
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Masdeu Cotán, Cristina; Valdés, Ramón;; Fosalba Vela, Eugenia, dir. Amor y psicología en la Diana. 2016. 31 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166459>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

TRABAJO DE FIN DE GRADO:

AMOR Y PSICOLOGÍA EN LA *DIANA*

CRISTINA MASDEU COTÁN

GRADO: LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

CURSO: 2015-2016

TUTORES:

EUGENIA FOSALBA VELA y RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ

Eugenia Fosalba

RV

AGRADECIMIENTOS

Antes de dar paso a Montemayor, me he permitido el lujo de reservarme un pequeño espacio para recordar a los ya también tutores legales de este trabajo cuán agradecida les estoy. Este es un momento muy esperado que venía gestándose desde la primera relectura de la *Diana*, en mayo de 2015, y como no podría ser de otra manera, de la mano de mi tutor y estimado profesor Ramón Valdés, cuyo inestimable apoyo supuso el empuje decisivo para enfrascarme en el mundo de los pastores y no mirar atrás. Excelente docente y mejor persona, es, con motivo, inspiración para muchos de nosotros.

No puedo dejar de nombrar a Eugenia Fosalba, codirectora del presente trabajo y profesora de la Universitat de Girona, cuya pasión por las delicadezas de la *Diana* y la fineza de los pastores llegó a mis manos con varios de sus artículos y su tesis doctoral. Accedió a codirigir este trabajo añadiendo a su siempre buena disposición, la confianza y aportaciones que, a día de hoy, tienen un valor incalculable.

Estos pequeños párrafos no hacen justicia al tiempo que ambos han empleado en corregir, revisar, debatir y también disfrutar (espero) del nacimiento de mi TFG, sin embargo, no cejo en insistir en lo importantes que han sido para mí con mi más sincero agradecimiento, estima y admiración por su trabajo, que no acaba aquí y espero, de todo corazón, que alcancen todos los méritos que merecen.

También ha sido importante la comprensión y la flexibilidad que ha demostrado Montserrat Amores, coordinadora de la asignatura de “Trabajo Fin de Grado” de la sección de Literatura, permitiendo poner el amor a la ciencia por delante de rigideces burocráticas.

A amigos, familiares y conocidos que alguna vez se interesaron por la *Diana* y este trabajo: gracias por dejar que un pedacito de magia inundara vuestras vidas durante unos minutos.

“Has de saber que si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfrenada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juicio, que por solas sus virtudes la juzgue digna de ser amada, que este tal amor, a mi parecer, y no me engaño, no es ilícito ni deshonesto, porque todo el amor desta manera no tira a otro fin sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interese ni galardón de sus amores.”

Los Siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. La tradición pastoril clásica.....	5
2.1. Naturaleza y amor en los <i>Idilios</i> de Teócrito.....	5
2.2. Las <i>Bucólicas</i> de Virgilio: continuidad y estilización del género.....	8
3. La formación de la <i>Diana</i> y los libros de pastores.....	10
4. Psicología de los personajes de Montemayor.....	17
4.1 La filosofía neoplatónica y León Hebreo.....	17
4.2 La casuística amorosa de la <i>Diana</i>	20
5. Estatismo del entorno y narrativo en confrontación con el dinamismo interno: conclusiones.....	25
6. Bibliografía.....	27

1. INTRODUCCIÓN

Una de las delicias que supone el estudio de obras remotas es detectar los cambios e interpretaciones a los que han sido sometidas a lo largo de la historia. La figura del pastor estará sometida a diferentes cambios y refinaciones desde su nacimiento hasta nuestra literatura. Desde sus inicios en la tradición grecorromana hasta su cénit en el siglo XVI, el género pastoril ha peregrinado hasta España con el sosiego de la brisa primaveral sincronizado con la inexorabilidad del tiempo, llegando a las sutiles manos de su mayor exponente, Jorge de Montemayor.

Tras la extensa acotación de datos, el lector encontrará en este trabajo una introducción a los clásicos Teócrito y Virgilio, cultivadores del lirismo y la refinación, así como una pequeña presentación de lo que implica “ser” pastor. Seguidamente, se dará paso a una pequeña síntesis de la formación de la Diana, donde se recordarán y justificarán, en la medida de lo posible, los autores que aportaron una mayor influencia en la obra. Asistiremos al nacimiento de los libros de pastores. Esto nos conducirá a la hipótesis principal: estos pastores-poetas pueden o no albergar en su interior una incipiente psicología que posteriormente desarrollarán las novelas, lo que convertirá a la Diana en uno de los preceptos de la psicología amorosa en la pastoral.

Para su defensa serán necesarias dos pruebas: la concepción neoplatónica de la época y la influencia del discurso de León Hebreo. Sin embargo, no está en ellas la respuesta, sino en su aplicación en la obra de Montemayor, aquí plasmada con varios ejemplos de casos amorosos de la Diana que servirán de apoyo para la redacción de las conclusiones. Es indispensable que el lector no espere encontrar en estos últimos puntos un análisis demasiado exhaustivo de la filosofía neoplatónica, pues en este caso sólo servirá de marco para situar el objeto de estudio. Para cerrar el cuerpo del trabajo, se mostrarán las conclusiones extraídas del desarrollo, que deberán ser entendidas siempre bajo las restricciones del género pastoril, y nunca aplicables a otras modalidades literarias.

Por último, se ofrecerá el listado de material consultado en el apartado de la bibliografía.

2. LA TRADICIÓN PASTORIL CLÁSICA

2.1 Naturaleza y amor en los *Idilios* de Teócrito

Como es bien sabido, la cuna del género pastoril está construida bajo el influjo de la tradición literaria grecorromana, y más aún: ésta es la que sentará las bases de lo que posteriormente será conocido y vinculado al término “género”. Se consigna la época de Teócrito como una de las más fértiles en cuanto a creación literaria se refiere, pues no en balde es reconocida la tríada bucólica de Teócrito, Mosco y Bión como la originaria de la poética pastoril¹. No obstante, los pastores no son sólo fruto de una fina pluma, antes que ello y ante todo, son la consecuencia de un momento de esplendor cultural² y la herencia de una tradición anterior:

Sus motivos poéticos se repiten en otros géneros contemporáneos y su verso es el tradicional de la épica, el hexámetro. Pero a la vez en la «bucólica» se da como elemento esencial ya el modo relativamente novedoso (aunque tenga antecedentes en la poesía anterior) de concebir el paisaje y la naturaleza que refleja igualmente en las artes plásticas de la época y que supone una mayor identificación sentimental entre el hombre y su contorno y ha de ponerse en relación con el aprecio del hombre helenístico por todo lo sencillo y humilde, con la necesidad de evasión de un mundo básicamente urbano (J.A. López Férez, E. Acosta, 2000:790)

De modo que, si bien no existía una entidad autónoma del género propiamente dicha, sí hubo unas bases que propiciaron su *re-creación* e independencia, lo que se traduciría en un mayor éxito y divulgación de la poesía, género que hasta entonces había sido eclipsado por la prosa y que, como afirma Brioso Sánchez (2000), “con el comienzo del Helenismo asistimos a [su] vigorosa recuperación” (p.784). Sin embargo, la poesía aún estaba en camino de considerarse un género *mayor*; es notable su disgregación, no sólo por el alto predominio de la producción en prosa, también por su heterogeneidad en el *corpus* textual de los autores que, como Teócrito, la utilizaron como vehículo literario, pues «se llama “bucólico” sólo en sentido muy lato. Su contenido, junto con las aportaciones de los papiros y de la transmisión indirecta, conviene examinarlo en relación con los autores bucólicos» (García Teijeiro, 2000:818). No obstante, sería

¹ Téngase en cuenta que estos son los autores que han sido más estudiados a lo largo de la historia debido a la conservación y gran difusión de sus obras, lo que no excluye a otros autores menores o composiciones anónimas de carácter oral.

