Revista de Filología Española, vol. LXIII nº 3/4 (1983)

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE *LA DIANA* DE JORGE DE MONTEMAYOR

En una carta en verso a su amigo, el poeta portugués Sâ de Miranda, Jorge de Montemayor comenta que su educación formal, breve y limitada para los cánones humanísticos, le enseñó «estilo, ingenio y arte» [1]. El propósito de este trabajo es examinar el virtuosismo estilístico de Montemayor tal y como se manifiesta en *La Diana*. «La esencia del análisis estilístico, al igual que la de la anatomía», escribe Helmut Hatzfeld, «es indagar todo; ya que, después de una disección semejante, el tema se conoce mejor, se comprende científicamente, mientras que sin ella el tema se percibe a través de simples impresiones y se juzga sólo de una forma subjetiva» [2]. *La Diana*, la «novela elegante» por excelencia [3], fuente de conversación erudita entre las damas y caballeros del siglo XVI, está llena de epítetos y paralelismos; hipérboles, metáforas símbolos, imágenes y símiles; contrastes, paradojas y otros recursos retóricos; palabras y expresiones populares; lusitanismos y formas sintácticas de origen portugués.

---

1 *Poesías de Francisco de Sa de Miranda*, ed. de Caroline Michaëlis de Vasconcellos (Halle, 1855), pág. 655. Quiero expresar mi agradecimiento a Jorge Checa, que tradujo este artículo del inglés al español.

2 HELMUT HATZFELD, «The Style of *Don Quijote*», en *Cervantes Across the Centuries*, ed. Ángel Flores y M. J. Benardete (New York: Guardian, 1969), pág. 94.

3 ABEL PINÓ, *Historia de la literatura castellana* (Buenos Aires: Virtus, 1931), pág. 330.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

I. Epítetos

Un elemento del estilo de *La Diana* que tuvo presta aceptación entre los lectores del Renacimiento fue el epíteto. Tanto en la poesía como en la prosa de la novela, el epíteto confiere a la obra una riqueza expresiva y una calidad retórica dignas de las mejores creaciones del Siglo de Oro[4]. El léxico de la novela incluye sobre todo palabras relativas a la descripción de la naturaleza y del sentimiento amoroso[5]. La naturaleza se idealiza por medio de epítetos propios de la literatura bucólica. El calor y el brillo del sol, su hermosura y pureza, se califican con adjetivos como *claro* (págs. 32, 134, 148, 184) * y *dorado* (págs. 134, 135, 203). La belleza del cielo se subraya con referencias a la *clara luna* (págs. 150, 161). El mundo de la oscuridad está representado por la sombra de los alisos; idealmente un sitio de protección, esparcimiento y descanso, es ahora, paradójicamente, un lugar de confusión y sufrimiento, ya que la memoria del amor perdido intensifica la pena: *ribera umbrosa* (pág. 24); *sombra destos alisos* (pág. 20); *lugar tan aparejado para tristes imaginaciones* (pág. 63). Las estaciones del año se acompañan de epítetos como *desabrido* (pág. 28) para el invierno y *gracioso* (pág. 40) para el verano.

La visión idealizada y armónica de la naturaleza se sostiene gracias al poder afectivo del epíteto, el cual se manifiesta en el gran número de adjetivos que describen sensaciones visuales y olfativas, destinadas a evocar la imagen de la íntima relación entre el pastor y su mundo: *doradas flores* (págs. 56, 68, 131); *suave olor* (pág. 9); *frescas y olorosas flores* (págs. 28, 136); *odorífera agua* (pág. 297).

El agua, fuente de la vida e imagen frecuente en las meditaciones pastoriles, se caracteriza con epítetos que proclaman su pureza y sus propiedades cristalinas: *clara fuente, claro río* (págs. 66, 152); *cristalinas aguas* (págs. 63, 282). Las aguas corrientes pueden simbolizar también la fugacidad de la vida, lo transitorio de los empeños humanos: *apresurado arroyo* (pág. 152), *aguas ... se yvan a meter en el mar* (página 282). La sensación de paz y tranquilidad, implícita en el concepto

---

[4] Para un brillante estudio del uso del epíteto en el Renacimiento, véase Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española* (Madrid: Gredos, 1956), págs. 155-171.

[5] Cf. Michelle Débax, *Lexique de la Diana de Jorge de Montemayor* (Toulouse, 1971), I, iii.

* Las referencias al texto de *La Diana* se basan en la ed. de Francisco López Estrada (Madrid, 1946).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

del *locus amoenus*, se expresa con epítetos como *hermosa ribera* (página 16) y *espessos salzes* (pág. 131).

Los contornos más amplios de la naturaleza, montañas, valles, llanuras, ríos y torrentes, se describen con relativa simplicidad: *alta sierra* (pág. 280); *hondo valle* (pág. 64); *valle ameno* (pág. 86); *verde y amenissimo campo* (pág. 280); *caudalosos ríos* (pág. 40); *clara fuente* (pág. 11). La vegetación se describe uniformemente con adjetivos como *florido* (pág. 260) y *verde* (págs. 216, 260). Los árboles se diferencian por su tipo, tamaño y verdor: *myrtho florido* (pág. 78); *sylvestres árboles* (página 150); *fresno grande* (pág. 151); *altos alisos* (pág. 11); *verdes alisos y azebuches* (pág. 281); *umbroso fresno* (pág. 282).

Puesto que la música es elemento integrante del ambiente pastoril, los instrumentos musicales se mencionan a menudo y se califican, como por ejemplo *dulce çampoña o flauta* (pág. 41) y *loçano rabel* (pág. 270). De igual modo, Montemayor califica la canción órfica con los adjetivos *dulce* y *suave* (págs. 150, 179). Epítetos variados evocan también la música de la naturaleza: *manso y agradable ruydo* (pág. 182), *arroyo dulce y sonoroso* (pág. 25).

El pastor, siempre infeliz a causa de su amor no correspondido, va acompañado de series de adjetivos que expresan su melancolía: *triste* (págs. 10, 61); *desamado* (pág. 16); *olvidado* (pág. 60); *lastimado* (página 87); *desdeñado* (pág. 127); *desdichado* o *desdichada* (págs. 133-137).

Los epítetos que se asocian al cuerpo humano son casi siempre los mismos: el rostro se califica de *hermoso* (pág. 42), así como los ojos son también *hermosos* (pág. 277), aunque la vista es modificada por *soberana* (pág. 185); la frente es *cristalina* (pág. 71), y las mejillas, de nuevo, *hermosas* (pág. 132); *dorado* (págs. 13, 52) modifica al cabello y *hermosa* (pág. 42) y *delicada* (pág. 42) a la mano; el pecho de la pastora Belisa es *blanco* (pág. 132); la belleza de la mujer *peregrina* (página 183). En conjunto, la imagen de la mujer está íntimamente unida al concepto de belleza; así, el adjetivo *hermosa* precede cincuenta y tres veces a la palabra *pastora*, mientras que *ninfa* va acompañada cuarenta y tres veces por el mismo adjetivo, sin contar las veces que «hermosa» precede los nombres propios de pastoras y ninfas[6].

