo

El *Lidamarte de Armenia* (= *Lidamarte*) nunca vio la luz de la imprenta, como no la vieron casi ninguna de las obras del poeta y humanista Damasio de Frías y Balboa¹. El único manuscrito que se conserva de la novela, el que relata su *Primera parte*, es una copia para la imprenta fechada en 1590, veintidós años después de su redacción, como nos informa la portada². La dedicatoria al VI Almirante de Castilla, don Luis

¹ Salvo el *Diálogo de amor*, que apareció sin el nombre del autor: *Diálogo de amor intitulado Dorida: En que se trata de las causas por donde puede justamente vn amante, sin ser notado de inconstante, retirarse de su amor. Nueuamente sacado a luz, corregido y enmendado por Iuan de Enzinas, vezino de Burgos, Burgos, Philippe de Iunta y Iuan Baptista Varesio, 1593.*

² «hizole en el año 1568, empeçose a escribir este treslado a quatro de agosto, sábado en la tarde, año de 1590»: Berkeley, University of California, ms. 118. El manuscrito está descrito en un catálogo de Sotheby, *Bibliotheca Phillippica. Catalogue of French, Spanish and Greek Manuscripts and English Charters*, 9

Enríquez Cabrera, nos indica que el autor, en 1568, seguía a su servicio.

La escritura del *Lidamarte* se remonta a una fecha (1568) en la que la consolidación del género caballeresco ya se ha sometido a la infiltración de motivos literarios ajenos, que han producido sustanciales variaciones en su estructura y determinado cierta desintegración de su paradigma originario, el del *Amadís de Gaula*³. El *Lidamarte* parece tan representativo de una tendencia al entrelazamiento de esquemas, lenguajes y códigos diferentes que es casi insuficiente afirmar que no llega a configurarse como un libro de caballería prototípico, empezando por la ausencia de un protagonista destacado que domine el proscenio de las aventuras. Habría que enfocar la cuestión estudiando cómo la heterogeneidad de su sistema narrativo se eleva a rasgo definitorio y por qué.

Algunas de las muchas confluencias que lo estructuran han sido objeto de mención y análisis en la tesis de Mary Lee Cozad, que intenta construir, muy a grandes rasgos, un cuadro de filiaciones y procedencias del que se deduce que, salvo la novela picaresca, no existe un género literario ajeno al *Lidamarte*⁴. Eso es cierto. Estamos ante un modelo de escritura en el que se escuchan, por un lado, los ecos de una tradición narrativa consolidada y, por el otro, los vagidos de la primitiva gestación de la novela bizantina en España: me refiero esencialmente a temas y motivos que proceden de Heliodoro, Aquiles Tacio y Longo Sofista. La novela se despliega, de hecho, a base de un fondo caballeresco que alterna con momentos de justas y conversaciones cortesananas, a las que se intercalan peregrinaciones, raptos, batallas navales, cuadros exóticos y bocetos bucólicos, donde lo maravilloso se enriquece con detalles que derivan hacia lo atroz y lo sanguinario, y donde los personajes canónicos de la caballería (jayanes, lestrigones, salvajes, Amazonas...) se juntan con otros que están desubicados de sus coordenadas literarias, históricas o incluso legendarias, como la celestinesca Leusina o Gengis Khan. La naturaleza híbrida de esa maquinaria está permeada por una sofisticada y minuciosa operación de injertos y combinaciones estratificadas. Con todo, no se trata propiamente de una interrupción de la materia caballeresca con vistas a abrir o ampliar sus márgenes narrativos: se delinea un mosaico cuya dominante, la apropiación del discurso ajeno, corre pareja con su plasmación e innovación, configurando un proceso osmótico de géneros, temas, motivos y reminiscencias literarias que convierten el *Lidamarte* en un depósito de materiales mixtos. También lo elevan a laboratorio de ideas sobre las que el autor volverá a la hora de redactar sus *Diálogos*, y a interesante modelo de ensamblaje que llegará a maduración con el *Quijote*, donde culminará la desintegración de los esquemas narrativos tradicionales mediante la conversión de los procesos de reescritura en parodia.

(1973), lote 2112, pp. 98-99, donde también se publica un facsímil de la portada y en Cozad (1975, LXIV-LXXV).

³ Como la introducción de elementos pastoriles o la inserción de composiciones poéticas que fragmenten o realcen determinados momentos de la narración. Piénsese, respectivamente, en el *Espejo de príncipes y caballeros* y en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva o en el *Florambel de Lucea, Clarián de Landanís* y en *Florisel de Niquea*.

⁴ Cozad, 1975. Cito siempre por esta edición, que abrevio en *Lidamarte*.

2. La novela de Longo entre dos ecos literarios: Aviano y Rodrigo Cota

Uno de los ejemplos cumbre de este procedimiento de contaminación múltiple y estratificada es, sin duda alguna, la reescritura de *Dafnis y Cloe* de Longo Sofista, novela redactada entre finales del siglo II y principios del siguiente, que narra, como se sabe, la historia de dos niños abandonados y adoptados por dos familias de pastores. En la edad de la pubertad, los muchachos acabarán enamorándose y, al cabo de numerosas peripecias que van trazando el camino de su iniciación erótica, llegarán a casarse.

Su incorporación al *Lidamarte*, como destacan Cozad y González Rovira, representa uno de los primerísimos ejemplos de la penetración de Longo en España⁵. No es descabellado pensar que fue uno entre los varios intentos de oxigenar la incipiente obsolescencia de la materia caballeresca a base de la dignificación que podrían ofrecer fórmulas narrativas más prestigiadas, como la novela griega, promovida sobre todo por los círculos cultos erasmistas, que vieron en ella un modelo de narración entretenida y al mismo tiempo moralmente intachable⁶.

Su refundición ocupa casi tres capítulos del *Lidamarte* (xxviii-xxx), siendo el cuarto de los episodios interpolados que allí se pueden contar. Su trama narrativa se adhiere de forma discontinua al desarrollo de la acción del original griego y se incrementa con innovaciones que me parece difícil definir como «mejoramientos estructurales»⁷, ya que determinan un cambio de paradigma no solo formal, sino más bien ideológico, como veremos. Las aventuras de Dafnis y Cloe están condensadas en el relato en primera persona del Caballero de la Leona, *alias* Liseo de España. El joven, en una noche de insomnio, atormentado por el recuerdo de su perdido amor, Leonisa, satisface los ruegos y la curiosidad del Caballero del Desamor, revelándole el «sabroso discurso de su vida y amores», como recita el título que Frías da al capítulo en el que empieza, en palabras de Liseo, «la amarga historia y el tristísimo discurso (*sic*) de mi vida»⁸.

La apasionada confesión, que su interlocutor escucha con ávido interés, desdibuja los siete núcleos narrativos que la estructuran. Los resumo en el esquema que aparece a continuación, donde se compendian las correspondencias y divergencias narrativas más destacables entre los dos textos:

⁵ Cozad (1975, 1031, n. 441) y González Rovira (1996, 161). La influencia del texto de Longo en la literatura española no se ejerció en el género más adecuado para acogerla, el pastoril: la continuación de la *Diana enamorada* de Alonso Pérez y la *Arcadia* de Lope de Vega constituyen ejemplos aislados de su recepción (López Estrada, 1974, 70).

⁶ Es esta la explicación de Cozad (1975, LXXXVIII y CXXV) y González Rovira (1995, 124 *et passim*). Sobre la moralidad de la novela griega, léanse las palabras de Bataillon (2007, 621-622). La novela griega que triunfa en el siglo XVI presenta un modelo de narración que se encuentra muy cerca del horizonte de expectativas de los nuevos lectores del Renacimiento; su aceptación se debe a la propuesta de *otium cum dignitate* ciceroniano que ella ofrece y que la enfrentaba a los libros de caballerías.

⁷ «La versión de Frías es una adaptación con algunos mejoramientos estructurales, más bien que una traducción exacta» (Cozad, 1975, 1031, n. 441).

⁸ *Lidamarte*, 434 y 438 (cap. XXVIII).