² López Estrada destaca la importancia de este hecho, del cual sólo se hará referencia en esta cita debido a los límites de extensión y por ser una cuestión que se aleja del propósito del presente trabajo. Véase: Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.

erróneo no reconocer que la pretensión era la de una versificación culta y erudita, y por lo tanto, dirigida a un público que supiera apreciar los conocimientos del autor.

Prueba de ello es la variedad de temas y géneros que Teócrito retrata y emplea en sus *Idilios*, pues no todos son considerados pastoriles y algunos contienen hechos autobiográficos o estructuras orales; *La Hechicera* (o *Idilio II*), por ejemplo, muestra la realización de un ritual mágico amoroso con el que Simeta pretende recuperar el amor de Delfis, el cual está interesado en otra persona. Nos encontramos ante un mimo o una «imitación de la vida que contiene tanto lo permitido como lo que no lo está», definición en que se vuelve a hacer hincapié en el elemento mimético [...] y en el carácter amoral» (Melero Bellido, 1981-1983:16), lo que otros críticos han resumido como la composición y representación de escenas cotidianas propias del carácter popular, por lo que suelen contener diálogos o monólogos y su extensión es breve.³ No puede presumir, pues, de ser una producción bucólica, como sí ocurre en otros idilios (el III, el V, el XI o el XIV son ejemplos de ello), no obstante, son notorios los ejes que atraviesan la gran mayoría de ellos; hablamos de la expresión del amor y de la percepción literaria de la naturaleza, los grandes motivos helenísticos que Teócrito convertirá en inmortales.

La gran variedad de representaciones amorosas que encontramos en los *Idilios* se encuentran tanto en forma de canto como en los diálogos de los pastores (Teócrito los distingue según su oficio; cabreros y vaqueros son los mejor considerados), hecho que los convertirá en la voz del amor y que los hará centrar su motivación en la expresión del mismo. La concepción neoplatónica⁴, extendida ya durante la época grecolatina, mantuvo su fuerte influencia entre los pastores y en su modo de concebir el amor, muchas veces visto como invencible pero otras muchas como el conductor de tormentos y sufrimientos:

en este aspecto ha de predominar [...] el amor que produce desvarío, enloquece, tortura el corazón; esto es: causa penas en el amante, y, lo que es peor, es un mal sin remedio. Un amor que así inquieta tan solo adecuado para los que pueden dedicarse a él, pero es impropio de los que han de trabajar para vivir. En la variedad del amor no falta el elogio del conyugal y la discreta alabanza de la casada, pero la modalidad más característica será la otra, que si bien está esparcida en los varios *Idilios*, se orientó hacia la poesía pastoril (López Estrada, 1974:65)

³ Véase: Herodas, Partenio de Nicea (1981): *Mimiambos: fragmentos mímicos. Sufrimientos de amor*, Madrid: Gredos.

⁴ Se volverá a esta noción en el punto “La filosofía neoplatónica y León Hebreo”.

Así lo vemos en el Idilio III⁵, donde un cabrero expresa la tortura que le produce el cortejo a Amarilis, que no le corresponde:

“Ahora conozco a Amor, dios terrible, de leona fue el pecho que mamó y en agreste bosque lo crió su madre. Él me quema poco a poco y me hiere hasta la médula de los huesos” (15-18)

O el ya conocido amor que conduce a la locura, en el Idilio XIV, aquí en forma de diálogo:

“ÉSQU. –Sigues con tus bromas, amigo. La que a mí me maltrata es la seductora Cinisca. Un día voy a enloquecer sin darme cuenta, falta un pelo”

He aquí el leitmotiv de toda la producción posterior, pues sólo un personaje como el pastor puede *dedicarse* a esa carga sentimental que supone el amor pastoril, pero ¿por qué? En Teócrito no abundan las reflexiones y monólogos debido a que aún es una estructura muy primigenia, pues “en él el mundo de los pastores está todavía a medio camino entre lo real y lo imaginario” (García Teijeiro, 1986:31), pero sí hay un “co-protagonismo” con la naturaleza, lo que contestaría a la pregunta anterior: el entorno de los pastores está basado en elementos naturales íntimamente ligados con el recogimiento personal y el cultivo artístico, lo que los convierte también en poetas: “los pastores son poetas por naturaleza y, por acuerdo establecido desde el origen del género, hablan y cantan según este principio, ya se aplique en un sentido rústico o en un sentido refinado” (López Estrada, 1974:63):

“TIRSIS. –Dulce es el susurro que canta el pino aquel, junto a las fuentes, cabrero; dulces también los sonos de tu siringa. El primer premio es de Pan, tuyo será el segundo.”

Los primeros versos del Idilio I recogen, como puede verse, no sólo la importancia del entorno, el cual muchas veces se verá afectado por los pastores y sus cantos, también la música pastoril; ese son, ese tañer de instrumentos clásicos como la siringa que acompaña los diálogos, armoniza el mundo terrenal y el mitológico, aunándolos en uno sólo. Se concluye, pues, que la identificación de la producción teocrítea con la creación de la pastoril no puede asegurarse *stricto sensu*, pero tampoco puede dudarse de que sus raíces radican en ella, pues:

“Bucólico” e “idílico” son palabras que, desde hace mucho tiempo, evocan dulce sosiego en ameno paisaje, lejos del mundanal ruido. Esto es así porque tienen detrás una larga

⁵ Los idilios citados pertenecen a la edición de M. García Teijeiro y M^a Teresa Molinos Tejada, *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, 1986.

tradición literaria que habla de pastores-poetas en una Arcadia feliz. Esta tradición arranca, precisamente, de Teócrito, y es, indudablemente, la que ha hecho de él el escritor más influyente de toda la literatura helenística (García Teijeiro y Molinos Tejada, 1986:29)

2.2 Las *Bucólicas* de Virgilio: continuidad y estilización del género

No es un secreto que la *imitatio* es el proceso más común para la creación literaria, y Virgilio no fue una excepción. Los clásicos siempre han sido un gran referente al que acudir y sería un error admitir que las *Bucólicas* fueron totalmente originales, así como se ha visto que los *Idilios* tampoco lo fueron: “Ésta es la más utilizada por Virgilio, y consiste en combinar dos o más textos diferentes para refundirlos, por reducción del modelo griego, en un solo texto latino” (Recio García y Soler Ruiz, 1990:154). Pero, como ocurre con Teócrito, no todas sus composiciones son plenamente bucólicas; las que más se acercan a su antecesor contienen un gran valor autobiográfico y se alejan visiblemente del segundo grupo, las llamadas “últimas bucólicas” (ibíd., 1990:158), las que se inscriben dentro de una pastoral más pura y que, como puede verse, huyen de las alabanzas políticas, además de mostrar una vasta influencia de la mitología griega:

[Nuestra Talía fue la primera que se dignó cantar en verso siracusano y no se avergonzó de habitar las selvas. Dispuesto yo a cantar reyes y batallas, me tiró de la oreja Cintio y me advirtió: «conviénele al pastor apacentar sus pingües ovejas, Títiro, pero recitar ligeros versos.»] (Égloga VI)⁶

En el caso del autor romano no sólo se observa una depuración del “género” y una maduración de los personajes, también una estilización de la naturaleza cuya influencia directa es su tierra natal: “En Teócrito aparece la geografía siciliana, de características mediterráneas e insulares, con clima seco y ardoroso, mientras que Virgilio recuerda casi siempre, en la topografía general y en los detalles parciales, el ambiente itálico propio de la Galia Cisalpina, de verde praderío, jugosos bosques, fresca climatología, limpias y abundantes aguas cristalinas” (Ibíd., 1990:154-155). He aquí una primeriza y joven Arcadia. Por lo tanto, es lícito afirmar que Virgilio aceptó los convencionalismos de la poesía pastoril, dotando a esa región “indeterminada” de una humilde pero exuberante belleza, convirtiéndola a su vez en un lugar de peregrinaje literario espiritual, sede del amor y de la poesía, hecho imposible si no hubiera asimilado en su

⁶ Las églogas citadas pertenecen a la edición de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz (intr.) *Bucólicas; Geórgicas; Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos, 1990.