El extenso repertorio de epítetos en Montemayor incluye los que describen cualidades abstractas como vida, muerte, pena, amor, vicios y virtudes. Así, *triste vida* (pág. 9); *mala vida* (pág. 130); *cruda muerte* (pág. 193); *insufrible mal* (pág. 55); *ardientes sospiros* (pág. 133); *amargo llanto* (pág. 261); *deshonesto apetito* (pág. 178); *soberbias palabras*

[6] *Ibid.*, pág. xvi.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

(pág. 8); *vano amor* (pág. 46); *crudo mal* (pág. 46); *buen amor* (página 166).

Dentro del continuo uso del epíteto, puede notarse fácilmente el predominio del adjetivo antepuesto sobre el postpuesto. El adjetivo antepuesto dota de mayor énfasis a la cosa modificada [7], destacando así una cualidad afectiva, más que contrastante o diferenciadora. La característica principal de estos epítetos vocativos y otros adjetivos pronominales es, como Emilio Náñez apunta, «su marcada intención estética. Es decir, en este orden expresivo es más importante cómo se comunica una noticia que la noticia en sí: ...» [8]. De este modo, la abundancia de adjetivos antepuestos sugiere tanto la realidad ideal presentada en la obra como la verdad absoluta tan celosamente buscada por el autor.

II. Paralelismos

Aunque no usado intensamente, un elemento importante en *La Diana* es el paralelismo. Esta técnica se emplea en cada libro de la novela con distintos grados de complejidad. Una forma simple de estructura paralelística predomina en las discusiones amorosas entre los pastores, mientras que un paralelismo gramaticalmente más complejo aparece en los fragmentos más filosóficos y especulativos, como en las discusiones que tienen por escenario el palacio de Felicia o en el diálogo de Silvano con la ninfa Polydora (págs. 199-201) [9].

Comparados con los paralelismos que se hallan en las obras de otros dos grandes prosistas del Renacimiento, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, y *De los nombres de Cristo*, de fray Luis de León, la novela de Montemayor presenta estructuras paralelísticas «más sutiles y complejas» [10]. Típico de *La Diana* es el paralelismo llamado de «nivel sordo o bajo» [11], como en el siguiente fragmento de la conversación entre Selvagia y Silvano: «Quisiera yo, Sylvano, estar libre desta passión, para saber hablar en ella como en

---

7 Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid, 1950), pág. 204.

8 Emilio Náñez, «El adjetivo en la *Galatea*», *Anales Cervantinos* 4 (1957), 147.

9 Mary Gay Doman, «Patterns of Sentence Structure in *La Diana, De los nombres de Cristo* y *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. A Transformational-Linguistic Approach to Stylistic Analysis» (Tesis Doctoral, The University of Wisconsin-Madison, 1976), págs. 252-253. En este apartado sintetizo en buena parte el excelente trabajo de Mary Gay Doman, a quien manifiesto mi agradecimiento.

10 *Ibid.*, pág. 256.

11 *Ibid.*, pág. 254.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

tal manera sería menester. Que no quieras mayor señal de ser el *amor mucho o poco, la passión pequeña o grande*» (págs. 68-69); (en éste y en los siguientes ejemplos de paralelismo uso itálicas para mayor claridad). Otra muestra de este tipo: «*pues el bien que entonces passé, fue principio del mal que ahora padesco*» (pág. 12).

Una clase de paralelismo frecuente en la novela es el que ocurre en elementos de la frase o cláusula, como en este ejemplo: «No se metía el pastor en la consideración de los *buenos o malos succesos de la fortuna* ni en la *mudança y variación de los tiempos*; no le passava por el pensamiento la *diligencia y codicias del ambicioso Cortesano* ni la *confiança y presumpción de la Dama*, celebrada por el solo *voto y parecer de sus apassionados*; tampoco le dava pena la *hinchazón y descuydo del orgulloso privado*» (pág. 10). Como señala Mary Gay Doman, «las frases nominales subrayadas no ocupan lugares sintácticamente paralelos; el paralelismo surge siempre de la similitud de sus estructuras internas» [12].

Otra clase de paralelismo presenta una cláusula adverbial introducida por *si*, seguida de una frase principal que empieza con *nunca en* y lleva el verbo en subjuntivo: «Si tus trabajos no me duelen nunca en los míos aya fin; si luego que Diana se quiso desposar, no se me acordó que su desposorio y tu muerte avían de ser a un tiempo, nunca en otro mejor me vea que éste en que ahora estoy» (pág. 19). En la frase que cito a continuación, una estructura paralela basada en dos frases preposicionales subraya el poder de la música para aliviar los tormentos del amante: «Ahora, pastor, dixo Sireno, toma tu rabel e yo tomaré mi çampoña, que no hay mal que con la música no passe, ni tristeza que con ella no se acreciente» (pág. 30).

A veces, las estructuras paralelas se introducen en la forma de la voz pasiva, que puede, como en el siguiente ejemplo, «alterar un paralelismo subyacente y crear uno nuevo» [13]: «Devías imaginar que no estava en más *olvidarte yo* que en saber que *era de ti olvidada*» (página 64). Otro caso de paralelismo causado por transformación en pasiva: «Que no quieras mayor señal de ser el amor mucho o poco, la passión pequeña o grande, que oilla dezir al que la siente. Porque nunca passión *bien sentida* pudo ser *bien manifestada* en la lengua del que la padece» (págs. 68-69). El uso de la voz pasiva modela la función, la forma y el orden; la pasiva se emplea por uno o más de estos motivos. Los casos más simples, señala Mary Gay Doman, son «los que usan solamente la

[12] *Ibid.*, pág. 161.
[13] *Ibid.*, pág. 226.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

pasiva para hacer del mismo nombre el tema (sujeto gramatical) de cada uno de los verbos e incrementar así el paralelismo estructural»[14]. Las frases que siguen ilustran bien este punto: «Diana entonces respondió: 'Dexa esas razones, Sireno, que ninguna necessidad tienes *de querer ni ser querido*'. 'A trueque de no tenelle de querer, dixo Sireno, *me alegro de no tenelle de ser querido*» (pág. 274).

Hay también ejemplos de paralelismos invertidos causados por un quiasmo[15]: «Plega a Dios que en este *mal estado me sustente a mí la fortuna y a ti en el contento que recibes con la vista de Selvagia*» (página 239). Además, Doman cita un ejemplo de quiasmo de tres miembros en una frase paralela: «¿Carta es ésta, dixo Sireno, para pensar que pudiera entrar olvido en el coraçón donde tales palabras salieron?» (pág. 15).

Para terminar, la agitación interna del amante desdeñado se representa con una enumeración paralelística de los elementos que configuran el sufrimiento amoroso: «Pues, ¿qué hará el desventurado que se vee enemigo de plazer, amigo de soledad, lleno de passiones, cercado de temores, turbado de espíritu, martyrizado del seso, sustentado de esperança, fatigado de pensamientos, afligido de molestias, traspassados de celos, lleno perpetuamente de sospiros, enojos y agravios que jamás le faltan?» (pág. 199).

III. Hipérboles

La intensidad del sentimiento amoroso explica el frecuente uso de la hipérbole en *La Diana*. Al principio de la novela, Sireno rememora los momentos felices que vivió junto a Diana y evoca el instante en que la pastora le juró fidelidad eterna con lágrimas «como orientales perlas, que parecían testigo de lo que en el coraçón le quedava ...» (página 12). Las hipérboles son particularmente efectivas para referir las efusiones de dolor. Después de terminar su historia, se nos dice, «Selvagia començó a derramar muchas lágrimas y los pastores le ayudaron a ello por ser un oficio de que tenían gran experiencia» (pág. 59). De igual manera, Silvano pregunta: «Lágrimas, ¿aún hazéis crecer los ríos?» (pág. 67); y Arsileo canta: «... mis cansados ojos / Con lágrimas regaron este valle» (pág. 231).

