

EL TEMPLO DE DIANA EN LA NOVELA

DE JORGE DE MONTEMAYOR

La novela *La Diana* de Jorge de Montemayor despliega un mundo sentimental bucólico en íntima vinculación con la naturaleza, cuya interioridad es el trasunto de la vida amorosa de pastores cortesanos ¹. El proceso de introspección de estados interiores que lo caracteriza se halla a su vez definido por el signo de un amor imposible que al parecer no tiene solución. Aún más, la peculiar modalidad de esta pasión amorosa es la de complacerse en la imposibilidad de realización, deteniéndose al mismo tiempo en encontrar la naturaleza de su esencia y en examinar su intensidad y efectos sobre el ser humano ². En la novela, sin embargo, la imposibilidad básica planteada en los primeros libros se resuelve al final en soluciones de diverso orden. Este cambio fundamental de ritmo tiene lugar en el templo de la diosa Diana, gracias a la intervención de ninfas que están a su servicio. Trataremos, por consiguiente, de examinar la signi-

¹ Para las más recientes interpretaciones de la novela, véanse MIA I. GERHARDT, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale*, Assen, 1950, págs. 172-199; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA en su *Introducción* a la edición de *Los siete Libros de la Diana*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1954; B. W. WARDROPPER, *The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation*, en *SP*, XLVIII (1951), págs. 126-144; JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, págs. 55-82.

² La intensidad autoanalítica de los casos amorosos de *La Diana*, en la cual los amantes se complacen en proclamar la experiencia atormentada como ingrediente indispensable de la pasión, es en parte derivación de la "voluntad de no posesión" (imposibilidad), característica del amor trovadoresco. Véase L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944. Tal situación de imposibilidad acongojada se acentúa en la escuela del *Dolce stil nuovo* y la poesía de Petrarca. Las discusiones acerca del amor son a su vez proyección de teorías neoplató-

ficación del templo en sí mismo y en relación con el resto de la obra. Veamos en primer término la estructura fabular de esta red sentimental.

El primer libro se halla dominado por los personajes Sireno y Sylvano que cuentan su amor desesperado por la pastora Diana. Sireno se lamenta del bien que ha perdido en virtud de haberse casado esta última, y Sylvano se recrea en el tormento causado por un amor que no recibió nunca recompensa alguna. Aparece también Selvagia en este libro relatando su pasión atormentada por Alanio a quien conoció en el templo de Minerva. Característica del amor no retribuído de estos amadores es la discordancia que existe entre ellos, la cual se halla señalada por Selvagia cuando cuenta las desventuras de su propia historia a Sireno y a Sylvano: "¡Ved qué extraño embuste de amor!; si por ventura Ysmenia iba al campo, Alanio tras ella; si Montano iba al ganado, Ysmenia tras él; si yo andava al monte con mis ovejas, Montano tras mí y si yo sabía que Alanio estava en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él. [...] Y quando allí los quatro discordantes amadores nos hallamos, no se puede dezir lo que sentíamos porque cada uno mirava a quien no quería que le mirasse" (págs. 52 y 53) ³. La cadena discordante mencionada por Selvagia se deshace en parte al casarse Montano con Ysmenia, pero continúa subsistiendo con el matrimonio de Alanio con la pastora Sylvia. Selvagia se encuentra así en un plano similar al de Sireno y de Sylvano al quedar abocada a un

nicas en tratadistas del Renacimiento como León Hebreo, Marsilio Ficino y Baltasar de Castiglione. Véanse al respecto, MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Santander, 1947, cap. VI; PAUL OSCAR KRISTELLER, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943, y la traducción de *El Cortesano* de Juan Boscán. Comp. también los *Cantos de amor* de Ausias March, traducidos por el mismo Montemayor (1560), en los cuales el autor hace un análisis de la pasión amorosa atormentada, y la novela portuguesa *Memina e moça* (1554), de Bernardim de Ribeiro, de tono marcadamente personal, y la cual pudo influir en la inspiración de Montemayor. MIA GERHARDT (*op. cit.*, págs. 182-183) ve en la voluntad de sufrimiento como método de vida la contribución más importante de esta novela pastoril.

³ Citamos por la edición de López Estrada. El subrayado es nuestro.

amor sin esperanza. El segundo libro plantea otra cadena de imposibilidades con la presencia de la pastora Felismena que aparece dando muerte a los salvajes que atacan a las ninfas. Según su historia, Felismena marcha a la corte y entra disfrazada de hombre al servicio de su enamorado don Felis, quien ahora se halla sujeto al cautiverio de la orgullosa Celia. Esta última se prenda, sin embargo, del criado Valerio (Felismena disfrazada) que le trae las misivas amorosas de don Felis, y se deja morir cuando se da cuenta de que Valerio no es susceptible a sus avances amorosos. Don Felis huye de la Corte y Felismena vestida de pastor entretiene su vida desesperanzada vagando por los campos. El tercer libro plantea el problema de la imposibilidad y discordancia en un plano diferente. La pastora Belisa que se halla en la isla donde están los incurables de amor relata la historia de su desastroso amor que condujo a la muerte a su enamorado Arsileo y a su padre Arsenio. Según la historia, éste último mata al desconocido rival que hace el amor a Belisa y el cual resulta ser su hijo. Al darse cuenta de su yerro, Arsenio se quita su propia vida.