obra el mito griego, la intención de evasión y huida del mundo urbano, considerado hostil, el amor hacia la naturaleza y el amor como tema central y más propicio para la creación lírica. Es el amor de las *Bucólicas* el ejemplo ideal para demostrar las dificultades de su realización y el dolor al abandono y al rechazo, el primer testimonio de lo que Estrada cataloga como “introspección del alma enamorada, [pues] todo lo puede el amor y, por tanto, el lastimado por él cede ante este poder que triunfa por encima de los mortales” (1974:90):

¡Oh cruel Alexis! ¿No te cuidas nada de mis versos? ¿No tienes compasión de mí? Me obligarás entonces a morir. (Égloga II)⁷

DAMÓN.— Aparece ya, Lucero, y, anticipándote, envía el almo día, mientras yo me lamento, engañado por el amor no correspondido de mi prometida Nisa, y aunque nada aproveché de testigos tales, al morir invoco, empero, a los dioses en mi postrera hora. (Égloga VIII)

En cuanto a los protagonistas, en las *Bucólicas* observaremos los primeros rasgos de idealización de los pastores, en cierto modo bastante antitéticos con respecto a los cabreros y vaqueros del griego, puesto que aquéllos se desbancan de la realidad. Podría resolverse con la premisa de una mayor artificiosidad en el caso de Virgilio, sin embargo, no hay que olvidar la constante búsqueda de la producción culta y tipificada que enaltece los valores más humildes, si bien su caracterización disiente con la rudeza de los pastores de Teócrito, otrora más reales, pero equívocamente tildados de rústicos.⁸ Muy al contrario, estos son en una huella indeleble y veraz de la literatura helenística, pero los pastores latinos, en su delicadeza y sensibilidad, serán los escogidos para ser los portavoces de la producción pastoril posterior. Y no sin razón, pues Virgilio los dispuso con la fineza de la poesía y los dotó de la actividad contemplativa, fácilmente combinable con el cuidado del ganado y la capacidad dialéctica que los convertirá en padres del diálogo amoroso: “Virgilio, aun dentro de esta continuidad, no se queda en los límites del modelo griego, y con gran libertad obtiene una obra que es innovadora y que da carácter diferente a las *Bucólicas*, que así se convierten en la cabeza del género para la tradición europea.” (López Estrada, 1974:74).

⁷ Nótese la influencia de Teócrito en la invocación y personificación de los objetos inanimados del Idilio III: “Sollozad vuestras quejas, valles, dórica agua; llorad, ríos, al gentil Bión. Ahora, plantas, deshaceos en llanto” (1-4)

⁸ Entiéndase por “rústico” la segunda acepción del DRAE: “tosco (poco trabajado, sin pulimentar)”

3. LA FORMACIÓN DE LA *DIANA* Y LOS LIBROS DE PASTORES

La elegía amorosa de los romanos sólo floreció durante unos cuantos decenios; no había para ella continuación ni renovación posibles; pero la Arcadia pudo volver a descubrirse infinitas veces, gracias a que la temática pastoril no está ligada con ningún género determinado, ni siquiera con alguna forma poética especial; [porque] en el mundo de los pastores se enlazan todos los mundos. (Curtius, 1976:269-270)

Fruto de esta libertad creativa de la que nos habla Curtius, encontraremos pastores no sólo en la lírica, sino también la novela, tal es el caso de *La Diana*. No obstante, entre Virgilio y Montemayor hay un abismo literario y cultural que no debe quedar en blanco.⁹ Hubo producción pastoril posterior al autor romano, pero “la poética de la égloga en España no sólo es tardía sino pobre” (Egido, 1985:45). También Avallé-Arce es consciente de que el género pastoril aún está falto de homogeneidad en la forma: “Lo pastoril todavía está un poco informe, esquematizado, presente más en forma alusiva que recreación actualizada” (1975:42), por lo que serán necesarias figuras como Juan del Encina o Garcilaso de la Vega para proyectarlo a nivel nacional con la misma reputación que adquiriría en Italia. Son las *Églogas* de Encina las primeras en ser reconocidas y denominadas como tal, las que López Estrada acuña como “representaciones, algunas elementales y otras más complejas, en las que el pastor es la figura rústica, de acuerdo con la condición que le conviene”, es decir, que “Por razón del género dramático, los pastores se caracterizan por el atuendo, la gesticulación y el habla” (1974:38). Por ende, no todas las églogas de Juan del Encina son pastoriles *sensu stricto* –sólo la *Égloga representada en requesta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*–; su obra dramática “tenía la función de divertir al espectador con momentos de payasadas, burlas, chistes picantes tendientes muchas veces a hacer críticas incisivas sobre el entorno social. El objetivo último era el de distraer a los señores cortesanos de la narración principal y crear un momento de hilaridad” (Prenz, 2002:63). Estas, en definitiva, se alejan de la idealización y estilización propias del género pastoril.

Hasta la aparición de las *Églogas* de Garcilaso no habrá producción pastoril que pueda vincularse directamente con las *Bucólicas* virgilianas, pues no en vano se le considera el heredero de esta tradición. El poeta toledano mostraría al mundo sus pastores con la elegancia y delicadeza propia del fino verso que Jacopo Sannazaro

⁹ Ofrece un análisis más exhaustivo sobre el tema: Eugenia Fosalba, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La Égloga*, VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Universidades de Sevilla y Córdoba, Grupo P.A.S.O., Sevilla, 2002, pp. 121-182.

utilizó para su *Arcadia* en 1504, obra que se convertiría en el principal exponente de la novela pastoril (o como será llamada en el siglo XVI: de los libros de pastores). Pero su fama no sólo radica en el perfeccionamiento y recalificación como género popular; se trata de una cuestión casi estrictamente compositiva, pues *L’Arcadia* es la primera obra que combina metro y prosa y cuya temática principal es amorosa, además de la inserción de varios diálogos; la presencia de pastores-poetas se completa con la inclusión de doce églogas en las que se relata esa aspiración al mundo platónico e idealizado que simboliza la Arcadia.

Este contacto que Garcilaso tuvo con la tradición italiana -precioso *souvenir* de su visita a Nápoles-, determinaría su trayectoria poética desde el redescubrimiento de los grandes autores latinos como Virgilio u Ovidio hasta la admiración y recreación del verso petrarquista, llevándolo a adoptar tanto el estilo como los temas italianos, y concretamente los sannazarianos. Tanto es así, que “... las églogas de Garcilaso suponen un salto cualitativo en la serie de la literatura pastoril española. Más que una consecuencia, son el inicio de algo nuevo que, a través de Italia y de la *Arcadia* de Sannazaro en especial, enlaza con la bucólica de Virgilio” (Gómez, 1991:114).

Inmediatamente, la tradición pastoril española se posiciona en su punto más álgido hasta el momento; Garcilaso logra transmitir este renovado gusto por lo bucólico. Ello supondrá un fuerte empuje para empezar un camino hacia la independencia del género, lo que se conseguirá gracias a las famosas y –con razón- reputadas obras de Garcilaso: composiciones en verso protagonizadas por pastores intercaladas con diálogos que “resultan, [...] para nuestro efecto, el centro de su obra poética y en ellas se anuncia una parte de la poesía lírica pastoril para ejemplo de los poetas que le seguirían” (López Estrada, 1974: 137-138) y que fueron fuente de inspiración para Montemayor.¹⁰

En efecto, *La Diana* nace como resultado del agotamiento –y cuando digo agotamiento me refiero a la imposible mejora- de la vertiente dramática pastoril. Llega a manos de los lectores españoles una novela que, legado estructural de la *Arcadia*, combina la prosa y el verso en lo que a la crítica le ha gustado denominar “un tapiz amoroso”, algo insólito (pero certero) hasta el momento, ya que la narrativa estaba muy arraigada a los libros de caballerías. No obstante, era necesario oxigenar un poco la

¹⁰ Véase el artículo de Eugenia Fosalba, *Rasgos de bucolismo en la poesía de las "Dianas"*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, para un análisis más exhaustivo de la herencia bucólica latina e italiana en la obra de Montemayor, Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo.

