

El amor en la “Diana” de Jorge de Montemayor

Eugenia Fosalba

La *Diana* de Jorge Montemayor experimentó un éxito extraordinario no sólo en España sino en toda Europa. Fue editada en español por lo menos 25 veces en el siglo XVI desde que apareció por primera vez alrededor de 1558 en las prensas de un impresor flamenco instalado en Valencia, llamado Juan Mey Flandro. Aunque la edición príncipe apareciera sin fecha ni indicación alguna sobre su impresor (que probablemente había muerto ya, de manera que la edición correría a cargo de su viuda) a esta conclusión puede llegarse cotejando su tipografía con la de otros volúmenes salidos de las mismas prensas, teniendo en cuenta además que esa bella edición en tamaño de un cuarto apareció gracias a un mecenas valenciano, Joan Castellà de Vilanova, señor de las Baronías de Bicorn y Quesa, cuyo escudo invade la portada de la *princeps*. Se conservan cinco ediciones aparecidas casi de golpe antes de la muerte prematura de Montemayor posiblemente en el Piamonte, al parecer en febrero de 1561. En los últimos meses de ese año y principios de 1562, un impresor tuvo la audacia de sacar a la luz una edición de nuestra *Diana* con una llamativa novedad editorial, determinante a mi parecer para entender la atracción que nuestra novela ejerció en el extranjero: la añadidura hacia el final del libro cuarto de una versión amplificada de la *Historia del Abindarráez y la hermosa Jarifa*, la novelita iniciadora del género morisco. Creo haber demostrado, hace ya algunos años, que esta versión del relato morisco fue reescrita por Montemayor, contra lo que siempre se había supuesto. Conviene recordar entonces que Montemayor se transformó no sólo en el iniciador de la moda pastoril, sino también en el responsable de la enorme difusión que tuvo la anécdota del Abencerraje en Europa --y muy especialmente en Francia, donde la *Diana* se tradujo, la mayoría de las veces

unida al relato morisco, por lo menos ocho veces, entre 1565 y 1735.

De manera que cualquier estudio acerca de esta novela pastoril debe encauzarse teniendo en cuenta las novedades que aportó en su tiempo, tan seductoras de su público lector. Maxime Chevalier fue quizá el primer estudioso en darse cuenta de que su éxito no estribaba en su bucolismo, como tampoco en su neoplatonismo, sino en la variedad de tradiciones narrativas y poéticas que su carácter pastoril aunaba, como los retales de la capa de Arlequín. Sus fuentes literarias son, así, muy variadas: el cuadro pastoril que sirve de marco a todas ellas no es más que una suerte de telón de fondo bucólico que sirve de excusa para insertar en esta nueva modalidad de género narrativo elementos muy dispares. La *Arcadia* de Sannazaro le inspiró entre otras cosas, la idea de trasladar a la prosa castellana el escenario bucólico, la mezcla de prosa y verso, sus refinados pastores, y algún pasaje casi estático, muy pictórico, como el que abre la novela, que además está homenajeando a Garcilaso, con la imagen de Sireno, sumido *entre memorias tristes* (soneto X), y un mechón de los cabellos de su pastora entre las manos (Eg. I). Fijémonos en un detalle importantísimo acaba de salir a colación y que no podemos dejar pasar inadvertido: el inmenso atractivo del paisaje en el seno de la novela. No es un paisaje azaroso, cambiante, sino más bien uniforme, incluso estereotipado: el paisaje que siempre se ha reservado al amor. Curtius explicaba muy bien en qué había consistido el topos del locus amoenus, el lugar del deseo, la realización de un sueño de paz. Sencillamente un árbol, hierba verde y fresca y un rumoroso riachuelo. Pocas veces aparecerá el campo considerado como espectáculo en la novela de caballerías: pero recordemos el momento en que Amadís, a lomos de su caballo, regresa con Oriana al castillo de Miraflores. De pronto una somera pincelada descriptiva atrae a la pareja hacia la sombra de un árbol, sobre una *verde yerba*, donde no por casualidad, “fue hecha dueña la más hermosa doncella del mundo”.