Estos cinco personajes que presentan diversos aspectos de amor desafortunado comparten en común la naturaleza de su tormento y el haber permanecido firmes en su amor primero. Su encuentro casual con las tres ninfas del templo de Diana les permite ir en busca de un remedio a su estado de miseria. El capítulo cuarto describe el palacio de la sabia Felicia y se insinúan las primeras soluciones al problema de la imposibilidad. Al beber el filtro milagroso, Sireno se olvida de su amor a Diana, y Sylvano y Selvagia se dan cuenta por primera vez de que su trato continuado dentro de su mismo estado lamentable creó en ellos las bases de un mutuo y nuevo amor indestructible. Para Belisa y Felismena se anuncian distintas soluciones. Al regresar a los campos, ésta última encuentra sorprendentemente al pastor Arsileo, a quien cuenta las desventuras de Belisa y la firmeza de su amor. Arsileo marcha al palacio de Felicia y da cuenta a Belisa de las diabólicas artes del nigromántico Alfeo, quien

movido de los celos hizo cobrar a dos espíritus la forma de Arsenio y de Arsileo a fin de precipitar la tragedia imaginada que la lanzó a los campos. Los dos amantes se reúnen y confirman su amor en unión matrimonial. En el libro sexto Felismena resuelve las diferencias entre los pastores Amarílida y Filemón, quienes se habían distanciado por sospechas y recelos infundados. Aparece luego la pastora Diana entonando canciones de malmaridada y quejándose de su adversa suerte sin esperanza de redención. El libro séptimo plantea la discordancia entre los pastores Duarda y Danteo por haber quebrado éste último la fe primera casándose con otra pastora que ya se halla muerta. Tal situación queda pendiente para una posible prolongación de la novela. También en este libro la pastora Diana se aleja de la compañía de los pastores Sireno y Sylvano, llorosa y pensativa, por haber sido ella misma la causante de una imposibilidad sin solución. Finalmente, la pastora Felismena encuentra al caballero Felis, después de haberlo librado de muerte segura en el ataque desigual de tres caballeros contra él. Don Felis se arrepiente de su infidelidad y los dos amantes marchan hacia el palacio de la sabia Felicia, donde se efectúa el matrimonio.

Dentro de este ritmo fabular existe, por consiguiente, el paso de la discordancia a la armonía, de la carencia a la plenitud, del infortunio y el tormento a la felicidad lograda. La ansiosa espera del amante solitario y desdeñado se convierte en afirmativa y exultante unión matrimonial, o en actitud de serena indiferencia (Sireno). Es evidente que el amor humano ha hallado en la novela una nueva dimensión de que estaba ausente el amor trovadoresco. *La Diana* incorpora a su estructura el anhelo torturante de la pasión no retribuida (amor imposible) y se complace en él, pero lo dirige hacia soluciones imprevistas que resuelven el enigma de la imposibilidad. Ahora bien, este movimiento de situaciones discordantes hacia conquistas armoniosas sólo puede conseguirse en virtud de la acción de figuras extra-humanas (las ninfas, la sabia Felicia y la diosa Diana) que intervienen

provocando soluciones en forma de remedios a los males amorosos. Dichas soluciones se encuentran, sin embargo, al final de una vía purificatoria en el ejercicio del amor humano, el cual se ha tornado en arduo camino de renunciamiento y heroísmo. El remedio adquiere así el carácter de una recompensa que coincide con esquemas de mejoramiento individual. Tal proceso de ascesis y de iluminación intelectual culmina en la novela con la entrada en el templo de la diosa, en el cual los amantes paulatinamente aprehenden la naturaleza del amor y se hallan en capacidad para superar sus males personales. El servicio y culto a la diosa Diana implícito en la presencia de las ninfas y de la sabia Felicia (sacerdotisa) confiere un sentido de religiosidad a esta escuela del amor y a la pasión de los pastores. El templo de Diana encierra, por consiguiente, una significación íntimamente vinculada a la acción de la novela y al final sentido de la naturaleza y esencia del amor. Examinaremos en seguida los aspectos varios del templo de la diosa.

Los pastores son conducidos al templo por las ninfas Dórida, Cynthia y Polidora, gracias al hecho de haberse mantenido fieles al amor primero. En efecto, el lema que se halla a la entrada del edificio es una inscripción que alude al don de castidad y de la firmeza como condiciones para entrar en él:

Quien entra, mire bien cómo a bivido,
y el don de castidad, si le a guardado,
y la que quiere bien o lo a querido
mire si a causa de otro se a mudado.
Y si la fe primera no a perdido
y aquel primer amor a conservado,
entrar puede en el templo de Diana,
cuya virtud y gracia es sobrehumana (pág. 165).