novela, y fruto de la fusión de dos de los géneros más exitosos de la literatura española, nació la novela pastoril¹¹, “dedicada a las intrigas novelescas y al análisis de los sentimientos, y adaptada a una nueva generación de lectores” (Gerhardt, López Estrada y Chevalier, 1980:297). Estos nuevos lectores no eran, en realidad, tan nuevos como pueda pensarse, pues uno de los ejes que componen la novela es la expresión del amor platónico, y es cierto que la poética de *La Diana* estará constituida por la pluralidad de las cuestiones amorosas que se sucederán a través del entramado de historias y diálogos que los pastores protagonizarán. Éstas, sin duda alguna, tienen su raíz en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, traducidos por Montemayor, y cuyo público era mayormente erudito: “este aspecto gustó indudablemente a cierta categoría de lectores, los más refinados e «intelectuales». A esta categoría pertenecen un gran número de escritores, y también acaso unos caballeros: Garcilaso, sin duda, hubiera gustado de la *Diana*” (Chevalier, 1974:43). Un sector de la crítica¹², en la que no se inscribe Chevalier, ha insistido en que buena parte del éxito que tuvo *La Diana* fue debido a la gran demanda de literatura amorosa que exigía el público femenino, pero lo cierto es que la existencia de salones y círculos cortesanos del siglo XVI y el acceso a la lectura por parte de las mujeres podría ser una de las claves de ese éxito, que no la única:¹³

Ambos modelos, el de Garcilaso y el de Sannazaro, dejan huella dispar en la primera novela pastoril española, cuando ya el género lírico ha asumido gracias a ellos una estilización tal que lo bucólico guarda íntima trabazón con los más exquisitos sentimientos amorosos. Ha surgido un nuevo público para la novela y la lírica, que es el femenino, al que le encanta leer para entretenerse y que enseguida aplaude [...] la dulzura del endecasílabo. (Fosalba, 2010a:17)

Los pastores de Montemayor son hijos, podría decirse, de los pastores de Garcilaso. Los últimos representan el canon depurado y fino de Virgilio, mientras que los primeros están directamente estilizados al gusto del público quinientista español, son reflejos de la vida cortesana de la que, por cierto, Montemayor también formó parte en la vida real y cuya huella quedará impresa en la obra: «Si aceptamos que el “estilo” del hombre determina su identidad, podemos ver claramente que no sólo el lenguaje, sino también las costumbres, los gestos y los afectos de los personajes de *La Diana* revelan figuras

¹¹ Me refiero a la corriente sentimental, de gusto mayormente femenino, y a la ya citada novela de caballerías.

¹² “estos libros [...] difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor”. Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Madrid, CSIC, 1940, pg. 50

¹³ Para una brevísima aproximación, véase Maxime Chevalier, *op. Cit.*, pp.52-53.

cortesanas» (Damiani, 1986:429). Veamos, por ahora, los dos ejes que vertebran tanto la lírica de Garcilaso como la prosa de Montemayor.

El mundo mítico y el paisaje bucólico

Por lo general, el pastor bucólico se fusiona con la naturaleza a través del cuento y del canto, como sucede en la tradición clásica desde las *Bucólicas* de Virgilio hasta *L'Arcadia* de Sannazaro [...]. Además, se produce una armonía perfecta entre el pastor bucólico y la naturaleza que le rodea, hasta el punto de unirse a ella de manera órfica o animista [...] Tanto los animales como los otros elementos de la naturaleza, en principio inanimados, responden al unísono del canto pastoril (Gómez, 1993:174)

Existe una reconocida tradición mitológica que Garcilaso plasmó en el momento de caracterizar a sus pastores; siguiendo los preceptos latinos, los envolvió en un universo mítico perfectamente confeccionado para convivir con el real, importante y muy presente en las *Églogas*, pues “presenta un epígono de Orfeo dotando, al menos, uno de sus personajes de un canto irresistible” (Madelpuech, 2010:98):

él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente (*Égloga I*, vv. 49-52)¹⁴

Wardropper justificó la capacidad de estos pastores de convivir con seres sobrenaturales en un mismo espacio, condición que ya recogían Teócrito y Virgilio en su momento, debido a que estaban más en consonancia con el entorno rural que con el civilizado, porque “if the natural and supernatural orders are fused, there is a relationship just short of fusion between the natural world of the shepherds and the subnatural world of city-dwellers” (1951:130). También valdría para la producción garcilasiana, pues no son menores las menciones tanto a dioses como a otros seres míticos. Albanio invoca:

¡Oh dioses, si allá juntos de consuno,
de los amantes el cuidado os toca;
o tú solo, si toca a solo uno!, [...]
¡Oh náyades, d’aquesta mi ribera
corriente moradoras; oh napeas,
guarda del verde bosque verdadera!,
alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeza rubia un poco,
así, ninfa, jamás en tal te veas. [...]
¡Oh hermosas oreadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,

¹⁴ Todas las referencias a la obra de Garcilaso pertenecen a la edición de Bienvenido Morros Mestres, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

a caza andáis, por ellas discurriendo!, [...]
¡Oh driadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas doncellas
que a la tarde salís de lo escondido,
con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas! (*Égloga II*, vv. 602-627)

Montemayor siguió su estela y también lo reprodujo en la *Diana*. Lo utilizó como figura más representativa del mundo mítico: “De la misma manera estaban todos oyendo al celebrado Orfeo, que al tiempo que en la tierra de los ciconios cantaba, cuando Cipariso fue convertido en ciprés y Atis en pino. Luego comenzó el enamorado Orfeo al son de su harpa a cantar tan dulcemente, que no hay sabello decir” (*Diana*, Libro IV:187).¹⁵

Por otro lado, también le sirvió como herramienta para enfatizar el carácter bucólico de los personajes en sus nombres,¹⁶ e incluso en la caracterización del origen de algunos de ellos, tal es el caso de Felismena en el momento en el que las ninfas le preguntan por su nacimiento, acogándose a la idea de que, por su presencia física y las facciones tan hermosas, debe ser hija de una deidad: “—Por cierto, hermosa pastora, si vos, según el ánimo y valentía que hoy mostrastes, no sois hija del fiero Marte, según la hermosura lo debéis ser de la deesa Venus y del hermoso Adonis” (*Diana*, Libro II:96)

Efectivamente, se cumple esa mimetización del pastor con la Naturaleza. Es un entorno apacible y sereno que invita al ejercicio de la contemplación y al sosiego, al cuidado del ganado y al oficio introspectivo. Tal es el vínculo entre pastor y entorno, que se afectan mutuamente, se compenetran hasta el punto de representarse el uno en el otro; la naturaleza y los animales tienen la capacidad de responder a los lamentos del pastor y lo manifiestan de varias formas:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s'inclinan;
las aves que m'escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen,
y mi morir cantando m'adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado

¹⁵ Todas las referencias están extraídas de la edición de Juan Montero, *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.

¹⁶ Más sobre la onomástica pastoril en Hermamm Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Castalia, Madrid, 1975.

dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste (*Égloga I*, vv. 197-206)

El campo yermo y estéril como símbolo de dolor y abandono representaría el *summum* de este vínculo¹⁷:

las ya desmamparadas vacas mías
por otro tanto tiempo no gustaron
las verdes hierbas ni las aguas frías;
los pequeños hijuelos, que hallaron
las tetas secas ya de las hambrientas
madres, bramando al cielo se quejaron;
las selvas, a su voz también atentas,
bramando pareció que respondían,
condolidas del daño y descontentas (*Égloga II*, vv. 506-514)

El amor virtuoso

La causa de esta humanización de la Naturaleza es el dolor que produce el amor. Es el sentimiento más inestable de todos, tiene una fuerza superior a cualquier otro elemento y, por ende, adquiere un protagonismo central: es el *leitmotiv* más evidente de toda la producción bucólica creada hasta el momento, incluyendo obras modernas o contemporáneas a nuestro tiempo.¹⁸ Sireno interviene: “La vida de esta provincia es tan remota y apartada de cosas que puedan inquietar el pensamiento que, si no es cuando Venus, por manos del ciego hijo, se quiere mostrar poderosa, no hay quien entienda en más que en sustentar una vida quieta con suficiente medianía en las cosas que para pasalla son menester” (*Diana*, Libro I:42-43)

He aquí la primera representación del amor -con la recurrencia a la ceguera que sufre Cupido-, el único que es capaz de desestabilizar ese vínculo entre el pastor y el entorno natural del que procede. Y tal vez “desestabilizar” no sea la palabra más adecuada, sería más acertado decir que se hace partícipe de ella y viceversa, pues el amor lleva al dolor, y éste al lamento que posteriormente, como se ha visto más arriba, trocará el entorno, porque “Nature is the birth-place of the shepherd, and, as the cliché puts it, his mother. She therefore plays an active part in his love. She feels with him.” (Wardropper, 1951:129).