---

[14] *Ibid.*, pág. 221.
[15] *Ibid.*, pág. 259.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Belisa presenta el caso más patético de sufrimiento; este personaje formula hiperbólicamente a ninfas y pastores la siguiente pregunta: «¿Quién pensáis que haze crecer la verde yerva desta isla y acrecentar las aguas que la cercan sino mis lágrimas? ¿Quién pensáis que menea los árboles deste hermoso valle sino la vos de mis sospiros tristes que inflando el ayre, hazen aquello que él por sí no haría? ¿Porqué pensáis que cantan los dulces páxaros por entre las matas quando el dorado Phebo está en toda su fuerça, sino para ayudar a llorar mis desventuras? ¿A qué pensáis que las temerosas fieras salen al verde prado, sino a oír mis continuas quexas?» (págs. 133-134).

Como aspecto fundamental de la urdimbre estilística de la novela, este tipo de hipérbole ha sido caracterizado como una forma de lo que John Ruskin llamó «pathetic fallacy», esto es, «falacia patética» [16]. La hipérbole anterior y otras semejantes justifican en el lector la creencia de que el individuo es tan importante que puede dominar las leyes cósmicas de la naturaleza. Esto sólo puede entenderse si se tiene en cuenta que la novela pastoril «se aproxima más a la realidad del sentimiento que a la de la acción» [17]. Vista así, la magnitud del dolor personal, que llega a torcer el curso de la naturaleza, resulta «menos excéntrica». Las afirmaciones de Belisa de que los árboles tiemblan con sus suspiros, el canto de los pájaros se une a sus sollozos y las fieras salen al prado para escuchar sus lamentos, son un indicador poético de su aflicción que, por ser tan grande, ennoblece su alma aun más. Su pena es tan enorme, que Belisa se convierte en un personaje extraordinario, el cual se erige en modelo para los otros pastores a la vez que despierta la simpatía de los refinados lectores de la época.

En su penetrante estudio «The Pastoral Paradox of Natural Art», Elias Rivers se refiere a las hipérboles como «ejemplo del léxico del amor cortés dirigido con cuidadosa corrección ... a una dama de gran prestigio social» [18]. En *La Diana* ese lenguaje aparece en algunas alusiones a los efectos y al poder del amor. Antes de que la pastora le abandone, Sireno dice que Diana posee una «beldad que ciega» (pág. 32) y que, al igual que la figura mitológica de Flora, cuya presencia da nueva energía y verdor a los poderes mágicos de la naturaleza, la hermosura de Diana es tan grande «que vestía de nuevo color el prado» (pág. 76).

---

[16] Cf. *English Critical Essays*, ed. Edmund D. Jones (London, 1934), págs. 378-397.

[17] RACHEL BROMBERG, *Three Pastoral Novels* (Brooklyn, New York: Postar Press, 1969), pág. 124.

[18] ELIAS L. RIVERS, «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes* 77 (1962), 132.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Silvano menciona el cabello dorado de Diana «que oscurece el sol» (pág. 278). Bajo su manga, Diana descubre «la blancura de un braço que a la del sol escurecía» (pág. 279). Anonadado ante la pastora, Sireno llega a proclamar: «Que si antes mi desseo / Me hizo morir por verte / Ya muero porque te veo» (pág. 79). En el lenguaje amoroso, el afecto no correspondido mata; Sireno se lamenta de «este dolor que me a muerto» (pág. 84).

Cantando a la celebrada doña Catalina de Milán, Orfeo la elogia por ser «más que el sol hermosa» (pág. 186), caracterización que también se otorga a las ninfas de Felicia (pág. 178), y alaba la belleza de las famosas hermanas Borja, Hipólita e Isabel, «que al sol su resplandor esta ciegando» (pág. 189). De igual modo, Arsileo se refiere a Belisa como «luz que ciega» (pág. 148). Impresionada ante la hermosura, sabiduría y fortaleza de Felismena, dice la ninfa Dórida: «Por cierto, hermosa pastora, si vos, según el ánimo y valentía que oy mostrastes no sóis hija del fiero Marte, según la hermosura lo devéis ser de la Deesa Venus y del hermoso Adonis, y si de alguno de estos, no podéis dexallo de ser de la discreta Minerva ...» (pág. 91). En un diálogo con la pastora portuguesa Duarda, Felismena le dice: «No avría en el mundo, graciosa pastora, música más agradable que vuestra vista y conversación» (pág. 288).

IV. Metáforas, símbolos, imágenes y símiles

El tema principal de *La Diana* es la pasión amorosa. Pero, más que una pasión, el amor es un arte —una ciencia con su jerga, fórmulas, leyes y pedantería específicas [19]. El repertorio del sofisticado lenguaje amoroso de *La Diana* incluye metáforas, símbolos, imágenes y símiles. Algunos de ellos se incluyen en la caracterización de Diana por Silvano: «cabello de oro»; «rostro de cristal»; «boca de rubí»; «cuello de alabastro»; «corazón de mármol» (pág. 67). Las lágrimas de Diana son como «orientales perlas» (pág. 12). Por su «crueldad» al no corresponder en el amor, Belisa es acusada de tener un «coraçón de azero» (pág. 142). La pasión amorosa se describe metafóricamente como llama o fuego: «fuego extraño» (pág. 145); «llama» (pág. 83); «fuego» (pág. 151); «viva llama» (pág. 169); «vivo fuego» (pág. 250). En el *Canto de Orfeo* la belleza de la mujer se simboliza en términos metafóricos que equiparan el es-

[19] Jules Marsan, *La pastorale dramatique en France a la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle* (París: Hachette, 1905), pág. 121.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

plendor físico a las esferas celestiales. La Princesa María es «luz de España» y «clara estrella» (pág. 181); las hijas del Príncipe portugués Duarte eclipsan «el resplandor del sol» (pág. 181); las hijas de una noble familia castellana son «quatro estrellas resplandecientes» (pág. 185), en tanto que otras célebres son *luceros* que «acá y allá sus rayos van mostrando» (pág. 186) y su fama «resplandece por doquiera» (pág. 190).

Refiriéndose a la pastoral latina, Bruno Snell observó que la herencia de los griegos se convierte, dentro de las églogas de Virgilio, «en alegoría y la literatura se transforma en un reino de símbolos» [20]. Esta corriente de alegoría y simbolismo se amplifica en *La Diana*, donde cada libro se subordina a una segunda intención de carácter alegórico y panegírico. Fiel a la tradición de la pastoral, Montemayor bautiza a sus personajes con nombres simbólicos y, al mismo tiempo, eufónicos [21]: Sireno («sereno», como el protagonista logra ser al final de la novela); Felicia («felicidad», como dispensadora que es de la felicidad). La combinación, por ejemplo, de los prefijos *Selv* y *Felis* con los sufijos *agia* y *mena* produce nombres a tono con la naturaleza rústica del personaje: Selvagia resulta de *selva* y *agia*, que viene de *agio* («ocio»); Felismena de *felis* y *mena* (figuradamente «ágil»), lo que corresponde a la felicidad y agilidad del personaje. Como Selvagia, Silvano (del Silvanus de Virgilio) lleva las connotaciones de «frondoso», «silvestre», «selvático» y «agreste»; este personaje es además simbólicamente equiparado a un «fénix» (pág. 37), debido a su paciencia ejemplar.