Más tarde Arsileo podrá entrar al palacio de la diosa por haber cumplido con las mismas condiciones y don Felis será admitido para su desposorio con Felismena en virtud de su arrepentimiento y de su dedicación devota a ésta última. En cambio a la pastora Diana le estará por siempre vedada la

entrada al templo de la diosa. El templo consagra, por consiguiente, las virtudes más altas de los verdaderos amadores (firmeza y castidad), en oposición a la condición de la *mu- danza* y al amor *lascivo*, representado éste último en en los sátiros salvajes que atacan a las ninfas. Las figuras mitológicas de los sátiros y de Diana con sus ninfas son así los polos extremos de la concupiscencia y de la absoluta castidad. A su vez, el verdadero amor humano prescinde del amor carnal (dando muerte a los sátiros) y se endereza hacia el ideal de castidad hasta llegar a la unión matrimonial.

Inicialmente Diana fue una diosa lunar de origen itálico, cuyo culto en los bosques de Aricia, cerca del lago de Nemi, fue traído a Roma desde los tiempos de Servio Tulio. Su identificación desde un principio con Artemisa, la figura griega de correspondientes características lunares, la consagra definitivamente como diosa virgen de la castidad. Entre los atributos de Artemisa se encontraba, además, el de proteger a los jóvenes de ambos sexos contra los embates de la poderosa Afrodita, el de poseer virtud curativa contra las enfermedades y el de dispensar protección a las mujeres en sus partos (*Arthemisa Partenos*). En su condición de diosa virgen estaba dotada de gran belleza y su ocupación habitual era la de la caza. Presidía asimismo la cohorte de ninfas que se hallaban asociadas a aspectos varios de la naturaleza a través de los lagos, ríos, bosques, vientos y los lugares apartados ⁴.

Tales características de Diana-Artemisa se hallan presentes en la novela y contribuyen a fijar los contornos de su significación ⁵. Físicamente la diosa es de una belleza in-

⁴ Para la concepción de Diana y Artemisa, véanse (s.v. *Diana*) DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*, Paris, 1892; ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der Mythologie*, Leipzig, 1888-1937; A. PAULY, *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft*, Stuttgart, 1848; L. R. FARNELL, *Cults of the Greek States*, II, London, 1907, and J. G. FRAZER, *The Golden Bough*, Abridged Edition, New York, 1953, págs. 1-9 y 160-164. De particular importancia en la evolución de la figura de la diosa itálica es la *Diana Tifatina*, cuyo templo en el monte Tifala estuvo consagrado a la diosa como protectora de la felicidad conyugal. Véase DAREMBERG et SAGLIO, *op. cit.*

⁵ La vinculación de la diosa con la luna en la novela es evidente por la identidad de nombres dados a la una y a la otra: "juntos se asentaron en

comparable y su representación estatuaria dentro del templo es la de una verdadera Artemisa, según la tradición en la leyenda y en el arte ⁶:

en torno a la rica quadra estaban muchas figuras de damas Españolas y de otras naciones, y en lo muy alto, la diosa Diana de la misma estatura que ella era, hecha de metal Corinthio, con ropas de caçadora, engastadas por ellas muchas piedras y perlas de grandísimo valor, con su arco en la mano y su aljava al cuello, rodeada de nimphas, más hermosas que el sol (pág. 178).

Tal belleza irradia en todas direcciones y polariza una de las dimensiones más características del mundo de *La Diana*. Las ninfas que están a su servicio se presentan como dechados esplendentes de hermosura: “tres nimphas tan hermosas que parecía aver en ellas dado naturaleza muy clara muestra de lo que puede” (pág. 71). De la misma manera, las pastoras que se acercan al templo y que van apareciendo en la novela son todas de belleza singular ⁷.

torno de la fuente, aviendo el dorado Phebo dado fin a su jornada y la nocturna Diana principio a la suya” (pág. 135) (el subrayado es nuestro). En la tradición alegórica de la Edad Media, Diana es personificación de la castidad. El *Sueño* del Marqués de Santillana presenta una batalla entre Diana y Venus que recuerda la del *Roman de la Rose* de Jean de Meung. Véanse RAFAEL LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pág. 122, y FR. B. LUQUIENS, *The Roman de la Rose and Medieval Castilian Literature*, en *Romanische Forschungen*, XX (1907), págs. 284-320. Comp. asimismo el *Triunfo de la Castidad* de Petrarca. Tradicionalmente la luna es también símbolo de la castidad y principalmente de la maternidad. Véase G. CORREA, *El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca*, en *PMLA*, LXXII (1957), 1060-1084.

⁶ Para la representación escultórica de Artemisa-Diana, véanse L. R. FARNELL, *op. cit.*, vol. II, págs. 520-548 y C. FRIEDERICHS und PAUL WOLTERS, *Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik* (1885).