<i>Núcleos narrativos</i>	<i>Dafnis y Cloe</i>	<i>Lidamarte</i> (caps. XXVIII-XXX, 436-496)
1) Dos familias de pastores adoptan a dos niños nobles abandonados.	En Mitilene: Dafnis y Cloe son abandonados en una gruta y amamantados por una cabra y una oveja, respectivamente.	En Etiopía occidental: Liseo y Leonisa son raptados por unos corsarios cerca de Barcelona. El barco es asaltado por unos «barbaros ethiopes» que los llevan a su tierra.
2) La aventura de la fosa excavada	Dafnis y un macho cabrío se precipitan en un hoyo excavado para atrapar a una loba fámélica; Cloe pide la ayuda del boyero Dorcón (I, 11-12).	Liseo y Leonisa caen en una fosa excavada para capturar fieras; en ella se precipita un león; para salvarse, lo estrangulan con sus manos; los socorren dos pastores enamorados de Leonisa: Orbelo y Arsenio.
3) La estratagema del pastor enamorado	Dorcón, enamorado de Cloe, se disfraza de lobo para tomarla a la fuerza (I, 20-22).	Arsenio, enamorado de Leonisa, se disfraza de león para matar a Liseo.
4) El viejo y Amor	Eros se manifiesta al pastor Filetas para que revele a los dos jóvenes amantes los secretos del amor (II, 3-10).	Amor aparece al viejo Philotas para que revele a los dos jóvenes su verdadera identidad.
5) La abducción de los amantes	Rapto de Dafnis por unos piratas (I, 28). Rapto de Cloe. Dafnis se queja ante las Ninfas que liberan a Cloe con un prodigio (II, 19-31).	Leonisa es raptada por unos «salteadores y cosarios». Liseo se queja ante Amor, que libera a Leonisa con un prodigio.
6) La agnición	De la ciudad llegan Dionisófanes y Clearista, los amos de Lamón, padre adoptivo de Dafnis, que se revelarán sus auténticos padres (IV, 1-39).	Philotas, Liseo y Leonisa emprenden el viaje de regreso a España donde los jóvenes encuentran a sus familias de origen.
7) El obstáculo a la boda	Gnatón, siervo del hijo de Dionisófanes, Ástilo, se enamora de Dafnis y quiere llevarlo consigo a la ciudad como su criado. Superado el problema Dafnis y Cloe se casan (IV, 17-19).	Seis meses después, la familia de Leonisa casa a su hija con un hombre «muy principal y de buen estado». Liseo abandona España.

Del esquema no resulta difícil enfocar las diferencias sustanciales entre la fuente y su refundición. Casi todos estos macro-segmentos sufren una corrección estructural y temática que produce alteraciones más o menos relevantes en su significación global. Todos ellos, cabe destacarlo, no aparecen en las dos primeras traducciones de la obra: la versión al italiano realizada por Annibal Caro hacia finales de los años treinta del siglo XVI⁹, y la del abad Amyot al francés, aparecida en 1559¹⁰.

En primer lugar, salta a la vista la ubicación de la Arcadia de Longo, Mítilene (provincia de Lesbos), en tierras etiópicas de «gentes bárbaras», quizás por influencia de la *Historia Etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro o, en general, por ser Etiopía, con Grecia, Siria y Egipto y Asia Menor, uno de los espacios más tópicos de la narrativa bizantina¹¹. Hasta sus costas, pues, un grupo de «bárbaros etiopes» llevará presos a Liseo y Leonisa, dos niños españoles de familias acomodadas, después de asaltar el barco de los corsarios que los han raptados cerca de Barcelona. En Etiopía, los niños serán acogidos por dos familias de pastores que les enseñarán su mismo oficio.

Cambios más neutrales —como el que atañe a los onomásticos, casi tan simétricos como en *Los amores homónimos* de Eustaquio Makrembolites¹²—, conviven con la voluntad de intensificar la narración con situaciones que enriquezcan el fondo emocional de la trama o conviertan determinados episodios en aventuras aún más prodigiosas: es el caso, por ejemplo, del núcleo narrativo n. 2: los protagonistas caen en una fosa y se salvan estrangulando un «pequeñuelo león» que «venía huyendo de algunos etiopes que con sus flechas le habían venido siguiendo» (*Lidamarte*, 455)¹³. Los pastores que prestarán su ayuda a Liseo y a Leonisa remarcarán lo extraordinario de su hazaña; una vez fuera de peligro, serán acogidos con gran admiración: «nos miraban todos como si alguna divinidad hubiese en nosotros» (457-459).

Al lado de cambios estructurales que apuntan a una intensificación emocional de los episodios, hay otros que evocan temas y situaciones literarias ajenas al género pastoril, y que podrían conectar, como aquí me propongo averiguar, no tanto con la vigorización del relato en cuanto a dramatización o suspense, sino con la influencia que pudieron ejercer textos y tradiciones literarias más familiares al autor y a los lectores a los que iba dirigida la novela. O, en todo caso, con elementos en los que el autor decidió inspirarse para poder distanciarse del texto original: elementos cercanos

⁹ La versión de Caro, *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe*, frenada por la acción autocensora de su autor, fue publicada tan solo en el siglo XVIII, al cuidado de Bodoni (Parma, 1784). Indican la fecha de redacción algunas cartas de Caro a Benedetto Varchi. Reconstruye las vicisitudes editoriales Garavelli 2002, que ha ofrecido por primera vez su edición crítica; cfr. también Silori (1982, 7-17). Entre los que editaron la *princeps* de Bodoni, se señalan Vittorio Turri (Bari, 1912) y Luigi Silori (Roma, 1982).

¹⁰ *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, escriptes primierement en Grec par Longus, & puis traduistes en François*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

¹¹ La versión castellana de la novela de Heliodoro, calco de la reciente traducción al francés que hizo Amyot (1547), apareció en Amberes en 1554, dedicada al Abad de Valladolid, Don Alonso Enríquez.

¹² Novela de la postrera tradición bizantina, escrita en el siglo XII. Los homónimos en cuestión son Hysminias y Hysminé. La edita Florence Meunier (Paris, Les belles lettres, 1991).

¹³ No lo he podido investigar aquí pero estoy convencida de que el episodio de la lucha con el «pequeñuelo león» en la fosa excavada por los pastores tiene un antecedente literario que inspiró ese cambio y que podría estar relacionado con el tema del león, que, cual animal noble, reconoce a sus semejantes y no los ataca, también presente en el *Lidamarte*.

a sus costumbres de lector o muy próximos a su memoria. Es lo que se da en los núcleos 3 y 4.

En el primero de ellos, el pastor Arsenio, encendido de amor por la hermosa Leonisa, procura ganarse, sin éxito, la voluntad de la joven. La inocencia infantil de la muchacha no le permite descifrar las señales maliciosas que él le dirige, cuando intenta apartarla de su compañero de juegos, Liseo. Ella las percibe como una privación de la compañía de su amigo, «niño semejante y de una misma edad de ella» (*Lidamarte*, 460). Así que Arsenio, sintiéndose desdeñado, determina matar al principal obstáculo a sus apetitos carnales: Liseo, por su candor, es paradójicamente un adversario muy temible. En la novela de Longo, en cambio, a Dafnis, «al que [el boyero Dorcón] tenía como un crío», se le considera un rival indigno justamente por su poca experiencia en cuestiones de amor: de ellas, el boyero ostenta un conocimiento mucho más hondo, ya que «sabía de las obras y los nombres del amor» (*Dafnis y Cloe* I, 15). Es la razón por la cual Dorcón no determina matar a su antagonista.

Frías, suprimidos los intentos de desestimar la prestancia y la gallardía del imberbe rival, pasa directamente a enunciar la «invención estraña» con la que Arsenio pretende deshacerse de su estorbo: degollar a Liseo disfrazado con una piel de león, para convertir el asesinato en un incidente fortuito. Por lo visto, es solo aparentemente la misma estratagema de Dorcón que, al verse rechazado por Cloe, decide forzar a la muchacha disfrazándose de lobo. En Longo, la pareja axiológica lobo-oveja funciona en consonancia con el ambiente pastoril: Dorcón, nos advierte el autor, «maquina una artimaña muy propia de un pastor» (I, 20).