¹⁷ Para un mayor análisis de la herencia virgiliana en las églogas de Garcilaso, véase Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del renacimiento, 1480-1530*, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁸ Recuérdense, salvando las distancias, las novelas de la selva de varios autores hispanoamericanos como Luis Sepúlveda en las que el componente amoroso es tan fuerte como el natural.

La defensa del amor virtuoso se expresa con claridad en la “Canción cuarta” de Garcilaso, donde hay un primer conflicto entre el amor idealizado y el amor lujurioso: “La sensualidad se presenta como furia y locura que arrastran al amante en su estela, es el *amor loco* de la literatura medieval. Su opuesto, lo único que puede controlarlo, es la cordura de la razón y sus juicios.” (Parker, 1986:65, cursivas del original). Esta es, pues, una condena del amor sensual, cuya única senda es la del tormento y la vergüenza:

sabrá el mundo la causa por que muero,
y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento,
bañando de mi sangre la carrera (vv. 5-12)

La mortificación causada por un amor irracional ya fue extensamente analizada por el Arcipreste de Hita, en cuyo tratado amoroso se consignan los efectos negativos de la ausencia de la virtud y la valiosa serenidad que produce el reprimir la sensualidad. Pero, ¿es posible amar sin caer en las garras de la pasión? Es intrínseca en el hombre la capacidad de amar, está inscrita en su naturaleza, por lo que, a priori, resultaría imposible desasirse de la llama que no sólo arde en el corazón, también en la mente; el hombre debe luchar por imponer la razón a su fuero interno, la tiranía de este amor lo encadena al dolor:¹⁹

tan presto como aquésta, que a la hora
se rindió la señora
y al siervo consintió que gobernase
y usase de la ley del vencimiento.
Entonces yo sentíme salteado
d’una vergüenza libre y generosa;
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento
de ver mi reino en mano de quien cuento,
que me da vida y muerte cada día,
y es la más moderada tiranía. (vv. 49-60)

Es en Salicio, pastor protagonista junto a Albanio y Nemoroso en la *Égloga segunda*, donde encontraremos el equilibrio perfecto entre la mente y el cuerpo, el cual sólo es posible si se da una conexión total de los mismos con la Naturaleza. Por ese motivo,

¹⁹ El amor como fuerza tiránica también lo plasmará Montemayor en Libro II de *Los Siete libros de la Diana*.

Salicio parece el perfecto ejemplo de encarnación de la vida idílica pastoril: la ausencia de sentimientos (tanto los amorosos como de cualquier otro tipo) lo confronta con Albanio, quien vive en un perpetuo círculo turbulento de sentimientos que lo conducen al intento de suicidio. El precio a pagar por sentir el amor es la pena, el dolor, el llanto, y en ello Salicio se hace máximo conocedor. En la *Égloga primera* ubicamos al pastor en un lugar bucólico marcado por el contraste entre la serenidad del entorno y la tristeza de la evocación de un pasado mejor que ensombrece el presente; es un llanto extenso en el que Salicio se cuestiona el porqué del abandono de su amada. Garcilaso muestra en la profundidad de las lágrimas de Salicio todo el proceso anímico por el que pasa el pastor hasta rendirse; Roig estipula doce estadios lacrimosos que podrían resumirse en: una primera descripción de la frialdad de Galatea y su influencia en él, una evocación del pasado feliz y una introspección del sentir del presente, que queda expuesto en forma de celos, menosprecio y una crítica a la falta de sensibilidad de Galatea (Roig, 1995:165). Esta manera de exponer al pastor para que dialogue consigo mismo a fin de entender el cómo y el por qué es justo la que utilizará Montemayor en los diálogos y cantos amorosos de sus pastores. Es, por ende, un tímido acercamiento a la psique del personaje.²⁰

4. PSICOLOGÍA DE LOS PERSONAJES DE MONTEMAYOR

4.1 La filosofía neoplatónica y León Hebreo

Hablar de neoplatonismo significa asumir que “la realidad no es lo que percibimos con los sentidos, sino que está en las ideas o arquetipos de las cosas que posteriormente fueron creadas y que no son más que su reflejo” (Moreno Báez, 1981:X). Ello implicaría que el hombre ya ha conocido y visto las ideas antes de que el alma se corporeice –esto es, antes del nacimiento del hombre-, pero las ha olvidado. Por lo tanto, necesita hacer un ejercicio de anamnesis para recordarlas; lo que ahora ve es la sombra de esas ideas originales, y para llegar a ellas debe someterlas a un proceso de depuración, pues son las imperfecciones del mundo en el que vive las que desfiguran esos arquetipos. Por lo tanto, podría resumirse que la función del neoplatónico es la de depurar todo aquello que resulta feo o desagradable de la naturaleza mediante la abstracción para, finalmente, deleitarse con la máxima expresión de la pureza, que a su

²⁰ Para un mayor acercamiento a la cuestión de la importancia del llanto en Montemayor, consúltese el artículo de Marcel Bataillon, « ¿Melancolía renacentista o melancolía judía? » En *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp.39-54.

vez será la que refleje con mayor fidelidad y realismo las ideas iniciales. A esto se le ha llamado realismo platónico y “ese mundo de los arquetipos perfecto que postula Platón, y que posee una realidad ideal, es el que conforma el microcosmos novelístico de Montemayor” (Avalle-Arce, 1975:76). Justificaremos esto último más adelante. Por el momento convendría conocer cómo el autor portugués entró en contacto con la corriente neoplatónica.

Las razones del neoplatonismo, de su existencia, radican en la aparición de una nueva concepción no sólo amorosa, también del hombre y del lugar que ocupa en el mundo. El Renacimiento, la época áurea, acoge a uno de los filósofos italianos más representativos –si no el que más- de esta corriente, Marsilio Ficino. Como es sabido, Italia, a principios del siglo XVI, era conocida como el núcleo cultural más vasto de Europa desde donde se exportaba no sólo el conocimiento, sino también los modelos literarios y culturales. Un ejemplo es la adaptación y uso de la métrica italiana en las obras renacentistas españolas, como ocurre con el endecasílabo, empleado mayormente para las composiciones amorosas. Este es un momento de sutil alejamiento de los clásicos y mayor aproximación a los referentes modernos, tal fue el éxito e imitación de los sonetos de Petrarca.

En España, gracias a la preocupación por acercar al público las obras italianas, Juan Boscán se encargaría de traducir muy tempranamente *El Cortesano* (1535), tratado que ya gozaba de éxito antes de llegar a sus manos, publicado por el conde Baldassare Castiglione (1528). Sin embargo, éste y otros tratados amorosos como *Gli Asolani* de Bembo (1505), «se ligan directamente al platonismo florentino, y a un mundo, el de las cortes septentrionales, que se deshace a mediados de siglo [...]; ofrecen un código doctrinal relativamente distinto de la tradición italiana, pero asimilable sin dificultad a la taracea de elementos platónicos, neoplatónicos, herméticos y cristianos que constituye el “platonismo renacentista”» (Soria Olmedo, 2002:13). Los *Diálogos de amor* de León Hebreo beberán directamente de esta tradición. Además, este será el referente más cercano para Montemayor, pues también dedicó parte de su tiempo a traducir los *Dialoghi d'amore*, aunque no fue el único: Miguel de Cervantes atestigua el éxito que tuvo este tratado en el prólogo a su *Quijote*: “Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas” (Rico, 1998:16)

La obra de León Hebreo constituye “una filosofía o doctrina del amor [que] desarrolla en tres diálogos, de los cuales son interlocutores Philón y su amada Sophía, personajes enteramente abstractos, que simbolizan, como sus nombres lo indican, el amor o apetito, y la ciencia o sabiduría” (Menéndez y Pelayo, 1975:490-491). Esos tres debates están divididos por temas: el primer diálogo trata de la distinción entre amor y deseo, el segundo de la universalidad del amor, y el tercero del origen del amor. No se trata de una vana descripción, se problematiza el origen del sentimiento amoroso, se discute y se enfrenta a la virtud y al desengaño.