⁷ Son además frecuentes las alusiones a los efectos y al poder de la hermosura. Diana es para Sireno antes de haber quebrado su juramento “una beldad que ciega luego en viéndola” (pág. 32), y que tiene poder mágico sobre la misma naturaleza: “Diana vio que venía / tan hermosa que vestía / de nueva color el prado / donde sus ojos ponía” (pág. 76). Comp. la figura mitológica de Flora a cuyo paso reverdece la naturaleza entera. Belisa, por su parte, es fuente de gloria para los ojos que la miran como arquetipo de perfección humana: “mostrose en vos tan sutil / naturaleza y tan diestra / que una sola fación vuestra / hará hermosuras cien mil” (pág. 149). Comp. más adelante la belleza de las damas cantadas por Orfeo.

Arquitecturalmente el templo es una construcción romana de suntuosa esplendidez, si bien se mezclan a sus líneas clásicas elementos preciosistas, exóticos y decorativos que son característicos de las visiones de ultramundo. He aquí su descripción:

todos juntos se fueron al sumptuoso palacio, delante del qual estava una gran plaça cercada de altos acipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaça era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de xedrez. En medio della, avía una fuente de mármol jaspeado, sobre quatro muy grandes leones de bronce. En medio de la fuente, estava una columna de jaspe, sobre la qual quatro nimphas de mármol blanco tenían sus assientos. Los braços tenían alçados en alto, y en las manos sendos vasos, hechos a la romana. De los quales, por unas bocas de leones que en ellos avía, echavan agua. La portada del palacio era de mármol serrado con todas las vasas y chapiteles de las columnas dorados. Y assí mismo las vestiduras de las imágenes que en ello avía. Toda la casa parecía hecha de reluziente jaspe con muchas almenas, y en ellas esculpidas, algunas figuras de emperadores, matronas Romanas y otras antiuallas semejantes. Eran todas las ventanas cada una de dos arcos; las cerraduras y clavazón, de plata; todas las puertas, de cedro. La casa era quadrada y a cada cantón avía una muy alta y artificiosa torre (págs. 164-165).

Sus efectos luminosos a distancia le dan un aire de mitológica sobrenaturalidad: "los chapiteles que por encima de los árboles sobrepujavan, davan de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finíssimo crystal" (pág. 163) ⁸. Dicho preciosismo y artificiosidad se extiende también a los muebles y vajillas:

Allí las ricas mesas eran de fino cedro y los asientos de marfil con paños de brocado; muchas taças y copas hechas de diversa forma y todas de grandíssimo precio; las unas, de vidrio artificiosamente

⁸ La extraña luminosidad y riqueza preciosista del templo de Diana se encuentra en relación con visiones parecidas de ultramundo en la literatura caballeresca y en otras concepciones alegóricas. Véase MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La visión del Trasmundo en las literaturas hispánicas*, apéndice al libro de H. R. PATCH, *El otro mundo en las literaturas hispánicas*, México, 1956, págs. 408-422. En el *Orlando Furioso* de ARIOSTO el palacio de la maga Logistila (X, 58 y sigs.) está hecho de piedras preciosas, y el paraíso terrenal a donde llega Astolfo, hace su aparición en un prado con un palacio maravilloso

labrado; otras, de fino crystal con los pies y asas de oro; otras, de plata y entre ellas engastadas piedras preciosas de grandísimo valor (pág. 166).

Igual sucede con la indumentaria de las ninfas, las cuales aparecen “vestidas de telillas blancas, muy delicadas, texidas con plata y oro sutilísimamente, sus guirnaldas de flores sobre los dorados cabellos que sueltos trayan” (pág. 163). Como signo de distinción, la pastora Felismena es vestida por las ninfas con atavíos que imparten una sensación de maravilla:

vistieron ellas mismas [las ninfas] a Felismena una ropa y basquiña de fina grana, recamada de oro de cañutillo de aljófar y una cuera y mangas de tela de plata emprensada. En la basquiña y ropa, avía sembrados a trechos unos plumages de oro en las puntas de los cuales avía muy gruesas perlas. Y tomándole los cabellos con una cinta encarnada, se los rebolvieron a la cabeça, poniéndole un escofión de redezilla de oro muy sutil, y en cada lazo de la red, assentado con gran artificio, un finísimo rubí; en dos guedellas de cabellos que los lados de la cristalina frente adornavan, le fueron puestos dos joyeles, engastados en ellos muy hermosas esmeraldas y çafires de grandísimo precio. Y de cada uno colgavan tres perlas orientales, hechas a manera de bellotas. Las arracadas eran dos navezillas de esmeraldas con todas las xarcias de cristal. Al cuello le pusieron un collar de oro fino, hecho a manera de culebra enroscada que de la boca tenía colgada una águila que entre las uñas tenía un rubí grande de infinito precio (pág. 172).

Esta riqueza preciosista del palacio es una proyección magnificada del refinado mundo cortesano y realza al mismo tiempo la dimensión de belleza de ninfas y pastoras. El culto de Diana a la castidad es así también un culto a la

(XXXIV, 53 y sigs.). En *El crotalón* de CRISTÓBAL DE VILLALÓN (ed. Bibliófilos Españoles, [Madrid, 1871], págs. 93 y sigs.) figura el palacio de los “prisioneros de amor” que tiene características preciosistas similares, si bien con un sentido diferente bajo los auspicios de la diosa del amor sensual. Para los elementos arquitectónicos del palacio dentro de la tradición romana, véanse WILLIAM J. ANDERSON y R. PH. SPIERS, *The Architecture of Ancient Rome*, London, 1927; ANDREW PRENTICE, *Renaissance Architecture and Ornament in Spain*, London, 1890; A. BYNE and M. STAPLEY, *Spanish Architecture in the Sixteenth Century*, London, 1917, y W. J. ANDERSON, *The Architecture of the Renaissance in Italy*, London, 1927.

belleza que ha de traducirse luego en la novela en categorías de excelssitud honrosa.