No extraña así que en la primera novela española con paisaje bucólico, el concepto del Amor, constantemente invocado por el narrador de la *Diana* junto a

sus comparsas de la Fortuna y el Tiempo, se anuncie desde las primeras páginas como una de las grandes fuerzas que dominan a sus criaturas, como tampoco debe sorprender demasiado que sus personajes adquieran protagonismo en la medida en que estén enamorados. Son verdaderos incurables de amor, sumidos permanentemente en el dolor y el desengaño, aunque la suavidad expresiva de Montemayor tamice su atormentado interior de forma que sus lamentos están dulcificados por una melancolía muy portuguesa: la amargura de la pérdida siempre humedecida por las lágrimas. El paisaje, testigo mudo de los pasados momentos de dicha, despierta la memoria involuntaria de Sireno y le impide olvidar, regresar a un ansiado estado desamorado. Pero esta exquisitez melancólica de tintes tan proustianos no impide, curiosamente, que el narrador introduzca chispazos de ironía desde el principio: me refiero a la paródica rueda de amor no correspondido que se cumple en el primer relato intercalado, puesto en boca de Selvagia.

El libro cuarto estructura en simetría bipartita los siete capítulos de la novela, introduciendo el ambiente propicio y los elementos de reflexión acerca del fenómeno amoroso que favorecerán el giro en redondo que experimentará el ánimo de buena parte de la compañía de pastores. El cambio de escenario viene dado por el palacio de la sabia Felicia, dama venerable vestida de negro, que habita sus dependencias acompañada por una corte de bellas ninfas. Este palacio, suntuoso como el de la dehesa de la *Arvadia* (prosas III y X), es una suerte de hospital de enamorados, donde los corredores abren puertas a ricos aposentos, en una de cuyas salas hay frescos de antiguas mujeres, famosas por su castidad, presididas todas por la estatua de Diana cazadora. Su patio está adornado con un padrón central donde los visitantes se entretienen observando los relieves esculpidos de héroes antiguos con inscripciones alusivas a sus hazañas. Este nuevo orden que crean las dependencias de la sabia Felicia --donde la naturaleza estereotipada cede el paso al artificio del decorado arquitectónico y ornamental-- favorece la introducción del episodio axial de magia, por lo demás nada ajeno a la

pastoral más remota.

Es un episodio sobre el que han girado opiniones controvertidas de la crítica, que apoyándose en el juicio negativo que Cervantes emitió sobre el agua encantada de Felicia en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, ha visto a menudo en el resorte mágico para cambiar la orientación amorosa de los protagonistas un recurso antinovelesco. Pero conviene tener presente que quizás el único que podía reprochárselo a Montemayor era precisamente Cervantes, que por alguna razón es el padre de la novela moderna.

Así que tras beber de los vasos de fino cristal con los pies de oro esmaltado los pastores se desvanecen. Al despertar, Sireno siente un gran alivio en su memoria pues ya vuelve a su antiguo estado de pastor libre de amor. 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.

El amor observado en todas sus variadas combinaciones y casos como si se tratara de los cristales multicolores de un caleidoscopio, es debatido y amargamente recordado por la compañía de pastores que será guiada por las compasivas ninfas al palacio mágico de la sabia Felicia. El ritmo lento de la prosa, no ya concentrada en la acción (como sucedía en las novelas de caballerías) sino en la contemplación del entorno, favorecerá el lento demorarse en los estados emocionales de los pastores (casi cortesanos por su extrema estilización) cuyo interior será analizado con una sutileza fina y agudísima (y en este sentido Montemayor se distingue de Sannazaro, abriendo paso a la novela psicológica). El tono reflexivo que adquirirá siempre el diálogo entre los pastores llegará en ocasiones a convertir la novela en una especie de tratado amoroso (deudor, sobre todo, de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que Montemayor prácticamente plagia en el libro cuarto). En 1551 había aparecido la traducción salmantina de