¿Por qué los pastores de la *Diana* encarnan el ideal platónico? No basta con reconocer su dedicación a la abstracción del mundo, existen razones ideológicas asentadas en la filosofía de Montemayor, a saber: el espiritualismo del humanismo erasmista y la concepción del amor. El primero se inscribe en la corriente estética e ideológica centrada en las ideas del holandés Erasmo de Rotterdam, las cuales arraigaron en España durante la primera mitad del siglo XVI con más fuerza que en el resto de Europa. Montemayor era un erasmista judeoconverso que, antes de escribir la *Diana*, obra evidentemente pagana, durante su estadía en la Corte escribió numerosas obras religiosas como el *Cancionero* (Amberes, 1554)²¹: “Es decir que sus obras religiosas y su pagana novela pastoril son la misma expresión de interioridad y espiritualidad de su indivisible persona. [...] Su carácter pagano no era incompatible ni mucho menos con el cristianismo sino que está muy unido con la mística que es su forma interiorizada.” (Honda, 2000:21). Dicho de otra manera, la *Diana* supone la creación de una “literatura ideal, muy española, gracias a la mezcla de la literatura tradicional greco-latina y el hebraísmo españolizado con aportes del neoplatonismo italiano” (*Ibidem*, 2000:24).

En esta amalgama de elementos míticos y huellas hebraicas encontramos el tema principal de la *Diana*, la expresión del amor. Pero no cualquier expresión, se trata de una racionalización y discusión de los efectos que provoca y de su conceptualización. Es este razonar el que alejaría y diferenciaría a Montemayor de toda la producción pastoril anterior en la que la preocupación por la estética era primordial.²² Ambos aspectos –espiritual y amoroso– son de vital importancia en este trabajo, confluyen en

²¹ Sobre la influencia del erasmismo en la figura de Montemayor véase: Américo Castro, “Lo hispánico y el erasmismo” en *RFH*, I, 1941, pp. 1-34, II, 1942, pp. 1-66.

²² Avalle-Arce compila los elementos más representativos de la *Arcadia* y la *Diana* para demostrar las diferencias estéticas entre uno y otro (op., cit, 1975)

una misma premisa: “el continuo ejercicio discursivo responde [...] a la íntima necesidad de analizar la pasión en sus diversos matices, y se abren así las puertas a una nueva y muy fértil etapa del psicologismo literario europeo” (Avalle-Arce, 1975:71). El afán del análisis y de la introspección de Montemayor nace en la idiosincrasia nacional española del momento, que se apoyaba en la voluntad de abstraerse del mundo, y en la abstracción propia del platonismo, la filosofía imperante. Esta suma de “abstracciones” termina por ser el binomio perfecto al que acudir para cumplir con el fin del neoplatonismo, que como comentábamos más arriba, consiste en la depuración de aquello desagradable para encontrar las ideas primigenias. La *Diana* es, en consecuencia, una voluntaria abstracción idealizada del mundo real. Prueba de ello es, también, la captación de la esencia de la naturaleza, no la voluntad de recrearse en la descripción –hecho que lo diferencia también de Garcilaso y de Sannazaro–, por lo que el resultado siempre será una simpleza descriptiva que, no obstante, tampoco se podrá considerar precaria porque el foco de la discusión debe ser, y es, el amor. No puede haber otro elemento que destaque por encima de él, puesto que es lo que mueve a los pastores; la naturaleza es imprescindible pero sólo en su estado más puro, por lo tanto es un motivo para ejercer la contemplación, pero no el único: “la realidad subjetiva desplaza la realidad objetiva del foco de atención y, en consecuencia, la contemplación no está vertida al exterior en busca de los matices caracterizadores de la realidad física, sino hacia el interior, a la captación de la realidad anímica” (Avalle-Arce, 1975:77).

4.2 La casuística amorosa de la *Diana*

La manera más efectiva de justificar la presencia de rasgos psicológicos en la *Diana* es ejemplificándolos. A diferencia de León Hebreo, Montemayor no hace un análisis teórico de conceptos: utiliza a sus personajes para moverlos de un estado anímico a otro mostrando diferentes tipos de amor de acuerdo con el ideal principal neoplatónico, el deseo de la belleza. Por lo tanto, antes de nada es vital entender que, si bien es cierto que se plasman varios casos de amor –por lo tanto no es único– también lo es que la representación de cada uno se hace de individual: hay tantos casos de amor como pastores que lo experimentan, lo cual propicia el análisis de la complejidad de cada uno.

Los pastores gozan de su estilo de vida, disfrutan del placer que produce la intensidad de la pasión que los domina, aunque, como ya vimos con Garcilaso, éste trae consigo dolor y penurias. No obstante, “No es menos desdichado / aquel que jamás tuvo

mal de amor / que el más enamorado, / faltándole favores; / pues los que sufren más son los mejores” (*Diana*, Libro IV:173), lo que sin duda recordaría al amor cortés, que defiende que el sufrimiento amoroso es el paso previo al perfeccionamiento del amante: es el camino del amor virtuoso. A raíz de este aparente pesimismo Perry se cuestiona que “If love is irrational and fatalistic, how can it lead to happiness? And how is it possible to speak of virtue, based, in any meaningful sense of the term, on free will and personal merit? (1969:228). Creo que el error es considerar ese “fatalismo” como una consecuencia del amor, y no como un estado intrínseco a ese modelo de amor. Es decir, nos encontramos ante una concepción aristocrática de éste –tal es la condición de los pastores de Montemayor–, en la que se premia el entendimiento con la capacidad de vivir un amor intenso, pero ello no excluye que éste sea mutable. Felismena lo tilda de “endiablada pasión” porque muchas veces es el origen del dolor producido por los equívocos y enredos que causa, sin embargo, aunque pueda llevarnos al extremo, “estar un hombre sin querer ni ser querido es el más enfadoso estado que puede ser en la vida” (*Diana*, Libro V:232).

Esto no está al alcance de cualquiera, anteriormente hemos comprobado que, en la misma *Diana*, los pastores son elevados a un mundo que está a caballo entre el terrenal y el celestial, y por lo tanto son los únicos que no deben adaptar sus sentimientos a los de la sociedad. Wardropper destaca la importancia del auto-conocimiento y la auto-lealtad de los pastores, pues su comportamiento obedece sólo a su propia identidad, acercándolos al honor –aliado de la virtud– y alejándonos de la inmoralidad: “Self-knowledge and self-loyalty are the cardinal points of an honorable man’s behavior. Unhappily love undermines these principles. Love brings man to the point where he no longer knows himself” (1951:139). Un ejemplo de ello es el episodio de los salvajes, personajes que no tienen honor y que no sólo intentan violar a las ninfas, también el arquetipo de amor que se representa en la *Diana*: “Y, pues para que no quedéis con las vidas no tenéis otro remedio sino dalle a nuestro mal, no deis lugar a que nuestras crueles manos tomen venganza de la que de nuestros afligidos corazones habéis tomado” (*Diana*, Libro II:93). Ello supondría la dignificación por entero de la figura del pastor.

Con todo, sabemos que el “buen amor” es el verdadero y que ese será el camino que emprendan los pastores, pero como decíamos, existen varios tipos. El más común y del que debaten todos los pastores es el recién citado, la distinción entre el amor virtuoso y

el vicioso. El primero lo experimentarán la mayor parte de los pastores, mientras que el segundo vemos que es propio de personajes que tienen el juicio nublado, por lo que se trata de un “falso amor”.