Al romper esa simetría pastoril, Frías oscurece la oposición verdugo-víctima (el lobo-Dorcón y la oveja-Cloe) y resalta tanto la dinámica apariencia vs realidad que acaba instaurando un nuevo contraste, más inherente a la trama urdida por Arsenio: la oposición entre la ostentación de una fiera falsa, cuyo símbolo es «la pelleja grande y entera del león», y la ocultación de la mezquindad del boyero. Semejante oposición, pues, ya no implica tanto a la pareja lobo-oveja sino más bien a la de león-asno, si pensamos en la tradición fabulística en la que Frías posiblemente se inspirara, posiblemente para intensificar la cobardía del boyero y suprimir la referencia a la violencia carnal. El mentido ropaje de león es el núcleo conceptual de la fábula del *Asno y el cuero del león*, del que Frías se acordaría también en el *Diálogo de la discreción*¹⁴: un asno, arropado con la piel de un león, va sembrando miedo entre ovejas y corderos hasta cuando, delatado por sus largas orejas, es desenmascarado y castigado por su dueño y vuelve, denostado, a su vil naturaleza. Como se aprende de la moraleja que encabeza el *exemplum* en la versión española («mal se honra el hombre con lo ajeno»¹⁵), la jactancia de un mérito o de una sabiduría que no se posee es

¹⁴ «Acaéceles a estos lo que al asno de Cumas que, dexando la pelleja de león, o por ventura obligados a más que tres razones, muestran ser unos muy finos majaderos» (Damasio de Frías, *Diálogo de la discreción*, BNM, ms. 1172, fol. 40r).

¹⁵ La traducción castellana se publicó en un volumen misceláneo, junto con la vida de Esopo, sus fábulas y una versión del *Exemplario*: cito por *La vida y fabulas del clarissimo y sabio fabulador Ysopo, nuevamente emendadas. Exemplario enel qual se contienen muy buenas doctrinas, debaxo de graciosas fabulas*, Amberes, en casa de Juan Stelsio, s.a, p. 98 (fábula n. 4).

siempre vituperable, idea que conecta con la condena de los que se adornan indebidamente con prendas que no les pertenecen:

Un asno hallando un cuero de león se vistió dél, encubriendo sus miembros con él cuanto podía. Y como se vio en habito de león honrado y decorado, allende y más de lo que su natura requería, espantaba y causaba miedo a las bestias, y con la presunción que tenía hollaba y pisaba las viandas a las ovejas y corderos, y no menos *espantaba las animalias mansas*, así como ciervos y liebres en los montes. Él andando en esta pompa, el aldeano que lo había perdido, cuyo era el asno, por caso pasó por aquel monte donde lo halló así vestido de la piel de león, y lo tomó de las orejas luengas, las cuales no podía cubrir, y dándole de palos cruelmente le desnudó la piel del león, diciéndole: *Ligeramente a estos que no te conocen pavoreces y espantas tú mas a los que conocieron no puedes espantar*, por que como fueste y eres quedarás por asno, y viste de las ropas y vestidos de tu padre, y no cobdicies las honras ajenas, que no pertenescen a ti, porque no seas menospreciado cuando te las quiten de que te pensabas no debidamente honrar (cursiva añadida)¹⁶.

Aludida en dos famosos adagios de Erasmo y empleada por Luciano en aras de denunciar a los sofistas en apariencia de filósofos¹⁷, Frías acude a la pareja asno-león en una clave moral, en línea con la alegoría de la fábula, ya que Arsenio, como el asno, verá castigada y escarnecida su arrogancia. Lo descubrirán los perros que vigilan el rebaño de los dos muchachos, igual que a Dorcón, pero con una diferencia sustancial: Longo hace hincapié en el natural instinto de protección de los perros, que atacan a Dorcón como si fuera realmente una fiera peligrosa; Frías, en cambio, se alinea con los preceptos de la fábula y pone en marcha un proceso de desvelamiento parecido: «los que te conocen te pueden descubrir», amonesta el dueño del asno, al castigar el animal. Así que el disfraz de Arsenio no puede engañar a los perros, animales como él, puesto que el mentido león es incapaz de infundirles el temor de una fiera, y ellos por instinto intuyen su naturaleza humana:

Dafnis y Cloe, I, 15-22 (cursiva añadida)

Entonces los *perros* [...] dando *furiosos ladridos* se abalanzan sobre él, *tomándole por un lobo*.

Lidamarte, 460-463 (cursiva añadida)

[...] nuestros *perros*, començaron luego a *ladrar*, y como ellos guiados por un instinto natural, mas cierto muchas vezes que nuestra raçon, *no les dando el viento de verdadero león ni sintiendo en sí aquella fuerça de temor tan natural en cada contrario del suyo más fuerte*, arremetieron a él donde ya le habían descubierto.

El «miserable» Arsenio, «desventurado y nuevo Acteón» y asno redivivo, «[no] valiéndole en alguna manera la dura pelleja» contra la furia de los perros, «que d'esto todo muy poco temían», mordido y lastimado, es socorrido por los inocentes Liseo y

¹⁶ *Ibidem*, pp. 98-99; *Esopete ystoriado*, 1990, 210.

¹⁷ Erasmo, *Ad.*, 612, I, VII, 12, donde aparece la referencia toponomástica (*Asinus apud Cumanos*) y *Ad.*, 266, I, III, 66 (*Induitis me leonis excuvium*), en el que se cita a Luciano de Samósata, que emplea el proverbio para identificar a los sofistas y falsos filósofos que adoptan formas aparentes de verdaderos en *El Pescador o los resucitados*, 32 (1988, 75-76).

Leonisa, que interpretan aquella cruel malicia como el juego de un pastor temerario (*Lidamarte*, 461). Al divulgarse el episodio, Arsenio queda expuesto al público escarnio: «comenzó [a] andar tanta risa del acaescimiento [...] que muy corrido le traían. *Comenzaron luego a componerle muchos rústicos motes y de gran donaire. Y no le llamaban sino el león*» (462, cursiva añadida)¹⁸.

Aún así, el nuevo espesor narrativo no oculta la reflexión que en Longo despierta la locura de Dorcón, que considera el resultado de los múltiples e insensatos desatinos al que obliga Amor: «Su ignorancia [de Dafnis y Cloe] de lo que son las *osadías del amor* hizo que considerasen el disfraz de lobo como un juego de pastores y que no se enfadasen en absoluto, antes bien, trataron de consolarle» (*Dafnis y Cloe* I, 21, cursiva añadida). Que el Amor trastorne, fuerce el seso e impulse a emprender acciones descomunales es también lo que afirma el Caballero del Desamor que, después de haber escuchado atentamente el desenlace grotesco del episodio, acaba por conferirle una pátina de fatalidad que en cierta medida atenúa la culpa y la ignominia de Arsenio: «yo no me he hartado de reír del suceso de ese pobre pastor –extraño por cierto– en el que se muestra bien lo que puede Amor» (*Lidamarte*, 463). Es el tema del Amor como fuerza antagonista de los hombres, desencadenadora de intrigas y calamidades, tema que atraviesa todo el *Lidamarte*, llegando a configurarse como uno de sus principios rectores.

Pasemos al episodio n. 4: Eros se manifiesta al viejo pastor Filetas bajo las apariencias de un niño socarrón que se ha introducido en su jardín florido. Longo describe el encuentro en cuatro movimientos narrativos: el viejo intenta atrapar, sin éxito, al niño insolente; lo atrae hacia sí con la promesa de unos regalos y le pide a cambio un beso; el niño lo avisa del peligro que en ese beso se anidaría, le revela su identidad y le recuerda al anciano pastor su amor juvenil por la pastora Amarílde. Al final, lo convence a encontrar a Dafnis y Cloe para que tomen conciencia de qué es amor.

Este núcleo también sufre cambios sustanciales que podrían conectar con una reminiscencia literaria: Frías enriquece la conversación entre Eros y el pastor con elementos que recuerdan de cerca el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, en el que el dios todopoderoso irrumpe en la huerta seca de un anciano y lo acucia a los deleites del amor; este, tras rechazarlo ferozmente, cede a su seducción y acaba siendo denigrado ásperamente. La reescritura de Frías ahonda en las consecuencias del amor en el alma del viejo: convierte la petición del beso en el resultado de un hechizo de Amor y el recuerdo de la amada pastora en una llama aún punzante que, desde la tumba, lo atormenta en largas noches de insomnio. El deseo de Filotas –ese es el nombre del viejo en el *Lidamarte*– está verde no solo en la memoria, como en Longo, sino también en la vida: el «vergel floreciente» se convierte, a todas luces, en un claro símbolo de su vigor, en línea con la metáfora del jardín como *speculum animi*.

¹⁸ León es aquí una clara antífrasis jocosa. Acerca del empleo de onomásticos antifrásticos es muy relevante esta acotación de Damasio en la que se dilucida su efecto retórico: «Llaman los griegos necio al moral –qu'es como si dijeran “muy discreto” por la figura *antifrasis*– por solo que brota el más tardío de los árboles cuando ya seguro y sin temor de hielos» (*Diálogo de la discreción*, BNE, ms. 1172, 19v). Cfr. este epíteto antifrástico atribuido a Zenón: «por eso lo llamaban hablador, siendo él tan breve en las palabras» (Diógenes Laercio, *Vidas*, VII, 15; 2009, 343).