En efecto, el templo de Diana es esencialmente un templo de la Fama, en el cual se hallan incorporados elementos de lo nacional histórico y de lo legendario mitológico en profusión decorativa y en diversa disposición estructural. El padrón conmemorativo que se encuentra en uno de los patios interiores, coronado por el dios Marte de la guerra, tiene esculpidas las hazañas de héroes famosos de la Antigüedad tales como Aníbal, Escipión el Africano, Marco Furio Camilo, Horacio, Mucio Escévola, el cónsul Marco Varrón, César, Pompeyo, Alejandro, y "todos aquellos que por las armas acabaron grandes hechos, con letreros en que se declaraban sus nombres y las cosas en que cada uno más se avía señalado" (pág. 173). La historia española también hace su presencia allí al par de la romana con figuras como la del Cid, cuya leyenda dice:

Soy el Cid, honra de España,
si alguno pudo ser más
en mis obras lo verás (pág. 174).

El segundo de ellos, Fernán González, es honrado en virtud de ser el primero de Castilla:

El conde fuy primero de Castilla,
Fernán González, alto y señalado,
soy honra y prez de la Española silla,
pues con mis hechos tanto la e ensalçado.
Mi gran virtud sabrá muy bien dezilla
la fama que la vio, pues a juzgado
mis altos hechos, dignos de memoria
como os dirá la Castellana historia (pág. 174).

En forma parecida desfilan los otros héroes hispánicos Bernardo del Carpio, el Gran Capitán, Fonseca, don Luis de Villanueva, con sus respectivos letreros conmemorativos ⁹.

⁹ Las enumeraciones de héroes famosos fue esquema literario introducido en Italia por Petrarca con sus *Triunfos* (véase en particular el *Triunfo de la Fama*) y su *De viris illustribus*, y por Boccaccio en *De casibus virorum illu-*

Es evidente que este aspecto de lo honroso es una exaltación de lo heroico nacional bajo los auspicios del dios Marte de la guerra.

En un esquema distinto de significación honrosa se encuentran esculpidas en una de las salas interiores del palacio, casos de mujeres célebres en la historia y la leyenda, las cuales como Lucrecia, Medea y la española Coronel, conquistaron fama impercedera por su honestidad, lealtad y devoción a sus maridos: "Y otras muchas historias y exemplos de mugeres castísimas y dignas de ser su fama por todo el mundo esparzida porque no tan solamente a alguna de ellas parecía aver con su vida dado muy claro exemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy grande testimonio de su limpieza" (pág. 177) ¹⁰. El sentido de esta configuración honrosa se halla en el heroísmo con que tales mujeres supieron defender su honra y castidad.

Un tercer esquema configurativo de la Fama se encuentra en la figura de Orfeo, el cual prescinde de cantar la historia de su gran amor frustrado para exaltar en forma épica los atributos de perfección, valor, gracia y belleza de numerosas mujeres españolas ¹¹:

strium y *De claris mulieribus*. La galería de héroes nacionales en España encuentra un antecedente en las *Generaciones y semblanzas* de FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN (ed. Clásicos Castellanos, [Madrid, 1941]) y los *Claros varones* de HERNANDO DEL PULGAR (ed. Clásicos Castellanos, [Madrid, 1923]). Comp. también la poesía *Loores de los claros varones*, del primero de estos dos autores, en *Cancionero castellano del siglo XV* (ed. Foulché Delbosc, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XIX, pág. 308), en la cual se halla una mezcla del culto al patriotismo con los héroes de la Antigüedad y la leyenda.

¹⁰ El esquema de las heroínas célebres en la historia y la leyenda aparece ya en los Cancioneros castellanos. Véase PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 1, Rennes, 1949, pág. 108. El palacio de Armida en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (XVI, 1 y sigs.) ostenta en su portal labrado en oro y plata historias amorosas de los tiempos antiguos. Lo peculiar de *La Diana* es, sin embargo, la fusión de lo histórico legendario con lo nacional patriótico.

¹¹ La trasmutación de lo sentimental (amores de Orfeo) en lo épico nacional (perfección y valor de las mujeres castellanas) guarda relación con el esquema configurativo de los héroes nacionales. Para la presencia de Orfeo en

No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera
 aquel processo largo de mis males...
 Mas cantaré con voz suave y pura
 la grande perfición, la gracia estraña,
 el ser, valor, beldad sobre natura
 de las que hoy dan valor illustre a España (pág. 180).