La convención literaria de dar a los personajes nombres acordes con su naturaleza la vemos en Don Quijote, quien inventa para su dama el nombre de Dulcinea del Toboso, «nombre, a su parecer, músico, peregrino y significativo» (I, 1). Inspirados en la antigüedad clásica, estos términos onomásticos aluden a múltiples cualidades físicas y espirituales, como, por ejemplo, Belisa («bella» o «hermosa»); Arsileo («viril», «masculino») y Amarílida («contención de carácter»). Es curioso y significativo que Montemayor utilice el nombre de Florinda (pág. 136), derivación germánica de Floilinda («escudo del señor») [22], lo que quizá pueda explicarse por el peculiar contexto caballeresco de *La Diana*. A veces, los nombres manifiestan la ironía del autor, como sucede en Rosina, criada de Felismena, cuyo nombre deriva de *rosa*. También se

---

[20] BRUNO SNELL, «Arcadia: The Discovery of a Spiritual Landscape», en *The Discovery of the Mind*, trad. T. G. Rosenmeyer (New York, 1960), pág. 306.

[21] Véase HERMAN IVENTOSCH, «Spanish Pastoral Names of the Renaissance», *Names*, 10 (1962), 108-111. Mis observaciones sobre el uso simbólico que Montemayor hace de los nombres se basan en este artículo.

[22] *Ibid.*, pág. 113.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

compara a una rosa a la misma Diana (pág. 277), figura central —más en un plano temático que argumental— de la novela; Diana representa la forma en que el amor no debe conducirse y encarna el amor perdido[23].

«Hay una forma de propiedad en el discurso»», dice Quintiliano, «la cual merece el mayor elogio, y es el empleo de palabras con la máxima significación»[24]. En *La Diana* esta propiedad lingüística se observa, por ejemplo, en la minuciosa descripción de la indumentaria de Félix, donde tres colores se mencionan repetidamente: azul, blanco y amarillo (página 111). Montemayor maneja hábilmente estos colores, representación del nuevo amor de Félix «que se llama Celia, y por eso», explica el sirviente Fabio, «[Félix] trae librea de azul, que es color de cielo, y lo blanco y amarillo, que son colores de la misma dama» (pág. 112). El color del cielo sugiere el infinito; el blanco, la pureza de Celia: «No hay cosa, me dijo Celia, que yo deje de hacer por ti aunque estava determinada a no querer bien a quien a dexado otra por mí» (pág. 119); y el amarillo representa sus celos.

El gusto del autor por los colores puede relacionarse con su evidente interés por los blasones heráldicos o nobiliarios, que a menudo se adornaban de vistosos colores. Pensemos que Montemayor escribió un *Libro de blasones*, obra que probablemente contribuyó a su hábil uso del lenguaje enigmático, símiles, símbolos e imágenes, todos ellos típicos de las representaciones heráldicas y de la literatura enigmática de la época. Recordemos también que el influjo de su padre, platero de oficio, y el posible aprendizaje de este arte ornamental, contribuyeron tal vez a la predilección de Montemayor por el elaborado adorno de los objetos; tal gusto se observa, por ejemplo, en la descripción simbólica de las joyas con que Felismena se engalana en el palacio de Felicia (pág. 172)[25]. También son simbólicas las «bocas de serpientes» (pág. 88) que los hombres salvajes llevan en sus brazales, las cuales representan su envidia[26] de la belleza de las ninfas.

Los nombres de montañas, ríos, y otros lugares geográficos se eligen por sus connotaciones artísticas, geográficas y etnográficas. El lozano

---

23 EVONNE P. BUCK, «The Renaissance Pastoral Romance: A Study of Genre and Theme in Sannazaro, Sidney and d' Urfé» (Tesis Doctoral, University of Michigan, 1975), pág. 81.

24 THOMAS W. BENSON y MICHAEL H. PROSSER, *Readings in Classical Rethoric* (Bloomington: Indiana University Pres, 1972), pág. 219; citado por Mary Gay Doman, *op. cit.*, pág. 42, n. 2.

25 FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA ofrece un minucioso análisis de las joyas de Felismena en «Los joyeles de Felismena», *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), 267-278.

26 Cf. GEORGE WITHER, *A Collection of Emblems, Ancient and Modernes* (London, 1635), pág. 101.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

y fértil valle de León, atravesado por el río Ezla (pág. 9), evoca una imagen de belleza. El templo de Diana, punto central de la novela, se asocia a los mitos característicos de la diosa de los bosques y de la castidad. Incidentalmente, el agua mágica administrada por la sabia Felicia es una alegoría del tiempo, que transforma la condición enamorada de los personajes [27]. Los campos de Mondego, en Portugal, son recordados, por otra parte, por «la virtud, el ingenio, valor y esfuerço» (pág. 287) de sus habitantes.

En la «Canción de Diana», que refiere la partida de Sireno, los ojos de la pastora no aparecen como ventanas del alma, según el tópico de la lírica cortés, sino como espejos de la figura de Sireno (pág. 24). La imagen del espejo surge nuevamente en otros poemas de Diana recitados por Sireno, donde la pastora medita sobre el reflejo de su cara y del retrato de Sireno en el agua del río (pág. 25). Esta imagen, que simboliza la búsqueda de la unión, anticipa el deseo de todos los pastores por encontrar la felicidad junto a las personas amadas, aspiración que será más tarde satisfecha gracias a Felicia. En relación con el espejo vale la pena notar que en la novela de Montemayor no sólo funciona como imagen, sino también como objeto real; así ocurre en la escena donde Diana aparece peinándose frente a un espejo sostenido por Sireno. Como el humanista Cesare Ripa subraya, el cristal puede indicar solamente que la armonía creada por el hombre está sujeta al destino y a la muerte: «Por su fragilidad, el cristal significa la vanidad de todas las cosas terrenas» [28].

Siguiendo el modelo de los poetas helenos, que usaban con moderación los símiles animales [29], Montemayor representa a sus personajes con relativamente pocos símiles de este tipo. Diana, por ejemplo, es comparada a una «fiera, que encrespándose arremete al león» (pág. 34). Cantando sobre Sireno, Diana emplea otro símil animal: «Oyle yo cuytada / Más que serpiente ayrada» (pág. 24). Los símiles no animales incluyen una referencia al rostro de Diana, que es «como una flor» (página 76), y el elogio de Silvano a Diana: «Pastora mía, más blanca y colorida / Que ambas rosas por Abril cogidas, / Y más resplandeciente / Que el sol de oriente ...» (pág. 277). A veces encontramos referencias mitológicas, como la que se aplica a Arsileo, quien «al son de su harpa ...

---

[27] Francisco López Estrada, ed., *Los siete libros de la Diana* (Zaragoza: Ebro, 1965), pág. 15.

[28] Erwin Panofsky, *Problems in Titian* (University of New York Press, 1969), págs. 128.

[29] Cf. Thomas Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley, 1969), pág. 255.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

como Orpheo ... con el suave canto enterneció las furias infernales» (págs. 149-150).