El amor como fuerza indestructible debido a que su origen está en el alma y no puede ser procurado, viene predestinado en quien lo padece. Lo canta Sireno con su zampoña:

No es cosa amor que aquel que no lo tiene
hallará feria a do pueda comprarlo,
ni cosa que en llamándola se viene,
ni que le hallaréis yendo a buscallo;
que si de vos no nace, no conviene
pensar que ha de nacer de procurallo;
y pues que jamás puede amor forzarse
no tiene el desamado que quejarse. (*Diana*, Libro I:21)

Y lo recuerda Filemón en el Libro VI: “Has de saber, hermosa pastora, que cuando yo nací, y aun ante mucho que naciese, los hados me destinaron para que amase a esta hermosa pastora que delante mis tristes y tus hermosos ojos está” (*Diana*, Libro VI:250). Esta condición de estar predestinado, señala Montero, es utilizada como herramienta para justificar tanto la autenticidad de su amor como lo irracional del mismo. Recordemos que se persigue el ideal virtuoso pero éste conduce fácilmente a los celos o a la melancolía. El ejemplo más representativo es la historia de Selvagia y la cadena amorosa en la que está envuelta; en ella hay tanto celos como infidelidad, por ende, “este amor ya no es el sentimiento poderoso y fatal que entra en conflicto con la honra, pero tampoco es guiado por la razón y la virtud. Aquí no es aplicable ni la condenación medieval ni la legitimación humanista. La experiencia del amor parece más bien marcada por una deficiencia de orientación moral que deja una gran libertad de acción a los afectos individuales” (Matzat, 2001:895). Esto, no obstante, nada tiene que ver con que puedan ser utilizados como una suerte de “remedio para que en ellas se acreciente el amor, y otros porque los celos, que las más veces fingen, vengan a sujetar a sus damas, de manera que no sepan ni puedan poner los ojos en otra parte” (*Diana*, Libro II:66-67).

Este amor tiene también una fuerza tiránica. Lo mencionábamos anteriormente en los versos garcilasianos, pero este es un tópico largamente extendido del que Montemayor se aprovechará para justificar que sus pastores consuman gran parte de su tiempo en su conversación, tal como hace Felismena cuando relata sus cuitas amorosas y las ninfas entienden que ella

Era mujer tan principal y que el amor le había hecho dejar su hábito natural y tomar el de pastora quedaron tan espantadas de su firmeza como del gran poder de aquel tirano, que tan absolutamente se hace servir de tantas libertades [...] ¿Qué arnés hay tan fuerte, de tan fino acero, que pueda a nadie defender de las fuerzas deste tirano, que tan injustamente llaman Amor? (*Diana*, Libro II:128-129).

No obstante, cabría preguntarse si el amor de Felismena puede considerarse a la altura del de los demás pastores; no es una pastora real, es una mujer cortesana que, en motivo de sus fallidas experiencias amorosas, se recluye en la vida campestre y asume una actividad pastoril. Como señala Wardropper, aunque no haya un desprecio hacia la Corte, “it is assumed that, when her problem is solved, she will return to the court and be happy there. It is true that she shows the complexity and impurity of love-making at court” (1951:143).

Porque el oficio del pastor requiere no sólo una predisposición moral, también temporal: coincido con Báez cuando defiende la necesidad del carácter estático de la novela, pues “su ritmo lento y su estatismo, que lleva a la contemplación, hacen que el que relata cómo el amor llegó a su alma y se adueñó de ella, escudriñe todos sus rincones y valore cada circunstancia” (1981:XXXIV). Ello implica que los extensos debates, los diálogos o los cánticos, lejos de interrumpir la acción (debe añadirse aquí que éste no es un género que busque las peripecias amorosas al estilo de la bizantina, cuya propensión a la acción es muchísimo mayor; muy al contrario, debe parte de su origen a la sentimental), permiten una observación más minuciosa del estado anímico de cada uno. Nos encontraremos con varios de ellos, y todos coincidirán en que “...a la persona que quiere bien todo el tiempo que gasta en oír cosa fuera de sus amores le parece mal empleado” (*Diana*, Libro I:32). Varias situaciones amorosas se exponen, gracias al estatismo, en forma de epístolas o diálogos/debates: la historia de Selvagia, enamorada de Ismenia, es narrada en primera persona por aquélla mediante una detallada descripción del lugar donde se conocieron (el Templo de Minerva), cómo fue el primer encuentro (en las ofrendas a la diosa) y cuál fue la evolución de sus sentimientos desde el primer contacto (“Pues estando yo con toda la atención posible sacó la más hermosa y delicada mano que yo después acá he visto y, tomándome la mía, me la estuvo mirando un poco”), hasta el descubrimiento de su engaño, basado en la treta de Ismenia, que dice ser un hombre disfrazado de mujer²³: “...sepas el mal que tu

²³ Para una mayor aproximación al tema, véase el excelente trabajo de Carmen Bravo-Villasante, *La Mujer vestida de hombre en el teatro español: siglo XVI-XVII*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

hermosura me ha hecho y que las palabras que entre las dos como de burlas han pasado son de veras, sabe que yo soy hombre y no mujer, como antes pensabas”, y aun así, enamorarse (*Diana*, Libro I:45-51).

Otro ejemplo muy ilustrativo es la historia de Felismena, cuando, disfrazada de hombre, es requerida de amores por Celia. No obstante, recordemos que Felismena ha acudido a la ciudad en busca de don Felis, quien parece haberla olvidado una vez ha dejado el entorno campestre. El modo de actuar de la pastora inspira, como no puede ser de otro modo, una compasión casi fraternal en el lector, pues a pesar de sentirse engañada por su enamorado, se decanta por la auto-renuncia, esto es, apoyar el amor que surge entre Celia y don Felis “imaginando el estado triste a que mis amores me habían traído, pues yo misma me hacía la guerra, siéndome forzado ser intercesora de cosa tan contraria a mi contentamiento” (*Diana*, Libro II:121). La contrariedad de la que habla es una alusión a su carácter, el cual responde a un arquetipo de mujer-amazona que no centra sus actos en la búsqueda y reciprocidad amorosa, sino en el reconocimiento del honor y la virtud.²⁴ Razón por la que ella no puede ser cautivada por el amor, al menos no en su entera disposición: para Silvano, “it captivates, not just the body, but also the will” (Wardropper, 1951:135) porque “ninguna cosa hay [...] que se pueda gobernar por razón, ni aun la podrá haber en quien tan ajeno estuviere de su libertad como yo, porque todas las sujeciones corporales dejan libre a lo menos la voluntad, mas la sujeción de amor es tal que la primera cosa que hace es tomaros posesión della” (*Diana*, Libro IV:211), pero para Felismena el amor jamás podría anular su voluntad, pues como decíamos, no pertenece realmente al mundo de los pastores. Sin embargo, es el personaje que mejor representa uno de los pilares indispensables que caracterizan todos y cada uno de los tipos de amor que sienten los pastores, y es que el amor verdadero es un sentimiento totalmente altruista, puro y que se recibe y se siente de forma desinteresada, por lo que jamás buscará la realización carnal ni cualquier otro fin salvo el sentirlo en todo su esplendor.