La metáfora preside la diatriba alegórica de Cota, puesto que la huerta del Viejo es un reflejo de sus venas desvitalizadas: «esta huerta destruyda / manifiesta tu centella», le apostrofa sentencioso el Viejo a Amor, al referirse a las cenizas de su ardor juvenil. Todo parece indicar que Frías reactiva, en clave inversa, esa misma metáfora: es la pasión ardiente por Nisa, la antigua esposa de Filotas, que determina el estado esplendoroso de su huerta. Y aunque los temores del Viejo del *Diálogo*, que ve en la irrupción de Amor un peligro para su alma¹⁹, podrían parecer diferentes de las preocupaciones de Filetes/Filotas, que leen en la intrusión del niño una amenaza para la integridad de sus plantas, la correspondencia entre alma y jardín acorta toda distancia.

Longo, en cambio, no especula sobre el amor del viejo sino en la clave del recuerdo de la amada perdida, con vistas a despertar en él una curiosidad algo morbosa por el amor juvenil de Dafnis y Cloe. Eros quiere que Filetas sea su emisario y que, en calidad de *magister amoris*, aleccione a los dos muchachos sobre cómo expresar un sentimiento al que aún no saben dar un nombre. Es precisamente lo que Frías tacha de su narración: reconducida la exuberancia de la huerta al ardor del viejo, encamina al lector hacia un diálogo en el que se escuchan los ecos de la diatriba entre el Amor y el Viejo de los versos de Cota, armonizando la revelación de la identidad del niño con el intento del viejo de liberarse del yugo de Amor. Veamos de cerca las diferencias estructurales de las modificaciones aludidas:

<i>Dafnis y Cloe</i> , II, 4-5 (cursiva añadida)	<i>Lidamarte</i> , 471-472 (cursiva añadida)
<p>Así que, agotado como viejo que soy, me apoyé en el bastón y [...] le pregunté [...] por qué cosechaba en jardín ajeno. Él no contestó nada, y colocándose cerca de mí se echó a reír muy tiernamente mientras me lanzaba bayas de mirto; y no sé cómo, como por arte de magia, hizo que cesara mi cólera. Así pues le pedí que viniera a mis brazos sin temer nada y le juré por las bayas de mirto que le dejaría marchar después de regalarle manzanas y granadas, y que en adelante le permitiría recolectar las plantas y cortar las flores, con tal de recibir un solo beso suyo.</p>	<p>Yo entonces, como que me ardiere el pecho embelesado suspenso de ver la hermosura del niño no pude sin[o] decirle: «Niño, ¿quieres me dar un beso?».</p>
<p>Entonces él prorrumpió en sonoras carcajadas y dejó oír una voz cual ni la golondrina ni el ruiseñor, ni siquiera el cisne que ha alcanzado mi anciana edad: «A mí, Filetas, poco me cuesta darte un beso, pues más dispuesto estoy a los besos de lo que tú estarías a recobrar la juventud; pero mira si esta</p>	<p>Él entonces, riéndose con más gana que nunca: «Oh triste!» me dijo, «si supieses a quién pides beso y cuán mal te hallarías cuando te le hubiese dado, ¡cómo no me le pedirías! Porque cierto yo te abrasaría el alma y el corazón por ventura con mayor fuego y más encendida llama que algún</p>

¹⁹ «Cerrada estava mi puerta:/¿a qué vienes? ¿por dó entraste?/ Di, ladrón, ¿por qué saltaste/ las paredes de mi huerta?/ La hedad y la razón/ ya de ti m'han libertado;/ deja el pobre corazón,/ retraído en su rincón,/ contemplar qual l'has parado»: Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, vv. 1-9.

merced corresponde con tu edad, pues tu vejez no impediría en absoluto que corras detrás de mí después de ese único beso. Yo soy difícil de atrapar [...]. Créeme, yo no soy un niño aunque lo parezca; es más, soy más viejo que Crono e incluso que el tiempo todo. Yo sé que en tu juventud tú apacentabas en aquel monte un vasto rebaño de vacas, y yo estaba a tu lado [...], en la época en que andabas enamorado de Amarílde; pero tú no me veías [...]. Pues bien a ella te entregué yo [...]. Pero ahora me ocupo de pastorear a Dafnis y a Cloe [...].»

tiempo te lo encendí».

Yo entonces, *espantado*:

«Niño», le dije, «pues, dime por tu vida quién eres».

Él, dando de cabeza:

«¿Cómo?, ¿y aún no conoces,» respondió, «al que apenas eras de doce años cuando te hice enamorar y andar ardiendo vivo en el amor de tu querida y dulce Nisa? ¿Cómo?, ¿y no conoces al hijo de Venus, del cual tu tanta merced confieses haber recibido y por tantas veces, con tantos sacrificios, le has procurado tener acepto y favorable? *Sábetelo, pues, que yo soy el que aún ahora no te dejo dormir con aquel contento y descanso que tu por ventura deseas, trayéndote a la memoria el retrato y presencia de Nisa, tu pastora, encendiéndote con un fuego vano sin esperanza alguna, sustentándote con sola vana imaginación.*»

Yo a la hora, *estremeciéndome todo, lleno de un justísimo respecto y temor, hincadas las rodilla delante el acatamiento de tan gran dios*: «Suplicote», le dije, «poderoso hijo de Venus, niño tan temido de los dioses todos, *tengas piedad a este pobre viejo, y deja que ya a cabo de tanto tiempo aflojen tus lazos en mi cuello y se refrién los fuegos de mis entrañas, pues no te es honra ninguna traer ardiendo a un pobre viejo.*»

«Calla, Filotas» me respondió él luego, «*que grande es la gloria que a costa de tan poco sufrimiento gozas, sintiendo el dulcísimo ardor de mis llamas y ¿cuánto, piensas tú, quedarían otros viejos no de tanta edad como tú porque yo en sus heladas y frías venas levántase un tan saboroso fuego?*»

Las innovaciones evidenciadas en cursiva condensan las directrices que estructuran el *Diálogo* de Cota, a saber, la defensa de Amor y la feroz invectiva del viejo: 1) Amor todopoderoso infunde el fuego de la vida en las venas frías de los viejos, víctimas del humor melancólico. 2) Según Amor, el sufrimiento concurre a hacer más dulce el placer, siendo su inconveniente sostenible. Sin embargo, Filotas, «espantado», implora a Amor que le ahorre sus llamas. Para describir al viejo pastor como a un mártir tardío del amor, Frías cambia la modalidad oracional de sus quejas: convierte la invectiva de Cota en una súplica y la acusación en exhortación apenada. Amor, consciente de su poder, dulcifica los ruegos de Filotas, incitándole a reflexionar sobre la suerte que le ha tocado. Veamos en detalle esas correspondencias:

<p><i>Diálogo entre el Amor y un Viejo</i></p>	<p><i>Lidamarte</i>, 472 (cursiva añadida)</p>
<p><i>El Amor</i> Común mente toda vía han los viejos un vezino enconado, muy malino, governado en sangre fría. Llábase Melenconía [...] (vv. 199-203).</p>	<p>«Suplícote», le dixe, «poderoso hijo de Venus, niño tan temido de los dioses todos, tengas piedad a este pobre viejo, y deja que ya a cabo de tanto tiempo <i>aflojen tus laços en mi cuello y se refrien los fuegos de mis entrañas</i>, pues no te es honra ninguna traer ardiendo a un pobre viejo».</p>
<p>Pero donde yo me llego todo mal y pena quito, delos yelos saco fuego, y alos viejos meto en juego y alos muertos ressuscito (vv. 221-225).</p>	
<p><i>El Amor</i> No me trates más, señor, en contino vituperio que si oyes mi misterio convertirlo has en loor. Verdad es que inconueniente alguno suelo causar, porque del amor la gente, entre frío y muy ardiente, no saben medio tomar [...] (vv. 415-422).</p>	<p>«Calla, Philotas» me respondió él luego, «que <i>grande es la gloria que a costa de tan poco sufrimiento gozas</i>, sintiendo el dulçisimo ardor de mis llamas y ¿cuánto, piensas tú, quedarían otros viejos no de tanta edad como tú porque yo <i>en sus beladas y frías venas</i> levantara un tan saboroso fuego?»</p>
<p>[...] no ay plazer do no hay dolor. nunca ríe con sabor quien no llora alguna vez. Razón es muy conocida que las cosas más amadas con afán son alcançadas y trabajo en esta vida (vv. 439-445).</p>	