El contraste se da ya en la misma estructura de la novela, pues cada una de las historias narradas por Selvagia, Felismena y Belisa sucede en escenarios muy distintos: mundo pastoril, corte y aldea. Además, el paisaje pastoril, delineado de una manera muy general, contrasta con la minuciosa descripción del palacio de Felicia, que incluye «altos y sobervios edificios» (pág. 163), «una portada de mármol serrado con todas las vasas y capiteles de las columnas dorados ... y ventanas cada una de dos arcos» (pág. 165). La situación del palacio se ofrece, incluso, con un término específico de distancia: se encuentra «a media legua» de la entrada del bosque. Este contraste subraya la antítesis más general entre naturaleza y arte, la cual surge de nuevo en la contraposición de la idealizada naturaleza bucólica de los torrentes y árboles alisos con los campos cultivados que Felismena ve en Portugal.

Junto a los escenarios contrastados, *La Diana* presenta contrastes de tiempo (pasado / presente), de ritmo narrativo (lento / rápido), de acción (estática / dinámica); prosa y verso. La oposición pasado / presente, ejemplificada en la oposición entonces / ahora, está patéticamente dramatizada por Sireno cuando lee la carta de Diana (págs. 14-15), que, escrita hace ya tiempo, se enmarca, en el aspecto gramatical, en el presente. En la vida de los pastores de *La Diana*, el presente «tiene sentido sólo en relación con el pasado que se rememora; y el valor del presente se juzga en continuo, y en general desfavorable, contraste con el pasado»[30]. Este proceso motiva buena parte de las oposiciones y antítesis que se detectan en el lenguaje de la novela, como en el ejemplo siguiente: «¡Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso! ¿No os ocupárades mejor en hazerme olvidar desgustos presentes, que en ponerme delante los ojos contentos pasados?» (pág. 11). La oposición *memoria / olvido* recurre a lo largo de la novela cuando los personajes evocan el pasado, origen de la antigua dicha y del dolor presente, y luchan contra los remordimientos que produce el olvido.

La lentitud de la narración, manifestada a veces en el uso del gerundio —como en la expresión *Llegado ... el día* (pág. 41)— o del imperfecto —como en las palabras que abren la novela, *Baxaba de las montañas ... el olvido Sireno*— contrasta con el ritmo vivaz de algunos momentos: así, cuando Felismena mata a los hombres salvajes todo ocurre con *gran presteza* (pág. 90). El estatismo de la acción, expresado

[30] JOSEPH R. JONES, «'Human Time' in *La Diana*», *Romance Notes*, 10 (1968), 143.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

en palabras como *sentar* (pág. 19) y *se sentó* (pág. 179), contrasta con el movimiento: *caminando* (pág. 299) y *se fue* (pág. 229).

La Diana es una novela de contrastes: es un «elaborado juego»[31] de pasión y voluntad, sufrimiento y alegría. De ahí los contrastes *pasión / razón* (pág. 200); *mal / contento* (pág. 224). El sentimiento amoroso está lleno de antítesis: los pastores desean poner fin a sus tormentos y a la vez aumentarlos (págs. 199-200). En el lenguaje del amor, la *dulce habla* hace que las *duras peñas* (pág. 32) se enternezcan. En el lamento de Silvano la antítesis está hábilmente sostenida: «Amador soy, mas nunca fuy amado, / Quise bien y querré, no soy querido, / Fatigas passo y nunca las he dado / Sospiros di, mas nunca fuy oydo» (pág. 16). El contraste aparece otra vez en las quejas de Arsileo: «Pequeña piedad, gran hermosura, / Palabras blandas, condición muy dura, / Mirar que alegra y vista que entristece» (pág. 148). Al recordar su trágica historia de amor, Belisa también hace uso del contraste: «Pues venida la hora del concierto y del fin de sus días y principio de mi desconsuelo ...» (pág. 158). Diana resume el final de su historia sentimental con estas expresiones antitéticas: «Quise bien y fui querida, / Olvidé y fuy olvidada» (pág. 241).

Otras oposiciones incluyen el irónicamente idealizado nombre de Diana, que, al contrario de la diosa que lleva ese nombre, es inconstante. El conflicto simbólico entre la inconstante Diana, como Venus, y Felismena, como la virtuosa deidad Diana, nos recuerda la batalla entre Diana y Venus en el *Sueño* de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y en el *Roman de la Rose* de Jean de Meung[32]. La antítesis se observa también en la condición sobrenatural de las ninfas, en cuanto se opone al nivel humano de los pastores. Los *bienes de naturaleza* se contrastan con los *bienes de fortuna* (pág. 30). El contraste se manifiesta de nuevo en el tema de la lealtad escindida, como en el amor de Belisa por Arsenio y Arsileo y en la historia de Danteo y Duarda. El episodio donde Alfeo simula las muertes de Arsileo y Arsenio introduce otro elemento de contraste, ahora entre apariencia y realidad. A su vez, la diabólica maquinación de Alfeo y la violencia de los hombres salvajes se oponen al escenario idílico y al honorable comportamiento de los pastores.

---

[31] BÁRBARA MUJICA, «Antiutopian Elements in the Spanish Pastoral Novel», *Kentucky Romance Quarterly*, 26 (1979), 271.

[32] Cf. RAFAEL LAPESA, la obra literaria del *Marqués de Santillana* (Madrid, 1957), pág. 122, y B. LUQUIENS, «The *Roman de la Rose* and Medieval Castilian Literature», en *Romanische Forschungen*, 20 (1907), 284-320. Debo estas referencias a GUSTAVO CORREA, «El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor», *Thesaurus* 16 (1961), 65, n. 5.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

La mayor paradoja de *La Diana* y, en general, de toda la literatura pastoril, es la representación de la sencilla vida rústica por medio de creaciones verbales que sólo un lector culto puede comprender. La fraseología cortesana de Silvano y Sireno está muy lejos del habla rústica de Gil, Gonzalo y Llorente, personajes de la trilogía dramática que en 1547 escribió Montemayor. En el contexto social del mundo pastoril el refinamiento cortesano es siempre obligatorio, incluyendo el arte del lenguaje. Este virtuosismo estilístico está dictado por los manuales de conducta, cuya normativa regula el comportamiento y la comunicación verbal de los pastores. La palabra, subraya Antonio Cirugião, «tem sempre una funcão social a desempenhar» [33]. La palabra —hablada o cantada— refleja la conciencia de los personajes sobre las demandas sociales puestas en el lenguaje apropiado. Esta conciencia se extiende al uso de la palabra escrita; así ocurre cuando Félix, después de preparar una carta para Celia, se la muestra a su sirviente Valerio (Felismena disfrazada) y le pregunta: «¿Qué te parecen, Valerio, estas palabras?», y Valerio responde: «Paréceme... que se muestran en ellas tus obras» (pág. 116). Las elegantes palabras del mensajero Valerio impresionan tanto a Celia, que ésta le dice: «Hablas tan discretamente en todas las cosas ... que ninguna haría de mejor gana que estarte oyendo siempre» (pág. 121).

De acuerdo con la tradición petrarquista, el carácter del amado se describe en términos que se refieren, de manera muy vívida, al sentido del tacto en una expresión prosopopéyica como *ardiente sospiro* (página 14). Para describir los cabellos de Belisa el autor se vale de una sutil paradoja: «Mas nunca tanto orden adornó hermosura como la desorden que ellos tenían» (pág. 132). La trama de la novela está también llena de paradojas, como se ve, por ejemplo, en el caso de Felismena, quien diligentemente persigue a su amado hasta el punto de disfrazarse de paje para entrar a su servicio, todo en perjuicio de la heroína. Otra contradicción básica, señalada por Ruth El Saffar, viene del hecho de que las pastoras, a la vez que alaban su propia fidelidad y critican la inconstancia ajena, «quieren, a la postre, ser como el otro. Pues el otro —el amado— representa la autonomía y la realización personal» [34].