La beldad extraordinaria de estos personajes femeninos se expresa en símbolos de luz con una terminología metafórica que hace relación a los cuerpos astrales: “resplandor del sol”, “sol que alumbra al mundo”, “claro sol que veis resplandeciendo”, “luz del orbe”, “luceros que muestran sus rayos”, “lucero que sale una mañana serena y refulgente”, “estrella que ciega”.

En un final esquema configurativo de la honra encontramos en el palacio de Diana el camposanto de las vírgenes, ninfas y damas que supieron conservar con gran limpieza “la castidad devida a la castísima Diosa” (pág. 191). El jardín donde se encuentran las tumbas despliega gran riqueza de artificio en consonancia con el preciosismo del palacio:

Estavan todos los sepulcros coronados de enredosa yedra; otros, de olorosos arrayanes; otros, de verde laurel. Demás desto, avía en el hermoso jardín muchas fuentes de Alabastro; otras, de mármol jaspeado y de metal, debaxo de parrales que por encima de artificiosos arcos estendían sus ramas; los Mhirtos hazían cuatro paredes almenadas; y por encima de las almenas, parecían muchas flores de jazmín, madreSelva y otras, muy apazibles a la vista (pág. 191).

En el centro del jardín descuella un sepulcro de gran virtuosidad:

En medio del jardín, estava una piedra negra, sobre quatro pilares de metal, y en medio della un sepulcro de jaspe que quatro nimphas de alabastro en las manos sostenían; en torno dél, estava muchos blandones y candeleros de fina plata, muy bien labrados, y en ellos hachas blancas ardiendo; en torno de la capilla, avía algunos bultos de cavalleros, y damas, unos de metal, otros de alabastro, otros de mármol jaspeado, y de otras diferentes materias (pág. 191).

la literatura española, véanse PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948 y JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952.

Un epitafio sostenido por una “águila de mármol negro, con una tabla de oro en las uñas”, perpetúa la gran belleza de doña Catalina de Aragón, cuya ausencia de esta tierra ha dejado en desconcierto cósmico la prístina armonía del universo:

Qual quedaría, ¡o, muerte!, el alto cielo
sin el dorado Apolo y su Diana;
sin hombre, ni animal, el baxo suelo;
sin norte, el marinero en mar insana;
sin flor ni yerva, el campo y sin consuelo;
sin el rocío de aljófár, la mañana;
así quedó el valor, la hermosura,
sin la que yaze en esta sepultura (pág. 192).

El templo de Diana presenta así los siguientes elementos constitutivos dentro de un esquema estructural de un templo de la Fama ¹²: 1) el padrón conmemorativo en el centro de la cuadra donde se encuentran figuras famosas de la historia romana y española; 2) las escenas de mujeres célebres que supieron luchar heroicamente por mantenerse castas y fieles a sus maridos; 3) el canto de Orfeo que exalta el valer, gracia y belleza sobrehumana de mujeres españolas; 4) los epitafios del camposanto que encierra los restos de mujeres que supieron guardar la virginidad para honra suya y de la diosa. Lo peculiar en este sistema de configuraciones de la Fama es la fusión de los elementos amorosos (Orfeo) con los heroicos procedentes de la guerra (Marte) en un mismo plano de significación. En virtud de esta fusión el mundo sentimental de la novela adquiere una dimensión heroica en cuanto queda transmutado en sustancia honrosa al par de las acciones ejemplares y guerreras.

¹² El templo de la Fama es concepción alegórica creada por Ovidio (*Metamorphosis*, 12, 39-63) que aparece constantemente en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento en variantes diversas, para expresar los conceptos de “fama”, “gloria”, “inmortalización” y sus afines. Véanse CHANDLER R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Mass., 1915, y G. CORREA, *El concepto de la fama en el teatro de Cervantes*, en *HR*, XXVII (1959), págs. 280-286 y 299-302.

En efecto, la experiencia amorosa en la novela es esencialmente programa de heroicidad para los amantes que se ejercitan en categorías perfectivas de espiritualización. La inquisición de los pastores y las ninfas acerca de la naturaleza del amor converge hacia esta noción purificatoria de la pasión. Según la sabia Felicia, el amor honesto es escuela de virtud, a pesar del desenfreno consustancial que lo lleva a producir efectos excesivos: “porque aquel exceso y ímpetu no es más propio del amor deshonesto que del honesto; antes es una propiedad de cualquiera género de amor, salvo que en el uno haze la virtud mayor, y en el otro acrecienta más el vicio” (pág. 197) ¹³. Los pastores, por su parte, consideran que los trabajos (tormentos) son título de honra en proporción a las dificultades y a la intensidad del sufrimiento: “Los que sufren más, son los mejores” — dice Sireno (pág. 167). El tormento amoroso equivale así a la ejecución de hazañas notables (comp. los trabajos de Hércules) y en tal virtud adquiere una dimensión de heroicidad:

Lo más dificultoso
cometen las personas animosas;
y lo que está dudoso,
las fuerças generosas;
que no es honra acabar pequeñas cosas (pág. 168).