Aunque haya revocado los tonos satíricos con los que se vitupera a Amor en el *Diálogo* de Cota, Frías no deja de confirmar cómo la pasión amorosa sea una condición misérrima para un viejo: ante Amor que hace alarde de sus poderes, Filotas le suplica que se apiade de él, como el Viejo del *Diálogo*. Puede que el hecho de que sus penas no tengan un objeto real, sino una vana y «fingida imaginación» (el recuerdo de la mujer perdida), consiga borrar el matiz grotesco con el que Cota describe la metamorfosis a la que Amor reduce la decadencia física de «don Viejo», retratando su indecorosa y ridícula carátula enajenada²⁰. Al contrario del Viejo de Cota, el dulce y entrañable *decoro* de Filotas no rebaja su integridad moral ni Amor

²⁰ «¡O viejo triste, liviano,/ ¿quál erro pudo bastar/ que te auía de tornar/ ruvio tu cabello cano;/ y esos ojos descozidos/ qu'eran para enamorar;/ y esos beços tan sumidos,/ dientes y muelas podridos,/ qu'eran dulces de besar?/ Conviene tan bien que notes/ que es muy digna cosa/ en tu boca gargajosa/ *pater noster* que no motes./ Y el tosser que las canciones/ y el bordón que no la espada/ y las botas y calçones que las nueuas inuenciones/ ni la ropa muy trepada./ ¡O marchito corcovado,/ a ti era más anexo/ del yjar contino quexo/ que sospiro enamorado!» (*Diálogo entre el amor y un viejo*, vv. 550-562).

afea su retrato de hombre fiel a su esposa más allá de la muerte, sino que lo refuerza con el vigor y la firmeza de la castidad cristiana. Así que la discreción contrarreformista, concepto al que Damasio de Frías, de ahí a diez años, dedicaría un *Diálogo de la discreción* (1579), salva al viejo Filotas de las derivas caricaturescas de la inoportunidad, aunque su amor sea tan irrealizable como el del «viejo triste, liviano» de Cota, encendido por «una niña/ de muy duro corazón».

3. Tres injertos de *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio

Como si todo esto no fuera un disfraz suficiente, el «maquillaje» del *Dafnis y Cloe* se enriquece con dos elementos narrativos y uno ornamental que proceden de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Uno de ellos ha sido acertadamente individuado por Mary Lee Cozad: el episodio de la cigarra que se esconde en el seno de Cloe y que Dafnis saca lascivamente (*Dafnis y Cloe*, I, 26) desaparece en el texto de Frías, que lo sustituye por un acercamiento amoroso menos picante: el conjuro de Leucipa contra la picadura de una avispa de la que Clitofonte finge quejarse para poder besar a la muchacha (*Leucipa y Clitofonte*, II, 7). Cozad explica semejante cambio a raíz de la voluntad de censurar los detalles maliciosos que salpican la narración de Longo²¹.

El elemento que he definido ornamental se sitúa en los episodios de la doble abducción de los amantes, que Frías condensa en un única solución: Leonisa es raptada por unos «salteadores y cosarios de mar», y cuando Liseo, desesperado, reacciona arrojándoles piedras y matando a uno de ellos, estos deciden defenderse con una estratagema ante la cual el joven se ha de quedar forzosamente impotente. Es probable reminiscencia del último rapto de Leucipa que, hecha presa por unos piratas, es colocada sobre el puente de la nave y usada como escudo y trofeo de un combate que nunca se dará:

Viéndose pues fatigados y mal tratados de mis piedras, tomaron por consejo hacer escudo de Leonisa, poniéndomela delante; por lo cual yo dejé de más tirarlos, temiendo su peligro, yéndome tras ellos llorando, hasta que llegados al mar, en una barca como bergantinejo, habiendo metido las cabras y a Leonisa, se embarcaron y hicieron a la vela (*Lidamarte*, 479).²²

Finalmente, el último de los elementos narrativos al que me he referido, y primero en orden de aparición, atañe a una digresión sobre la naturaleza del dolor físico y sentimental que aparece casi al principio de *Leucipa y Clitofonte*. Lejos de ser, como advierte Cozad, un «trozo de sabiduría convencional»²³, es traducción casi literal de un pasaje lírico en que se equipara la pasión amorosa a una enfermedad: Clitofonte, al no conseguir conciliar el sueño, descubre en la quietud de la noche la opresión punzante de sus penas de amor; como le sucede al enfermo, el silencio exaspera la sensibilidad de sus sentidos que, por el descanso, se agudiza y se hace más

²¹ *Lidamarte*, 453-454 y Cozad 1033-1034, n. 453.

²² «Pero al ver los piratas que ya nuestra nave se les acercaba para trabar combate, ponen sobre el puente a la joven con las manos atadas a la espalda y uno de ellos nos grita con un gran vozarrón: «¡Aquí tenéis vuestro trofeo!»» (*Leucipa y Clitofonte*, V, 287-288).

²³ «No he podido localizar este trozo de sabiduría convencional» (Cozad, 1975, 1030).

penetrante. Paralelamente, Frías adapta esa misma reflexión a la descripción del insomne Liseo, atormentado por la pérdida de Leonisa. La digresión propicia su confesión íntima y activa la modalidad oracional de la primera persona y el punto de vista subjetivo, que asimismo caracterizan la novela de Aquiles Tacio:

<p><i>Achillis Statii Alexandrini De Clitophontis & Leucippes amoribus Libri VIII</i>, pp. 8-9 (cursiva añadida)</p>	<p><i>Lidamarte</i>, cap. xxviii (cursiva añadida)</p>
<p><i>Natura equidem ita fert ut cum alij morbi, tum corporis vulnera noctu molestiora sint, et quiescentibus nobis vehementius inter dantur et maiores efficiant dolores: quietem enim capientibus membris, vulneri ocium datur saeviendi: nec sane alia est vulnerati animi conditio, nam dum motu corpus uacat, saecius ille maiorem immodum excruciat; oculi enim atque aures multis in rebus inter diu occupatae, sollicitudinum aculeos mimus sentiunt, animumque distrabunt, ut dolendi tempus non supersit, quod si ocio membra detineantur, animus se ipse colligens, assiduis malorum procellis iactatur: quae enim eousque sopita iacuerant exuscitantur, et praesto sunt omnia: in luctu uide licet constitutis moerores, aliqua de re sollicitis cogitationes, in periculo versantibus metus, amore ardentibus ignes.</i></p>	<p><i>Todas las enfermedades, señor, y las heridas del cuerpo principalmente, ordenándolo así natura, son más molestos mucho y se hacen sentir más en la obscura noche que en otro tiempo alguno, porque cuando ociosos descansan los demás miembros, toma entonces lugar y espacio para endurecerse la herida. Tal es la condición de nuestro ánimo, que herido de algún penoso cuidado, cuanto más descansa el cuerpo, tanto más se atormenta y lastima los oídos, señor, los ojos y los demás sentidos. Ocupados entre día, déjanos menos sentir el agujer de nuestras pasiones, distrayendo el ánimo de tal manera que le falta tiempo de dolerse; pero recogida el alma en tanto que ociosos los miembros, luego allí se [h]alla envuelta en mil tempestades fluctuando, entre olas de diversos males representándoseles a los tristes sus tristezas, a los puestos en peligro mil miedos, a los miserables amantes sus fuegos [...].</i></p>

Frías pudo leer la novela de Tacio en la traducción al latín de Annibale della Croce, publicada en Basilea en 1554, como lo dejaría suponer la confrontación de los fragmentos interesados. Estamos ante una traducción casi literal. Aparecen innovaciones mínimas, como el sintagma «obscura noche» (*noctu*), o ampliaciones dictadas por la interpretación personal, como «tanto más se atormenta y lastima los oídos, señor, los ojos y los demás sentidos», frase ausente en el original. Todo parece indicar que Frías trabajó con el texto de Tacio delante de los ojos; además, sintagmas como «fuegos» (*igni*), o soluciones cuales «distrayendo el ánimo de tal manera que le falta tiempo de dolerse» (*animumque distrabunt, ut dolendi tempus non supersit*), indicarían que ese texto posiblemente no fuera la versión italiana de Francesco Angelo Coccio (Venecia, 1551)²⁴, ni la traducción que Ludovico Dolce realizó en 1546 bajo el título

²⁴ «Et in vero, che naturalmente et le altre infermità, et le ferite del corpo sono di notte molto più noiose, et maggiormente muovono il dolore, et ci tormentano mentre noi riposiamo; allhora le piaghe attendono a dar più noia. Ma le ferite dell'anima, non si muovendo il corpo, danno molto maggior dolore. Perciocché gli occhi et le orecchie il giorno, essendo ripiene di molte curiosità, diminuiscono il vigore della malattia, ritirando l'anima dall'haver otio di dolersi; ma se il corpo sarà legato dalla quiete, l'anima ritirata in se stessa sola è combattuta dalle onde del male, percioché allhora tutte le cose addormentate subitamente si destano; ai dolorosi le maninconie, ai penserosi i pensieri, a quei che sono in pericolo, le paure, agli amanti l'ardore» (Achille Tatio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitophonte, nuovamente tradotto dalla lingua greca*, Venezia, Gualtiero Scoto, 5r-5v, cursiva añadida).