---

[33] ANTONIO CIRURGIÃO, «O papel da palavra na *Diana* de Jorge de Montemor», *Ocidente*, 74 (1968), 175.

[34] RUTH EL SAFFAR, «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*», *Modern Language Notes*, 86 (1971), pág. 191.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

De hecho, la misma esencia de la literatura pastoral es «producir sentimientos ambivalentes» [35]. Por esta razón, las quejas de los pastores se acompañan de abundantes ideas paradójicas que recuerdan los lamentos poéticos de los *cancioneros* del siglo XV. Hallamos, así, *dulces lamentaciones* (pág. 87) y *males sabrossísimos* (pág. 34). Estos varios tipos de *paradoxe amoureux* evidencian las contradicciones inherentes a la definición pastoril del amor, estado en que perfección y logro son incompatibles. Tal paradoja es finalmente resuelta gracias a la intervención de poderes sobrenaturales —Felicia y su agua mágica— que encauzan adecuadamente los sentimientos de los personajes.

VI. Otros recursos retóricos

Uno de los principales recursos retóricos de *La Diana* es la perífrasis [36], el uso de frases largas en lugar de formas de expresión cortas y directas. Cuando la ninfa cuenta la historia de la despedida de Diana y Sireno no dice sólo que Diana es inteligente y hermosa, sino que emplea el siguiente circunloquio: «Una pastora loçana / Cuya hermosura excedía / La naturaleza humana. / La qual jamás tuvo cosa / Que en sí no fuesse estremada / Pues ni pudo ser llamada / Discreta, pero no hermosa, / Ni hermosa por no avisada» (pág. 74). La canción con que Arsileo entretiene a su padre y a su hermano abunda también en figuras de palabra: «Ay luz que ciega, rostro que enmudece / Pequeña piedad, gran hermosura / Palabras blandas, condición muy dura, / Mirar que alegra y vista que entristece» (pág. 148). Orfeo utiliza en su canto muchas figuras retóricas, incluyendo la perífrasis: «...Ahí veréis la suma / de lo que cantar puede lengua y pluma» (pág. 180).

Cuando Diana canta acerca de su infeliz matrimonio combina las alusiones mitológicas y la perífrasis: «Luego los hados mostraron / Mi suerte desventurada. / El sol escondió sus rayos / La luna quedó eclipsada, / Murió mi madre en pariendo, / Moça hermosa y mal lograda» (pág. 241). La maga Felicia no canta canciones, pero es igualmente propensa a expresarse en el alto estilo de la perífrasis. En vez de decir a Felismena que la despide de un lugar donde siempre será bienvenida, y

[35] Peter V. Marinelli, *Pastoral* (London: Methuen, 1971), pág. 40.

[36] Para un estudio general de la perífrasis, véase Dorothy Schuchman McCoy, *Tradition and Convention: A Study of Periphrasis in English Pastoral Poetry from 1557-1715* (The Hague: Mouton, 1965), trabajo revisado para mí por Frederick D. Phillips.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

que siempre la tendrá a su lado en los momentos difíciles, usa esta perífrasis: «Ninguna cosa ay hoy en la vida más aparejada para quitalla a quien quiera bien, que quitalle con esperanças inciertas el remedio de su mal; porque no ay hora en quanto desta manera vive que no le parezca tan espaciosa, quanto las de la vida son apressuradas. Y porque mi deseo es que el vuestro se cumpla y después de algunos trabajos consigáys el descanso que la fortuna os tiene prometido, vos partireys desta vuestra casa en el mismo hábito en que veníades quando a las nimphas defendistes de la fuerça que los fieros salvages les querían hazer. Y tener entendido que todas las vezes que mi ayuda y favor os fuera necessario, lo hallaréis sin que ayáis menester embiármelo a pedir» (pág. 222).

En un estudio estilístico basado en principios psicológicos de conducta verbal, Ronald Carpenter muestra que muchos recursos retóricos, al añadir redundancia, pueden aumentar la eficacia perceptiva de la frase [37]. En *La Diana* este principio se manifiesta cuando la intensidad de la emoción cristaliza en la repetición de conjunciones al principio de la frase o en la enumeración de artículos: «Y era tanto el amor que le tenía ... Y también le dixo cómo yo quedava, pensando que ella fuesse hombre, muy pressa de sus amores ... Y sacándole todo lo que conmigo avía passado que no faltó cosa ... E de ay a ocho días, que para mí fueron ocho mil años, el traidor de Alanio ... Y como yo le viesse ...» (págs. 46-47); «No se os olviden para templarme este descontento de ponerme delante los ojos uno a uno los trabajos, los dessassosiegos, los temores, los recelos, las sospechas, los celos, las desconfianças que aun en el maxor estado no dexan al que verdaderamente ama ...» (pág. 12) [38]. Del mismo modo, excepto en el último cuarteto, al fin de cada estrofa de la canción de Diana se repite la pregunta: «*Ribera umbrosa, ¿qués de mi Sireno?*» (págs. 24-27). Todas las quintillas que alternativamente cantan Silvano y Sireno empiezan con la repetición del último verso del poema precedente (págs. 276-277).

El estilo afectivo de Montemayor, manifestado también en su *Exposición moral al salmo LXXXVI*, se refuerza gracias a numerosas expresiones interrogativas y exclamativas, que poseen el efecto de aliviar lo que, de otro modo, sería un desarrollo monótono del tema. Sireno contempla atónito la caída de Diana desde su antigua perfección con una serie de interrogaciones retóricas: «¿Viste los favores que me hazía?

---

[37] RONALD D. CARPENTER, «Stylistic Redundancy and Function in Discourse», *Language and Style*, 3 (1970), 62-68; citado por Mary Gay Doman, *op. cit.*, págs. 110-111.

[38] Conf. Enrique Moreno Báez, ed., *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Editora Nacional, 1976), págs. xl-xli.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

¿Viste la blandura de palabra con que me manifestava sus amores? ¿Viste cómo llevar el ganado al río, sacar los corderos al soto, traer las ovejas por la siesta a la sombra destos alisos, jamás sin mi compañía supo hacello?» (pág. 20). Selvagia medita sobre su infelicidad con las siguientes exhortaciones: «¡Oh, fortuna, enemiga de mi gloria! ... ¡O, quien bolviesse a aquella dulce sierra! ... ¡O, alta sierra, ameno y fresco valle!» (págs. 65-66).