Gli Asolani de Pietro Bembo que además de ejercer gran influencia en la discusión teórica sobre el amor en la *Diana enamorada*, y en la figura de Lenio, pastor desamorado de la *Galatea* de Cervantes, comparte con Boccaccio (en el *Decameron* y *Las preguntas y respuestas del libro cuarto del Filocolo*) la incorporación del paisaje ajardinado como marco narrativo, aunque hay que admitir en Bembo una muy especial fuente de Montemayor por su mayor demora que sus antecesores en la contemplación descriptiva. En efecto, la creación de un entorno que invite a sentarse y platicar, además de entonar el canto de poemas, tendrá lugar a su vez en la *Diana*, sobre todo en los tres primeros libros, en los que el nudo de la trama se plantea dando grandes saltos retrospectivos. El remansamiento de la acción, reforzado por el empleo prolijo del gerundio y el epíteto, ondula suavemente su dinamismo y favorece el solaz del diálogo, gran aportación de la pastoral a la novela.

Los tres primeros libros introducen las historias inacabadas que cada una de las bellas pastoras (Selvagia, Belisa y Felismena) relata retrospectivamente. Este aspecto es fundamental porque introduce en la novela el relato intercalado, cuyo modelo tan presente está en la primera parte del *Quijote*: recordemos por ejemplo el relato autobiográfico de Felismena, que tiene como fuente un relato de Bandello que se había llevado a las tablas en Italia (por los Intronati) y después en España por el célebre comediógrafo Lope de Rueda). En Montemayor, una de las novedades más importantes en la reelaboración de esta anécdota cortesana (nada pastoril, como puede comprobarse) es que se distingue voluntariamente de la tradición italiana de los *novellieri* limando las asperezas picantes, como corresponde a la *ejemplaridad* de las novelas (o relatos cortos) españoles que Montemayor anticipa aquí y que después recogerá Cervantes en sus novelas ejemplares publicadas en 1613, de enorme éxito en Francia a principios del siglo XVII. Este delicioso relato trae a la novela pastoril la descripción plenamente urbana de la plaza de una ciudad, donde los caballeros conversan con damas asomadas a las celosías; en él se dan escenas muy de comedia, que después

inspirarán nada menos que a Shakespeare en una de sus primeras obras (*The two Gentlemen of Verona*). He mencionado antes un detalle del tratamiento que Montemayor da a la novela italiana que puede dar pie a algún malentendido: el hecho de que el relato breve español, que tan de moda se puso a partir de la *Diana* de Montemayor, gustara más porque suavizaba los detalles picantes o procaces propios de la novela italiana. Sorel lo explicará muy bien ya bien entrado el siglo XVII en su *Biblioteca Francesa*: las damas francesas gustaban de estos relatos porque los podían leer sin aprehensión. Y no hay que olvidar que la *Diana* tiene la gracia de descubrir un nuevo y fervoroso público, el femenino. Un moralista como Malon de Chaide reprochaba a las doncellitas que apenas sabían andar y ya llevaban un ejemplar de la *Diana* en las faltriqueras (es decir en el bolsillo que se ocultaba bajo sus faldas: lo que da idea de cómo la *Diana* fue desde el principio lo que hoy llamamos un libro de bolsillo, un auténtico best-seller).

Pero no olvidemos un detalle importantísimo: la voluntad estilística que domina en toda la novela, una de las claves creo yo de su inmenso éxito editorial. Montemayor, como buen músico, escribe la *Diana* con el propósito de que su prosa emotiva y enfática seduzca al lector por su dulce musicalidad, de un ritmo marcado e irregular, con una irregularidad esencialmente rítmica. Y ese elegantísimo balanceo de su prosa, emocional y rítmico, la hace especialmente adecuada para la recitación en voz alta, junto a sus poemas de variada polimetría; este aspecto de su prosa sugiere que muy probablemente la novela fuera recitada en corrillos en la corte, como años más tarde sucedería con una monumental novela pastoril francesa, *L'Astrée* de Honoré d'Urfé.