Amorosi Ragionamenti (1546)²⁵, al contrario de lo que aventura Cozad, ya que Dolce intercaló en forma de paráfrasis y en parte de traducción los cuatro últimos libros de *Leucipa y Clitofonte*, mientras que el fragmento estudiado pertenece al primero.

Dejando a un lado cuestiones de derivación textual, por la mayoría y a pesar de esas evaluaciones, nada seguras, vemos claramente que el uso de la novela de Tacio es máxime decorativo y puede constituir, como en el episodio del conjuro de la avispa, un medio para atenuar la carga erótica de la narración de Longo. Lo que sí está claro es que su incorporación no constituye una innovación determinante en la línea argumental, ya que esta sigue básicamente las etapas de *Dafnis y Cloe*. También cabe destacar que el resultado global de la operación de Frías, a mi modo de ver, no puede considerarse simplemente una adaptación a partir de reminiscencias, es decir, una mera «recreación de la memoria», como subraya Cozad (1975, 1036, n. 468).

Las confrontaciones textuales que se han podido observar hasta aquí, no solo esas últimas, delatan una mimesis transformativa que funciona también a partir de coincidencias textuales muy concretas. Todo parece indicar que cambios aparentemente no relevantes, que podrían achacarse a descuidos u olvidos, como la sustitución del disfraz de lobo por el de león o la alteración del comportamiento de Filotas, no solo son espías de que Frías quiso distanciarse del texto de Longo, sino que evidencian una finalidad ideológica distinta y proporcionan un significado inédito a la cándida historia de los niños-amantes. Frías ofuscó el idealismo bucólico de Longo y lo hizo chocar con una realidad tanto sombría como irremediable, la que acababa por negar la espontaneidad de los sentimientos, la inocencia de las pasiones, la ingenuidad de los actos del ser humano lejos de la civilización: la humanidad feliz y moralmente nítida del primigenio «reino Saturno».

Veamos más en detalle en qué consiste el significado decisivo de las transformaciones que he venido señalando.

4. Sentido de la recreación de *Dafnis y Cloe*

Ciertamente, la historia de Liseo y Leonisa reproduce los momentos tópicos de la novela griega tradicional y en esto respeta su estructura diegética: dos jóvenes amantes pasan por múltiples peripecias y peligros, fortaleciendo su relación de amor y defendiendo tenazmente su virtud de las insidias del exterior. Frías, por otro lado, enriquece este esquema básico con el ingrediente fundamental del viaje, ausente en Longo: la llegada a Etiopía y la vuelta de los muchachos a su patria para reunirse con sus padres verdaderos. Además, consigue aglutinar a la acción momentos de intensidad emocional y patética, típicos de la novela bizantina: diálogos o monólogos que detienen el curso de las escenas, en los que los personajes se confrontan con una

²⁵ También Núñez de Reinoso se inspiró en la novela de Tacio cuando escribió *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso* (Venecia, 1552), unos años después de que, en Italia, Ludovico Dolce la compendiará en sus *Amorosi Ragionamenti* en forma de diálogo (Venecia, 1546). Sobre las deudas de Reinoso hacia Dolce, Teijeiro Fuentes (1991, 30-33). Un detallado cotejo de las novelas de Tacio y Reinoso puede leerse en Cruz (1989); cfr. también Marguet (1999).

elección difícil o sienten la necesidad de quejarse de su desdicha. De esta forma había empezado el cuento de Liseo, y un mismo tenor dramático se descubre cuando una sombra oscurece la deslumbrante posibilidad que tienen los muchachos de recuperar su libertad perdida:

«¡Ay, triste!», decía yo entre mí a solas llorando, «y como no creo fuese pastor aquel que a nosotros vino, ni como él contaba, enviado de Amor, sino que sin duda él era alguna invidiosa furia salida del infierno para solo inquietar mi dichoso estado. ¿A qué, triste, dimos nuestros oídos a cuento tan mentiroso para quedar puestos con el en tan nuevos y penosos cuidados, perdido el gusto de nuestro amoroso trato? [...]. ¿Cuánto mejor nos fuera vivir dichosos y bienaventurados, engañados de falsa opinión y con padres fingidos, y aunque oscuros en pobre y humilde fortuna pero claros y conocidos por nuestro amoroso contento, bienaventurados en tan conforme querer y afición? De ignorar nuestra tierra, linaje y parientes, nosotros ¿qué pena sentíamos? Pero de perder esta contenta, pura y apacible vida, ¿quién jamás podrá consolarme?».

Con estas y semejantes quejas me halló Leonisa luego est'otro día llorando a sombra de unas altas mata (*Lidamarte*, 477-478).

Los consuelos de Leonisa reconfortan al joven tanto como para ahuyentar «tan tristes sospechas» (*Lidamarte*, 479). Con todo, los temores de Liseo se cumplirán, pero aún no sabemos de qué manera el autor defraudará las expectativas de un final feliz. Ese largo proceso lastrado de acercamientos amorosos y superaciones de insidias y peligros culminará en una separación irrevocable: como desenlace de la tensión mantenida antes y después de la vuelta a España, Leonisa tendrá que casarse con otro hombre y Liseo, al perderla definitivamente, decide hacerse caballero andante para olvidar su desdicha.

¿Por qué Frías decidió imprimir a los amores de Liseo y Leonisa semejante fracaso? ¿Por qué no les concedió la posibilidad de vivir eternamente su amor, como premio merecido por los esfuerzos que padecieron, como le sugería la tradición literaria en la que se estaba inspirando?

La más importante transformación que Frías opera no es la atenuación de la carga erótica del texto de Longo. Esta ciertamente queda confirmada, a nivel estilístico y narrativo, por una matización o, mejor dicho, una reformulación de la sensualidad primigenia de los dos muchachos: el autor hace converger el valor iniciático del eros, símbolo de candor y pureza inconscientes, con los elogios que dispensa a la simplicidad de la vida rústica de la primitiva Edad de Oro. El amor de la mocedad cándidamente ignaro, vivido torpemente entre dudas y vacilaciones, el deseo ardiente sin saber de qué nace y adónde lleva, la admiración abierta, sin ser impúdica, por la lozanía de los cuerpos y la desnudez juvenil son todos ingredientes de una esfera erótica que Frías sacrifica en parte para compensarla con el elogio de los sentimientos puros, de las pasiones sencillas en la edad arcaica de Saturno, cuando el hombre vivía y sentía en armonía con la naturaleza y sus pulsiones. Etiopía se eleva a emblema de la beatitud primitiva y universal, con frecuentes evocaciones de la edad de oro. Sobre ella el autor vuelve muchas veces, con digresiones que denotan también su intervención directa en el texto, como esta:

El padre Saturno, Júpiter y los demás dioses, no por otro dicen, señor, d'ellos, que convidados iban a comer con los etíopes muchas veces sino porque santa e inocentísima fue esta nación siempre entre las demás gentes todas, sintiendo que los dioses con ninguna cosa huelgan tanto como con un alma pura e inocente. ¡Dichosa edad, dichosos siglos de oro, cuando el joven mozo y la doncella hermosa con puro amor, su afición sencilla y ánimo inocente se trataban sin que malicia o vicioso deseo alguno los trujese recatados y secreto en su trato! Mas luego que, señor, a la pureza de aquellos siglos sucedieron las demás edades estragadas, raras ya o ningunas veces se halla entre los hombres un tal y tan puro amor que libre de toda malicia y vicio tenga algo de aquella sinceridad antigua. No estaba pues, en aquella sazón tan estragado el mundo que al fin entre estos etíopes no se viese a cada paso esta inocencia y un amor cual la habemos visto en Liseo y Leonisa (*Lidamarte*, 464)²⁶.