Las exclamaciones contribuyen al tono retórico de la novela, a la vez que expresan la agitada situación emocional de los personajes [39]. Considérese la intensidad con que la turbada Belisa, viendo una tumba, evoca a su perdido Arsileo y al padre de éste: «¡O, mi Arsileo, o discreción jamás oyda; o, el más firme amador que jamás pudo verse; o, el más claro ingenio que naturaleza pudo dar! ¿Qué ojos pudieron verte, qué ánimo pudo sufrir tu desastrado fin? ¡O, Arsenio, Arsenio, quán poco pudiste sufrir la muerte del desastrado hijo, teniendo más ocasión de sufrilla que yo! ...» (pág. 193). La reaparición de Belisa provoca que los sentimientos de Arsileo se desaten en expresiones exclamativas e interrogativas: «¡O pastora Belisa, con qué palabras podré yo encarecer la satisfación que la fortuna me a hecho de tantos y tan desusados trabajos como, a causa tuya, e passado! ¿o quién me dará un coraçón nuevo y no tan hecho a pesares como el mío ...? O, fortuna, ni yo tengo más que te pedir ni tú tienes más que darme ...! ¡O, hermosas nimphas! ¿en cuyo avía de estar tan grand thesoro, sino en el vuestro?» (págs. 256-257). El siguiente fragmento presenta un uso generalizado de estos recursos retóricos: «Era la más nueva cosa del mundo oyr cómo dezía Alanio sospirando: ¡hay Ysmenia!; y cómo Ysmenia decía: ¡hay Montano!; y cómo Montano dezía: ¡hay Selvagia!; y cómo la triste de Selvagia dezía: ¡hay mi Alanio!» (pág. 52).

El superlativo también contribuye a la afectividad retórica, sobre todo la forma que termina en *ísimo* o *íssimo*, la cual tiene un marcado sabor humanista: *hermosura extramadíssima* (pág. 7); *pastora ... hermossísima* (pág. 31); *affición rarísima* (pág. 32); *sol ... embidiossísimo* (pág. 32); *amigo mío caríssimo* (pág. 32); *grandísimo donaire* (pág. 47); *grandísimos efectos* (pág. 73). Tan pronunciado es el uso de superlativos en *ísimo*, que Montemayor es considerado como uno de los primeros escritores que emplea en la España del siglo XVI esta forma latina del superlativo. De cien superlativos documentados por Hayward Keniston en la literatura española del XVI, setenta y seis pertenecen a la segunda mitad de este siglo y, de ellos, diez y nueve se usan —entre

[39] *Ibid.*, pág. xxxviii.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

una y cuarenta y seis veces cada uno— a lo largo de *La Diana*[40]. Además de la forma clásica, Montemayor se sirve también de las formas tradicionales del superlativo, como *muy* ante adjetivo o adverbio; *tan* ante adjetivo; *todo lo que se puede; cuán* ante adjetivo o adverbio; *y en extremo*[41].

VII. Palabras y expresiones populares

Aunque durante la mayor parte de la novela el estilo guarda un tono elevado, acoge a veces, cuando la situación lo requiere, formas populares. De este modo, Rosina, criada de Felismena, y Fabio, paje de Félix, hablan con sus propias «naturales palabras» (pág. 113). Al referir su experiencia amorosa, los mismos pastores se valen de abundantes popularismos y formas arcaicas, que, frecuentemente, coexisten con expresiones grandilocuentes: *comigo* (pág. 24); *vido* (pág. 28); *laberinthio* (pág. 45); *cuentos* (pág. 56); *deesa* (pág. 91); *acipreses* (pág. 164). El lenguaje se enriquece con la mención repetida de *cayado, zurrón, rabel* y *zampoña.*

Los aforismos configuran también el léxico de *La Diana.* «Los proverbios resumen, más o menos, la experiencia cotidiana de un pueblo —los rasgos generales de sú pensamiento, su condición intelectual, su actitud hacia los problemas e instituciones sociales, los objetivos de su vida— sus virtudes y valores ...»[42]. *La Diana* incluye proverbios como los siguientes: «Con lo que un hombre cansa, otro reposa» (pág. 17); «No ay cosa más cierta que en las cosas súbitas encontrarse la lengua con lo que está en el coraçón» (pág. 46); «Cada uno habla ... según su estado» (pág. 170); «No es honra acabar pequeñas cosas» (pág. 168); «Ven, ventura, ven y tura» (pág. 255).

Otros aforismos son: «Todo consuelo es escusado, quando los males son sin remedio» (pág. 162); «Mal que con el tiempo se cura, con poca dificultad puede sufrirse» (págs. 159-160); «No ay cosa que sin trabajos alcançar se pueda» (pág. 163); «Quien es de una persona no puede ser de otra» (pág. 285).

---

[40] Véase Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid: Escelicer, 1959), págs. 253-254; Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century,* Chicago, 1937; Michelle Débax, *op. cit.,* xix-xx; Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español. Estudio léxico-semántico* (Madrid, 1959), I, 103-104.

[41] Michelle Débax, *op. cit.,* xx.

[42] *The Humanities as Sociology,* ed. Marcello Truzzi (Columbus-Ohio: Charles E. Merrill, 1973), pág. 27.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Junto a cultas y refinadas canciones y églogas, Montemayor incluye en su obra algunas formas poéticas de la tradición popular, entre las que se encuentra un «antiguo cantar» (pág. 57); un «villancico pastoril antiguo» (pág. 128); y un «mote antiguo» (págs. 255-256). El gusto del escritor por las formas de expresión más espontáneas, típicas de la poesía tradicional, se manifiesta en las siguientes palabras de Duarda, quien le dice a Armia: «Si tú te enamoras de canciones y te parecen bien sonetos hechos con cuydado de dezir de buenas razones, desengáñate que son la cosa de que yo menos gusto recibo ...» (pág. 290).

VIII. Lusitanismos

La Diana está escrita en elegante castellano, aunque acoge elementos del portugués, lengua nativa del autor. A veces Montemayor introduce pasajes enteros y poemas escritos en portugués, como en el Libro VII, que refiere el encuentro de Felismena con los pastores Duarda y Danteo (págs. 285, 286, 289; 290-292). Además, *La Diana* contiene una rica muestra de lusitanismos y formas sintácticas portuguesas esparcidas en la prosa y la poesía de la obra. Enrique Moreno Báez[43] y, antes que él, R. J. Cuervo[44] señalaron la abundancia de lusitanismos en *La Diana*. Entre ellos, el uso de *contra* en el sentido de «*a*» (quince casos al menos): *dixo contra Silvano* (pág. 221); de la conjunción copulativa *e* sin que preceda una palabra empezada en *i* (catorce casos; una tendencia aun rara en el castellano del siglo XVI); la eliminación de *a* ante objetos directos referidos a personas (veintinueve ejemplos): *vio Sireno venir un pastor*; el empleo de *parescer* como verbo personal y transitivo en la expresión *me paresca ... a* (pág. 112).

Además, la influencia lingüística del portugués se revela en el uso del posesivo antes de un nombre propio (cuarenta y una veces; por ejemplo, *la mi Diana*, pág. 13)[45], rasgo especialmente afectivo de la lengua de Montemayor, cuya función es expresar estilísticamente la íntima unión del amante y la amada[46]. Como Moreno Báez señaló, el léxico de *La Diana* incluye los siguientes lusitanismos: *pareza* (en la

[43] Enrique Moreno Báez, *op. cit.*, págs. xlvii-lii.

[44] R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua española* (París, 1893), II, 447 a y b.

[45] Véase M. Rodríguez Lapa, *Estilistica da Lingua Portuguesa* (Lisboa, 1945), pág. 168, citado por Enrique Moreno Báez, *op. cit.*, pág. xlix.

[46] Enrique Moreno Báez, *op. cit.*, pág. xlix-l.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

edición de Báez) por *parezca* (pág. 77); *cometer* en el sentido de *emprender* (pág. 78); *guedellas* por *guedejas* (pág. 172); *ondado* por *rizado* (pág. 181); *sabroso* en la acepción de deleitoso (pág. 271); *entrançar* por *trenzar* (pág. 279); *passión* en el sentido portugués de *paixão* («dolor», «sufrimiento», pág. 75).