Otro tipo de amor –o tal vez consecuencia– muy ligado al concepto de la predestinación, es la imposibilidad de dejar de amar una vez se ha conocido el amor verdadero. Selvagia pregunta a Silvano: “¿Y podrías tú, pastor, negarme que sería posible haber fin en tus amores, o por muerte o por ausencia o por ser favorecido en otra

²⁴ Bravo-Villasante documenta su origen en el arquetipo de mujer amazona itálica, consignada en la obra de Ariosto *Orlando el Furioso*, concretamente en la historia de Marfisa y Bradamante.

parte y tenidos en más tus servicios?”, éste le contesta que su amor sería hipócrita si realmente pudiera abandonar ese sentimiento “y [que] mal haya el amador que, aunque a otros vea sucedelles de la manera que me dices, tuviere tan poca constancia en los amores que piense podelle a él suceder cosa tan contraria a su fe” (*Diana*, Libro II:71-72). A su vez, este es el punto que crea más problema en la crítica: Montemayor necesita terminar de algún modo con las súplicas de sus pastores, de manera que los encamina en un peregrinaje conjunto hacia el palacio de la sabia Felicia, quien gracias a su magia vertida en el agua, logrará liberar a los pastores de su desdicha amorosa.²⁵ La crítica, como decíamos, presta su opinión en favor de la sentencia de nuestro don Quijote, quien era “de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros” (Rico, 2015:84), aunque no hay que olvidar que en la *Diana* existen también gran variedad de elementos paganos y cristianos que conviven perfectamente. Ciertamente, el recurso de la magia parece escapar de la pastoril tradicional (recordemos que es una herramienta asociada al género caballeresco) pero no creo que ello nos obligue a recalificar la novela: si valoramos la evolución del pastor, el cambio es nimio, pues tras beber el agua encantada el único que retorna al estado de pastor libre es Sireno. “Por su parte, Silvano, jamás correspondido por Diana, sentirá un súbito flechazo por Selvagia, quien a su vez olvidará los ambiguos juegos de Ismenia, para caer rendida en sus brazos” (Fosalba, 2010b:4), lo cual nos sitúa en el punto anterior: el amor todo lo vivifica sin dar oportunidad de que afloren otros sentimientos.

5. CONCLUSIONES: ESTATISMO DEL ENTORNO Y NARRATIVO EN CONFRONTACIÓN CON EL DINAMISMO INTERNO

Se tiende a calificar la producción pastoril como una literatura estática en comparación a otros muchos géneros del s.XVI, que tienen una acción novelesca mucho más fluida. La preponderancia de esta etiqueta viene dada por la aparente falta de movimiento y evolución de los personajes, pero tanto López Estrada (1974) como Moreno Báez (1981), Fosalba (2010b) o Egido (1986), entre otros, ya dan cuenta de la incipiente independencia de esos pastores: se mueven en favor de lo que sienten, por sus propias pasiones y desdichas, por lo que sí existe en ellos la capacidad de cambiar, el

²⁵ También es un tópico muy extendido en la literatura, el uso de elementos mágicos como desenlace. Lo vemos a su vez en el *Orlando*.

error, no obstante, es creer que esa autonomía no puede vincularse al género pastoril. En mi humilde opinión, el género es una cosa (muchas veces contagiado por otros), y los personajes son otra; ciertamente pertenecen al colectivo de libros de pastores, demostrado está, pero no son los mismos de Teócrito. Éstos son cortesanos, analizan su estado, individualizan su sentir y lo plasman en marcas asociadas a la realidad, tales como las cartas o los diálogos (formas comunicativas, por otro lado, asociadas a la idealización cortesana). La *Diana* es un tratado amoroso, decíamos al principio, porque muestra los estados por los que pasa el amado cuando no puede racionalizar ese amor, porque ese amor es mudable, mueve a la ira, a la compasión o a la dicha en cuestión de segundos, pero jamás abandona al que lo siente. ¿Por qué “psicología”? Porque el sentimiento sí evoluciona, y hacia muchas direcciones, tantas como pastores hay.

6. BIBLIOGRAFÍA

Albin, Lesky (2009): *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos

Avalle-Arce, Juan Bautista (1975): *La Novela pastoril española*, Madrid: Istmo

Bayo, Marcial José (1970): *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid: Gredos.

Brioso Sánchez, Máximo (2000): “Literatura helenística: introducción” en J.A. López Férez; E. Acosta [et al.] (2000): *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, págs. 780-794

Chevalier, Maxime (1974): «“La Diana” de Montemayor y su público en la España del siglo XVI» en *Creación y público en la literatura española* (coord. Juan François Botrel, S. Salaün), Madrid: Castalia, pp. 40-55.

Curtius, Ernst Robert (1974): *Literatura europea y Edad Media latina*, 1, México: Fondo de Cultura Económica.

Damiani, Bruno Mario (2016): «Realismo histórico y social de la “Diana” de Jorge de Montemayor» en (ed. A. David Kossoff, et al.) *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986 y Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 421-432.

_____ (1986): «Realismo histórico y social de “La Diana” de Jorge de Montemayor» In *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1983, pp. 421-431

Egido, Aurora (1985): «“Sin poética hay poetas”: sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro» en *Criticón*, 30, pp. 43-77.

Fosalba, Eugenia, 2010a. “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v609>

_____ 2010b. “El amor en la *Diana* de Jorge Montemayor” [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [Consultada: 6 de Junio de 2016]

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-en-la-diana-de-jorge-de-montemayor>

García Teijeiro, M. y Molinos Tejada, M^a. Teresa (Eds.) (1986): *Bucólicos griegos*, Madrid: Gredos

García Teijeiro, Manuel (2000): “Los poetas bucólicos” en J.A. López Férez; E. Acosta [et al.] (2000): *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, págs. 817-830

Gerhardt, Mia I., López Estrada, Francisco y Chevalier, Maxime (1980): «La novela pastoril y el éxito de la Diana» en “Variedades de la ficción novelesca” (intr. Francisco López Estrada) en “Siglos de Oro: Renacimiento” en *Historia y crítica de la literatura española* (a/c, Francisco Rico), II, Barcelona: Crítica, pp. 296-302.

Gómez, Jesús (1991): «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas» en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 10, pp. 111-126.

_____ (1993): «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)» en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 11, pp. 171-196.

Honda, Seiji (2000): «Sobre las bases ideológicas de la Diana de Montemayor», [Documento en línea], en *Cuadernos Canela*, 12, pp. 19-42. [Consultada: 29 de Mayo de 2016]

Iventosch, Hermann (1975): *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid: Castalia.

López Estrada, Francisco (1974): *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid: Gredos

Madelpuech, Florence (2010): «Orfeo revisitado. Para el replanteamiento del artista y la definición de una nueva cosmovisión en las Églogas de Garcilaso de la Vega» en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (coords. Pierre Civil, Françoise Crémoux), V.2, ([CD-ROM]), Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, pág. 98

Matzat, Wolfgang (2001): «Amor y subjetividad en la *Diana* de Montemayor» en (coord. Christoph Strosetzki) *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster, 1999, pp. 892-898

Melero Bellido, Antonio, «El mimo griego» en *Estudios clásicos*, T. 25 (1981-1983), Nº 86, pp. 11-37

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1975): *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid: CSIC

Montero, Juan (ed.) (1996): *La Diana* de Jorge de Montemayor, Barcelona: Crítica

Moreno Báez, Enrique (ed.) (1981): *Los Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, Madrid: Editorial Nacional

Morros Mestres, Bienvenido (1995): *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso de la Vega, Barcelona: Crítica

Parker, Alexander A. (1986): *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra.

Perry, T. Anthony (1969): «Ideal love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*» en *Publications of the Modern Language Association of America*, 84, pp. 227-234

Prenz, Ana Cecilia (2002): «Acotaciones a la *Églogas* de Juan del Encina» en *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, pp. 59-70.

Real Academia Española. (2001). Rústico. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=WtPlidi>

Recio García, Tomás de la Ascensión y Soler Ruiz, Arturo (intr.) (1990): “Introducción” en Virgilio Marón, Publio (1990): *Bucólicas; Geórgicas; Apéndice Virgiliano*, Madrid: Gredos

Rico, Francisco (Dir.) (1998): *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica

Roig, Adrien (1995): «Las lágrimas de Salicio en la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega» en (coord. Jules Whicker) *AIH. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham. Pp. 163-173. Extraído de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_024.pdf

Soria Olmedo, Andrés (2002): «Introducción» en *Diálogos de amor* de León Hebreo, (pp. 9-39), (David Romano, trad.), Madrid: Alianza.

Wardropper, Bruce W. (1951): «The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation» en *Studies in Philology*, 48(2), pp. 126-144. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4172968>