¹³ El perfecto amor nace de la razón, aunque después no se gobierne por ella, según la sabia Felicia (pág. 197). De esa suerte, el desenfreno de la pasión no solamente es lícito, sino conveniente: “As 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 juyzio, 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 interesse ni galardón de sus amores” (pág. 198). Comp. LEÓN HEBREO: “El amor que es regulado por la razón no suele forçar al amante, y aunque tiene nombre de amor, no tiene el efeto; porque el verdadero amor a la razón y a la persona que ama haze fuerça con admirable violencia e increyble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juyzio, y haze perder la memoria de toda otra cosa, y de sí solo llena, y en todo haze al hombre ageno de sí mismo y propio de la persona amada”, en la *Tradución del Indio de los Tres diálogos de León Hebreo*, citado por LÓPEZ ESTRADA, pág. 197. En *La Celestina* los amantes prescinden de toda consideración racional en sus amores.

La máxima honra será la de morir a causa del tormento del amor: “¿qué más honra puede ser / que morir del mal que muero?” (pág. 58). De la misma manera, la máxima afrenta consistirá en no persistir en el amor primero: “El vivir para olvidar / es vida tan afrentada / que me está mejor amar / hasta morir de olvidada” (pág. 58).

Ahora bien, la capacidad de sufrimiento en el ejercicio del amor requiere un tipo humano de excelencia que debe ser ampliamente dotado con bienes de naturaleza: ánimo generoso, entendimiento delicado y capacidad artística (música y poesía). Según Felicia, el verdadero valor se encuentra en la propia virtud de la persona y no en consideraciones de linaje: “tener el juicio vivo, el pensamiento inclinado a cosas altas y otras virtudes que nacen con ellos mismos” (pág. 170). Por otra parte, las dotes artísticas elevan al hombre a un estado superior al de los mismos hombres: “lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres” (pág. 137). De ahí que en la novela predominen los valores musicales y poéticos constantemente resaltados y proyectados a un plano de permanente creación por los varios personajes¹⁴. Asimismo, los pastores que figuran en *La Diana* constituyen, en virtud de su heroicidad y de sus condiciones

Calisto dice: “mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón” (ed. Clásicos Castellanos, [Madrid, 1958], I, pág. 122).

¹⁴ En *La Diana* los bienes de naturaleza no son únicamente la hermosura (cuerpos perfectos), sino el claro ingenio y una fina sensibilidad dirigida a la valoración estética que hace a los amantes aptos para la experiencia amorosa y su expresión a través del canto y la poesía. Comp. la “grande perfición” de las mujeres cantadas por Orfeo, la cual se refiere conjuntamente a “la gracia estraña”, “el ser”, “el valor” y la “beldad sobre natura” (pág. 180). En particular Arsileo es prototipo masculino de humana perfección por haber aprendido en Salamanca “lo que a los hombres sube a mayor grado que a hombres” (pág. 137), es decir, el ejercicio de la poesía y de la música. Su voz de Orfeo (pág. 150) no solamente “agradava al cielo, estrellas y a la clara Luna [Diana]”, sino que ablandaba el corazón de cuantas doncellas se hallaban presentes. La condición orfeica es así fuente de situación honrosa en la persona, y su ausencia produce por el contrario desastrosas consecuencias. El pastor Delio es rico en bienes de fortuna, pero carece de los de naturaleza, altamente apreciados por todos los pastores: “tañer, cantar, luchar, jugar al cayado, baylar con las moças el domingo” (pág. 30). Comp. el ideal de hombre renacentista expreso en *El cortesano* de CASTIGLIONE.

de humana perfección, paradigmas honrosos en el mundo del amor, y sus vidas se convierten en casos ejemplares que han de quedar eternizados a través de sus historias y sus cantos.

Las ninfas proclaman la superioridad de su estado de libertad (ausencia de amor) al de cautiverio de los pastores (sojuzgamiento de la voluntad), pero éstos no transigen en reafirmar la superioridad del mundo del amor. En esta forma quedan definidos dos estados que corresponden respectivamente al de castidad absoluta de las ninfas en el plano extrahumano de servicio a la diosa Diana, y el de la pasión tormentosa de efectos desastrosos, si bien enderezada ésta última hacia el amor virtuoso y fidelidad de los amantes. Estos dos estados, el sobrehumano de las ninfas y el humano de los pastores se encuentran en un común plano heroico en el templo de la Diosa.

En el mundo de los pastores los dos estados se hallan vinculados a los conceptos de honra y de fortuna. El alto estado (estado honroso) corresponde a la aceptación de la amada, y el bajo estado (estado de deshonor y de infortunio) equivale al sufrimiento, a causa de la caída (rueda de la fortuna) en los desdenes de la amada con el tormento inextinguible de la imposibilidad. Con todo, el sentido purificativo del tormento conduce al amante al plano de lo honroso y sus trabajos (sufrimientos) se convierten en hazañas. El tiempo interviene alterando la rigidez del hado y la fortuna e introduciendo el concepto ambivalente de mudanza, la cual puede tener un sentido negativo o un sentido positivo. Es decir, la mudanza puede ser resultado de la infidelidad o restauración de un estado libre de congoja. El sueño profundo con su acción reparadora comporta un mecanismo intensificador del tiempo (olvido), que acorta los períodos de espera y presenta soluciones a los problemas de la imposibilidad. Tal es el filtro mágico que la sabia Felicia proporciona a los pastores Sireno, Sylvano y Selvagia y el cual produce en ellos la metamorfosis de su antigua vida