Se plasma a golpes de reflexiones parecidas el eje conceptual de la reescritura de Frías: el choque entre dos realidades irreductibles, las de la *corte* y de la *aldea*, cuya frontera se sitúa en la intervención del viejo pastor Filotas. En efecto, la esfera de su actuación varía sustancialmente: emisario de identidad amorosa, en *Dafnis y Cloe*, propiciador de identidad social, en el *Lidamarte*. En ambos textos, los muchachos despiertan de su inocencia, pero con significado distinto: Filetas les explicará qué es el amor; Filotas les revelará que no son esclavos, sino «nacidos de los padres más principales de esa belicosa España, en grandes estados y prospera fortuna» (*Lidamarte*, 470). Desde entonces, el límite entre barbarie y civilización se hará cada vez más patente pero los valores que se anidan en las estructuras ideológicas oponentes de *esclavitud (barbarie)* y *libertad (civilización)* resultarán progresivamente invertidos: Liseo y Leonisa nunca podrán recuperar la libertad que experimentaron en los tiempos de su esclavitud en Etiopía. La patria los obligará a sujetarse al yugo de la esclavitud más cruel y, para ellos, más insospechada: la dura ley de los rituales sociales y de las reglas patriarcales. A ellos tendrán que rendirse amargamente, y no les valdrá de nada la osadía y el coraje que los habían salvado muchas veces de las insidias de los campos y de las adversidades de la vida rústica. Una vez rehabilitados en el seno de sus familias auténticas, sufrirán otro tenor de esclavitud: vivirán separados y serán obligados a aceptar el matrimonio que el padre de Leonisa le impone a la hija con un «hombre principal enamorado de ella» (*Lidamarte*, 480). Es la postrera cadena que la sociedad y la patria les han impuesto.

Frías, al alterar la función de la intervención de Filetas —de *magister amoris* a emisario de la verdad— lo convierte, de intermediario de la felicidad, en fautor de un destino funesto. ¿Reforzaba así la responsabilidad de Amor en las desdichas humanas? Puede ser. Lo que sí con certeza persigue es potenciar una oposición que

²⁶ El texto está sembrado de referencias explícitas al amor en la edad del oro: «En esta ignocencia (*sic*), sin sentir el cautiverio pasamos, hasta que fuimos creciendo de edad» (444); «¡Cuánta mayor merced os hiciera Dios si nunca de esa inocencia y sabroso trato os sacara, gozando a todas horas tan libre y sin contradicción (*sic*) vuestro bien y contento todo!» (445); «Pasaba entre nosotros un trato, junto con ser el más hermoso y el más de veras enamorado de cuantos podrán serlo, pero con todo que tal, como digo, el más sencillo y el más puro y el de mayor inocencia que jamás, señor, oístes» (446); «así duramos en este trato y natural pureza bien como en Siglo de Oro, hasta, pasados los doce años sin que más un día que otro se abriese nuestro entendimiento para entender ni la voluntad para desear del que teníamos» (450); «con aquel descuido tan natural en su edad y pureza» (459); «natural pureza y tierna inocencia» (460); «pura y natural simpleza» (464-465).

permea toda novela pastoril, la de *campo* y *ciudad*, hasta el punto de convertirla en un elemento central de la narración²⁷.

La contraposición entre la exaltación del estado de naturaleza y los vínculos sociales que regulan las prácticas convencionales del amor representa, a mi modo de ver, la forma más cumplida de la actualización del texto de Longo. El idealismo bucólico de *Dafnis y Cloe*, transido de fuerzas eróticas y telúricas que Frías destina al fracaso, se desploma bajo el armazón de la sociedad y el peso de la vida civil, que somete y dispersa las pulsiones naturales de los hombres. En otras palabras, hay en la pluma de Damasio de Frías una mitología en crisis, un ideal destinado a sucumbir, un realismo arrasador que confiere a los agentes de la acción una dimensión relativizada respecto al ambiente que los contiene y los fuerza.

Al mismo tiempo, la historia de los pobres y felices pastores que lo pierden todo se hace caso ejemplar de un *topos* ideológico vigente desde la Edad Media, el de la Fortuna que no asedia la pobreza sino que persigue y desbarata la riqueza, como advierte Liseo antes de empezar el cuento de sus amores desdichados: «En los bajos estados, señor, y en los hombres de humilde condición, menores son siempre los contrastes de fortuna que en los muy altos; porque en aquellos, pudiendo quitalles poco, resérvaes su pobreza de sentir las grandes caídas y vaivenes de los prósperos y encumbrados» (*Lidamarte*, 440).

Si la comparamos con la primera recepción que tuvo *Dafnis y Cloe* en Occidente, esa doble vertiente de la lectura de Frías resulta bastante novedosa. Nueve años antes de la redacción del *Lidamarte*, Amyot, en el *Préface* a su traducción francesa de la novela griega, pasaba reseña de las razones que lo movían a divulgar la obra de Longo, resaltando la acción terapéutica y pedagógica de su lectura:

[...] pource qu'il pourra servir à guerir le malade, consoler le dolent, remettra en memoire de ses amours celuy qui aura autrefois esté amoureux, & instruirá celuy qui ne l'aura encores point esté, car il ne fut ny ne será jamais homme qui du tout se puisse tenir d'aymer, tant qu'il aura beauté au monde, & que les yeux auront puissancede regarder (Amyot, 1559, 2r-2v).

Ninguna de estas motivaciones se rastrean directamente en las finalidades de Frías, aunque la actitud con la que el Caballero del Desamor se dispone a escuchar la historia de Liseo refleja en parte esta clave ideológica: «Suplícoos yo, pues entendéis cuanto le importa a cualquiera enfermo tratar para consuelo y a la misma bes para remedio de su mal con apasionados de su misma dolencia [...] pues no hay cosa mas dulce a los amantes que oír pasiones ajenas o ellos contar las suyas» (*Lidamarte*, 438)²⁸.

Ya Cozad había comentado escuetamente que el desenlace negativo podría encubrir cierta crítica social (1975, xciv). Es innegable, y me parece más bien explícito. Con todo, cabe recordar que el autor vuelve a equilibrar la tragedia de Liseo con la

²⁷ Esa misma contraposición, ya presente en Longo, ha sido notablemente atenuada por García Gual, editor moderno de la novela, que desvirtúa su importancia en *Dafnis y Cloe* y la reduce a una mera función ornamental, a un *topos* literario.

²⁸ Quedará confirmada por el narrador protagonista que, justo al principio de su relato, remata esa misma idea: «y dondequiera (sé yo bien) qu'el cuento de nuestra vida y amor se contare, será tenido por fábula y imaginación amorosa cuales suelen algunas imaginar los hombres para entretener los ánimos con sabrosos cuentos» (*Lidamarte*, 441).

revelación de algo que debería recompensarlo de su desgracia: al par de lo que hace la maga Melissa con Bradamante en el *Orlando Furioso*, al cabo de un peregrinaje que llevará a Liseo a los territorios de la aventura caballeresca, el hada Eulogia le revela que será el fundador del ilustre linaje de los Almirantes de Castilla. Se produce, por lo tanto, algo más que un simple arreglo: se da cuenta de la motivación contingente y circunstancial de la novela, el motivo último de su redacción. El panegírico de la familia de los Almirantes, mecenas y señores de Frías, fundamenta el cambio de perspectiva que convierte la desventura de Liseo en su bienaventuranza. ¿Un resarcimiento que acabará por extinguir su decepción? Es lo que Liseo y el lector deberán creer. ¿Y el destino de Leonisa? Nada sabemos de ella, salvo la profecía de Eulogia –nótese su nombre significativo– sobre su amor eterno por el joven. El sacrificio de los jóvenes parece ser un mal necesario para que algo más importante se cumpla: el destino de los grandes de España; lo cual, si no borra por completo la tragedia de Liseo, consigue fortalecer una visión providencial de la historia de la humanidad. Es lo que precisamente aflora en las palabras de Eulogia:

[...] quiero, señor, deciros que no viváis tan desesperado por el casamiento de Leonisa, pues al fin estaba ya por los hados ordenado el subceso de entrambos, y ella no había de ser vuestra porque no podemos los hombres con todas nuestras fuerzas poder desviar el curso de los cielos. Podéis bien contentaros con el amor que os tiene y terná hasta la muerte; pero vos, señor, no por eso dejaréis de tomar la compañía qu'el cielo os tiene aparejada para dar al mundo aquella gloriosa y bienaventurada subcesión que de uso se espera, de tantos medios dioses, de tan heroicas mujeres, las cuales tantos y tan esclarecidos Reyes daranle al mundo (*Lidamarte*, 617).