IX. La poesía en La Diana: Una síntesis

Algunos de los rasgos estilísticos que hemos repasado se encuentran tanto en la prosa como en la poesía de *La Diana*. Hay, no obstante, caracteres específicos de los versos interpolados que deben, al menos, mencionarse en este apartado. Montemayor, autor de dos voluminosas colecciones de poesía profana y religiosa, surte *La Diana* de excelentes muestras de formas y metros poéticos, tanto italianos como tradicionales. De todas las composiciones poéticas incluidas en *La Diana*, tres poemas largos, dos de origen italiano y uno compuesto en metro autóctono, sobresalen por su elegancia, maestría y vigor. El primero es el «Canto de Orpheo», que consta de cuarenta y tres *octavas reales*; se trata de un panegírico de varias mujeres españolas de la época. El segundo es el poema cantado por Silvano y Sireno al final del Libro VI, *Si lágrimas no pueden ablandarte*, delicioso ejemplo de poema pastoril recitado por dos pastores, primero juntos y luego solos, en estrofas alternadas; esta composición presenta tres clases diferentes de versos italianos en trece recitaciones del lamento de los pastores. Vale la pena recordar que, en la Antigüedad, las églogas se cantaban alternadamente por dos grupos de cantores, y que en la tercera égloga de Virgilio leemos *Amant alterna Camenae*. Ha de notarse también el hecho de que la existencia de polifonía y homofonía en la misma composición lírica subraya la antítesis, aspecto fundamental en el estilo de *La Diana*. El tercer poema mayor de la novela es una égloga titulada «Canto de la Nimpha», que refiere la despedida de Sireno y Diana. Consiste en dos formas octosilábicas alternadas, *quintillas* y *redondillas*, y juega un significativo papel en la obra, ya que provee una visión retrospectiva de los tiempos felices de los amantes, en el momento en que Sireno, abrumado por el dolor, escucha cansadamente el poema.

Los sonetos, tan importantes en la poesía del Renacimiento, son también cantados en *La Diana* por cuatro personajes: Selvagia (págs. 35-36), sin acompañamiento musical; Sireno (págs. 70-71), con un rabel; Félix (pág. 108), tocando el arpa; y Arsileo (pág. 148), sin ningún instru-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

mento. Aparte de incluir sonetos y églogas, *La Diana* introduce la primitiva forma lírica del *villancico*, cultivado con gran afición por los poetas y músicos de corte del Renacimiento [47]. Significativamente, uno de los tres villancicos que incluye Montemayor, *Desdeñado soy de amor*, aparece, junto a su música, en la magnífica colección polifónica del *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556; edición moderna, México, 1944, pág. 54 [poema] 33). A pesar de su marcada forma externa, esta composición popular de carácter lírico-musical posee, en sí misma, gran flexibilidad, según ilustra el autor cuando comenta que Selvagia «mudando el primero verso a este villancico pastoril antiguo, lo començó a cantar aplicándolo a su propósito desta manera ...» (pág. 128). La gracia, fluidez y espontánea vitalidad que distinguen el villancico son tan bien aprovechados por los tres pastores que lo cantan en *La Diana*, que incluso las nobles ninfas admiran la composición (pág. 129).

Del mismo modo que Montemayor exhibe oficio y espontaneidad en el uso de formas poéticas, también demuestra inventiva en el tratamiento de los contenidos, como se ve, por ejemplo, en la ironía del verso final de este fragmento: «Y aunque a Diana le dio / Pena raviosa y mortal / La ausencia de su zagal / En ella misma halló / El remedio de su mal», tal y como aparece en el texto de *La Diana*, es una referencia burlesca a la determinación con que la pastora aplaca el sufrimiento que le produce la ausencia de Sireno casándose con otro pretendiente. Llamada *griphos* por Demetrius, la estratagema de sugerir un sentido doble en el verso final constituye un recurso «donde se mezclan la anticipación psicológica y la conexión lógica» [48]. Según nota Thomas G. Rosenmeyer, la pastoral es especialmente propicia para este tipo de versos y de finales sorprendentes, «ya que la pastoral se precia de su falta de estructura» [49]. Como ejemplifica el citado verso de *La Diana*, «el marco pastoral está presto a admitir la irrupción de la vulgaridad, del abuso o de cualquier sorpresa equivalente, que quiebran, al menos por un momento, el *otium* pastoral» [50], el mundo idílico y ocioso de los pastores.

Tanto los versos cultos como los populares unen su encanto a la ya de por sí atractiva prosa. De hecho, los poemas intercalados en *La Diana* se han comparado a «brillantes piedras preciosas», incrustadas en el mosaico de «elegante prosa» de la novela» [51]. En cuanto prolonga-

---

47 ISABEL POPE, *Cancionero de Upsala* (México, 1944), pág. 15.

48 THOMAS G. ROSENMEYER, *op. cit.*, pág. 178.

49 *Ibid.*, pág. 176.

50 *Ibid.*

51 JUAN B. SELVA, *Historia de la literatura española*, (Buenos Aires: J. Peuser, 1936), pág. 244.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

ción de los tratamientos especulativos del amor, la lírica crea una vital síntesis artística de poesía y narración.

Tan importante es la poesía en *La Diana*, que la novela se leyó como una colección de versos. Pese a los ataques de Cervantes, el lector de la España del Siglo de Oro disfrutó y admiró los versos de Montemayor, como Miguel Sánchez de Lima, prestigioso tratadista de la época, atestigua en *El arte poética en romance castellano*. La difusión de los versos de *La Diana* se prueba también por las numerosas glosas e imitaciones que aparecen en manuscritos y textos impresos durante los siglos XVI y XVII [52]. El mundo idealizado de la novela y la «sibarítica ternura» con que los personajes articulan sus lamentos otorgan a Montemayor una plaza entre los «poetas clásicos de España» [53]. El crítico francés Jean Simonde de Sismondi sugiere incluso que *La Diana* debe contemplarse, más que como novela, como un retrato poético de los sentimientos amorosos de su autor [54]. Teniendo en cuenta que Sismondi tiende a excluir a los escritores menores de su historia de la literatura, vale la pena notar que dedica no menos de ocho páginas a Montemayor como poeta.

Así, pues, concluyendo, Montemayor demuestra ser en *La Diana* un consumado estilista. Su maestría se basa en el uso eficaz de numerosos recursos retóricos, en el tono elegante y digno de su prosa, en las múltiples y expresivas formas de su poesía y en la diestra representación de coloquialismos, voces populares y lusitanismos. El arte retórico, la habilidad novelística, la sensibilidad poética, están al servicio de la formulación y análisis de la pasión amorosa, verdadera sustancia de la novela pastoril.

BRUNO M. DAMIANI
The Catholic University. P. O. Box 334.
Washington D. C. 20064. USA.

---

52 Véase ALBERTO BLECUA, «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32 (1967-68), 130-138.

53 JEAN CHARLES LÉONARD SIMONDE DE SISMONDI, *Historia de la literatura española*, trad. de José Lorenzo Figueroa (Sevilla, 1841), I, 224. Existe también una traducción inglesa, realizada en 1813, de la obra de SISMONDI, *De la littérature du Midi de l'Europe*, que no he podido consultar.

54 *Ibid.*, pág. 129.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es