de miseria a una exultante plenitud sentimental ¹⁵. Cuando el hado adverso procedente de figuraciones astrológicas se opone a los designios de los verdaderos amadores, éstos deben alterar la fuerza disolvente de su horóscopo con el ejercicio de su libre albedrío. La pastora Diana hubiera podido así quebrantar su hado con su voluntad de afirmación y perseverancia en el amor primero ¹⁶. Si el libre albedrío se aplica a la mudanza de estados imposibles, el amador se halla en vía de pasar de un bajo estado (tormento e infortunio) a un alto estado coronado por la dicha, la felicidad y las más augustas recompensas. Asimismo, el proceso de liberación es consustancial al ritmo progresivo de la discordancia hacia la armonía dentro del ejercicio de la plena libertad de los amantes. La violencia perturbadora de este mundo idílico, representada en los sátiros salvajes (concupiscencia) y el nigromante

¹⁵ El tiempo debilita la memoria, la cual es "fuente adonde nace el principio del deseo" (pág. 202) y procura a la larga una curación. Sin embargo, a las "enfermedades grandes" (mal de los pastores) deben corresponder remedios pronto y eficaces. El sueño está por lo demás considerado como un procedimiento moderno de terapéutica en trastornos de orden emocional y psicológico. Véase H. AZIMA, *Sleep Treatment in mental Disorders, en Diseases of the Nervous System*, XIX (1958), págs. 523-530. Mitológicamente la acción del sueño equivale a la presencia del dios Morfeo que sume a los mortales en las aguas del olvido (río Leteo). Comp. el *Viage del Parnaso* de Cervantes: "el [Morfeo] nos bañaua con el agua fría, / causandonos vn sueño de tal suerte, / que dormimos vn día y otro día. / Tal es la fuerça del licor, tan fuerte / es de las aguas la virtud, que pueden / competir con los fueros de la muerte" (ed. Schevill y Bonilla, [Madrid, 1922], cap. VIII, pág. 112). El filtro de la sabia Felicia no es por consiguiente un simple *deus ex machina* como ha creído la mayor parte de la crítica. Ella misma insiste en la profundidad del sueño en que quedan sumidos los pastores para espanto y admiración de los que los contemplan: "— No os espantéis desso — dice — porque el agua que ellos bevieron tiene tal fuerça assí una como la otra que todo el tiempo que yo quisiere, dormirán sin que baste ninguna persona a despertellos" (pág. 224).

¹⁶ Diana achaca a las estrellas la suerte adversa que malogró su vida: "Quando triste yo nací, / luego nací desdichada; / luego los hados mostraron / mi suerte desventurada. / El sol escondió sus rayos, / la luna quedó eclipsada, / murió mi madre en pañendo / moça hermosa y mal lograda" (pág. 241). Comp. la siguiente *Endecha* del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562), en reedición de A. Rodríguez-Moñino (Valencia, 1954): "Pariome mi madre / una noche oscura, / cubriome de luto, / faltome ventura / ... Fui engrandado /

Alfeo (diabolismo), es definitivamente superada por un final de armónico equilibrio.

Desde el punto de vista semántico, el mundo de *La Diana* abarca, por consiguiente, los conceptos directivos de amor, belleza, fortuna, tiempo, honra, fama, destino, libre albedrío, en soterraña interrelación los unos con los otros. Tales conceptos se hallan polarizados dentro de una dimensión sentimental-heroica al penetrar en el ámbito de un templo de la Fama ¹⁷. Asimismo, este mundo sentimental heroico adquiere un signo de religiosidad al ser incorporado al servicio de la diosa. Su final sentido es así el de la perfectibilidad de los amantes a través de sus experiencias amorosas.

GUSTAVO CORREA.

Yale University.

en signo nocturno; / reinaba Saturno / en curso menguado. / Mi lecho y la cuna es la dura tierra; / criome una perra, / mujer no ninguna. / Muriendo mi madre, / con voz de tristura, / púsome por nombre / 'Hijo de ventura' " (pág. 63). Véase también el artículo de LÓPEZ ESTRADA, *Sobre la fortuna y el hado en la novela pastoril*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XXI (1947).

¹⁷ La fusión de lo sentimental y heroico en *La Diana* constituye una peculiar área semántica que organiza los conceptos aludidos de diversa procedencia dentro de un campo unitario de significación. Tal proceso de contaminación y polarización contribuye sustancialmente a definir la estructura de la obra y su característica dimensión estética. Para la noción de "área semántica" en lingüística (*semantic field*), véanse J. TRIER, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes*, Heidelberg, 1931, y STEPHEN ULLMANN, *The Principles of Semantics*, Glasgow, 1957, págs. 152-170. La relación entre semántica y literatura no ha sido aún convenientemente investigada.