¿Le había parecido al autor demasiado catastrófico el cambio que le había infligido a la novela de Longo? ¿O, más sencillamente, perseguía en su narración el dictado religioso de la providencia dispensadora de males solo con vistas a aparejar a los hombres más altos beneficios? Las dos hipótesis no convencen del todo. Lo que es cierto es que el desenlace feliz que anuncia Eulogia es un valor añadido que no acaba de revocar de forma explícita la postura crítica ante las convenciones sociales negadoras de los sentimientos humanos.

Podríamos también adentrarnos en razones más personales, intentando motivar desde otra ladera un desenlace tan sombrío. En cierta medida, la historia de Liseo y Leonisa pudo ser el trasunto literario de un episodio biográfico al que el autor se refiere en otras obras suyas, un episodio que posiblemente se estuviera consumando precisamente por los años en los que pensó realizar su libre adaptación de *Dafnis y Cloe*: el alejamiento forzado de Videna, nombre poético bajo el cual se oculta una de las mujeres que Frías amó y de la que se apartó por hacer ella «mudanza de estado, casándose»²⁹. ¿Fue un matrimonio impuesto por la familia de la mujer, que Frías intentó superar con la consolación de la literatura? Es una proyección insondable, aunque plausible.

²⁹ Como se lee en su *Diálogo de amor* (cito por Frías, 1929, 293). Videna, junto con Fortuna y Galatea, es el nombre de una de las mujeres a las que Frías dedica sus rimas en ciclos poéticos de inspiración petrarquista: cfr. Ponz Guillén (1991); un resumen de los datos conocidos sobre la poesía de Frías se halla en Prieto (1987, II, 629-654).

Con todo, cabe subrayar la importancia del matrimonio: no se olvide que el camino iniciático de Dafnis y Cloe había culminado en la dignificación del amor mediante la experiencia de la unión sacramental. En general, las pruebas por las que pasan los héroes de la novela bizantina constituyen un camino de perfección que propicia el reconocimiento social de su amor. En época contrarreformista, el matrimonio adquirió cada vez más valor institucional, conectando con la popularidad de la novela bizantina: «el matrimonio supone que el amor que ha sostenido la trama de la novela se institucionaliza y solemniza con la ceremonia católica, por lo que la novela bizantina española se puede considerar como uno de los géneros que mejor representan la cultura barroca, al identificar el triunfo personal con la institución social» (González Rovira, 1996, 119 *et passim*). Frías, pues, al negar la unión que glorificaría y ensalzaría las razones naturales del hombre frente a las de la sociedad, no ve en el matrimonio un medio de afirmación del sujeto obstaculizado por la colectividad. El viaje iniciático de Liseo y Leonisa prelude un hiato irrevocable: no consigue superarse el choque entre la obediencia a la sociedad patriarcal y el libre albedrío como criterio de elección de los amantes, y del sujeto en general. Y no es que todo esté en las manos del azar, desde el rapto que encamina a la esclavitud hasta la recuperación de la libertad, como podrían apuntar las palabras de la hada Eulogia, que solo representan una cara de la medalla. El autor, al recrear un ambiente históricamente existente, el de la *belicosa España* y, más en concreto, el de *Pincia* (antiguo nombre de Valladolid), se muestra escéptico acerca del ejercicio de la libertad personal, como para insinuar que esta es imposible fuera del recinto de la ficción literaria.

De aceptar *in toto* o solo en parte las sugerencias hasta aquí ilustradas, siempre se llega a la evidencia de un dato: la lectura de Frías lleva las señales indudables de la modernidad, en términos de participación ideológica y de reflexión sociológica acerca del presente a partir de la Antigüedad, y en relación posible con la esfera autobiográfica como móvil subyacente de la ficción. Su Arcadia queda relegada a un espacio ya inalcanzable para el hombre moderno y, a pesar de que este pueda tener una oportunidad de redención en el ámbito de la vida civil, como la afirmación política o la realización de gestas históricamente relevantes, esto supone siempre el sacrificio de su adhesión incondicional a la naturaleza, la cancelación forzosa de su valor más auténtico y genuino, la aniquilación ineluctable de su libertad. El ideal positivo de la vida civil ya empezaba a manifestar señales de decadencia bajo el peso de convenciones e intereses opresivos, antagónicos a la autonomía del sujeto. Sobre el destino de la humanidad, apartado traumáticamente del de la naturaleza, ya gravaba la sombra del desengaño barroco.

Bibliografía citada

- Achille Tatío Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitophonte, nuovamente tradotto dalla lingua greca*, Venezia, Gualtiero Scoto, 1551.
- Achillis Statii Alexandrini De Clitophontis & Leucippes amoribus Libri VIII*, Ex Graecis Latini facti a L. Annibale Cruceio, Basileae, Per Ioannem Heruagium, 1554.
- Ad. o Add.* = Erasmus, *Adages*, translated by Margaret Mann Philips, annotated by R. A. B. Munors, en *Collected Works of Erasmus*, vols. 31-36, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1982-2006.
- Amorosi ragionamenti. Dialogo nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotto per M. Lodovico Dolce, dai frammenti d'un antico scrittore greco*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, México, FCE, 2007.
- Caro, Annibal, *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe*, ed. Luigi Silori, Roma, Salerno Editrice, 1982.
- , *Amori pastorali*, ed. Enrico Garavelli, Roma, Vecchiarelli, 2002.
- Cota, Rodrigo, *Diálogo entre el amor y un viejo*, ed. Elisa Aragona, Firenze, Le Monnier, 1961.
- Cozad, Mary Lee, *An Annotated Edition of a Sixteenth Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's Lidamarte de Armenia, with introductory study*, Thesis (Ph. D. en Romance Languages and Literatures), University of California, 1975.
- Cruz Casado, Antonio, «Diego de Ágreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio (1617)», *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, 1989, pp. 285-292.
- Dafnis y Cloe* = Longo, *Dafnis y Cloe*, ed. Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1997, pp. 9-141.
- Diógenes Laercio, *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*, ed. José Ortiz y Sainz, Barcelona, Gredos, 2009.
- Eumathios, *Les amour homonymes*, ed. Florence Meunier, Paris, Les Belle Lettres, 1991.
- Frías, Damasio de, *Diálogo de la discreción*, en Id., *Diálogos de diferentes materias*, BNE, ms. 1172.
- , *Diálogo de amor*, en Id., *Diálogos de diferentes materias*, BNE, ms. 1172.
- , *Diálogos de diferentes materias*, ed. Justo García Soriano, Madrid, G. Hernández y G. Sáez, 1929.
- García Gual, Carlos, «En los tiempos del Eros y los espacios de Pan», introducción a Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*, trad. de Jorge Bergua, Madrid, Alianza, 2010, pp. 7-21.
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- La vida y fabulas del clarissimo y sabio fabulador Ysopo, nuevamente emendadas. Exemplario enel qual se contienen muy buenas doctrinas, debaxo de graciosas fabulas*, Anvers, Jean Steelsius, s.a.
- Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, escriptes primierement en Grec par Longus, & puis traduistes en François*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

- Leucipa y Clitofonte* = Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, introducción, traducción y notas de Máximo Brioso y Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1997, pp. 143-381.
- Lidamarte* = Cozad, 1975.
- López Estrada, Fernando, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, 1974.
- Luciano de Samósata, *El Pescador o los resucitados*, ed. José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1988.
- Marguet, Christine, «De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación», *Criticón*, 76 (1999), pp. 9-22.
- Núñez de Reinoso, Alonso, *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso (Venecia, 1552)*, ed. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1991.
- Ponz Guillén, María Carmen, *El manuscrito 570 y la obra de Damasio de Frías*, Madrid, Servicio de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, tesis doctoral (microfichas), 1991.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Ramos, Rafael, «Frías, Damasio de», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, coord. Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1993, pp. 574-575.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, «La novela bizantina española en el panorama narrativo del siglo de oro», en Núñez de Reinoso, Alonso, *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso (Venecia, 1552)*, ed. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1991, pp. 7-64.