

La Diana, de Montemayor: un tramo de un largo camino¹

La Diana, de Montemayor: a step in a long journey

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE JAÉN

A María Cruz García de Enterría,
in memoriam

Resumen: A mediados del siglo XVI, varios escritores se afanaron en buscar formas de renovar la narrativa de ficción. Uno de ellos fue el portugués Jorge de Montemayor que, sobre la base de una tradición clásica y de otras tradiciones coetáneas, dio a la imprenta *Los siete libros de la Diana*, muy aplaudidos por los lectores. En este artículo se analizan las claves de sus historias que posibilitaron su éxito décadas antes del triunfo de la novela moderna.

Palabras clave: La Diana, Montemayor, novela pastoril, prosa de ficción del XVI

Abstract: In the middle of the sixteenth century, several authors tried to find ways to renew the prose fiction. One of them was the Portuguese Jorge de Montemayor who, on the basis of a classical tradition and other contemporary trends, published *The Seven Books of Diana*, which soon proved very successful. This article reviews the keys to their stories that made its success possible decades before the triumph of the modern novel.

Key words: La Diana, Montemayor, Pastoral Novel, Sixteenth-Century Prose Fiction

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P).



“Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno”

Hay libros cuyos comienzos confrontan al lector con la tradición, lo conducen hacia la perplejidad y la reflexión o simplemente lo ubican en un espacio dispuesto a llenarse de curiosos acontecimientos. Esas primeras frases son el salvoconducto a la ficción y de ellas depende, en buena medida, la continuidad de la lectura. En *Los siete libros de la Diana* el comienzo cobra especial importancia no por la profundidad de sus palabras, sino porque se sustenta en el movimiento, en un camino de descenso hacia un espacio geográfico real y al mismo tiempo idealizado, el de esa naturaleza en la que convergen lo pastoril y lo amoroso, porque el Amor, que es el principal de los sentimientos en esta obra, lleva aparejada la caída, el sufrimiento. De vuelta de la cumbre, donde habita el gozo, arrastrando el peso de su triste historia, aparece Sireno. Sus lamentos, que resuenan en continuo eco entre aquellos valles, irán enlazándose con los de otros pastores y pastoras, todos amantes desventurados.

Jorge de Montemayor, músico de profesión, al que imaginamos entusiasta lector de Garcilaso, conocedor de ambientes cortesanos portugueses y españoles, se sumó al afán renovador de la ficción en prosa que dio exitosos títulos como el *Clareo y Florisea* (1552), el *Lazarillo de Tormes* (1554) o el *Abencerraje* (mediados XVI). Para lograrlo, se sirvió de los hilos de la antigua y fecunda tradición del pastor literario que tantos habían empleado, del recurso *in medias res* de la novela griega, así como de elementos de una exhausta ficción sentimental o de la afamada literatura caballeresca, pero sumando sus dotes poético-musicales, el anhelo de un mundo al margen del cortesano, una mayor capacidad de introspección del sentimiento amoroso que arranca en la sentimental y que arribará siglos después en la novela psicológica, un suave aire portugués y la habilidad para componer y engastar historias de una forma anómala para el lector moderno pero del gusto de quienes se asomaban a la ficción en la España del XVI. En los salones de grandes señores, en los estrados de algunas damas y en las librerías de dentro y fuera de nuestras fronteras (Fosalba, 1994), se debió de hablar de aquel Sireno que sufría por Diana, pero también de Selvagia, Felismena y Belisa, del palacio de la respetable sabia



Felicia, destino de aquellos peregrinos en busca de alivio a su dolor, o de los amores contrariados de Amarílida y Filemón, Danteo y Duarda.

Un repaso a todas estas historias que se cuentan o acaecen en aquellas hondonadas amorosas y reales servirá para conocer mejor el aporte de Montemayor a la narrativa del momento. Siete es el número de apartados en los que divide su obra que responde a una estructura tripartita en torno al cuarto libro como se verá más adelante (Wardropper, 1952).

Una pastora para un título

Sin duda, uno de los aspectos que sorprenden de la propuesta del portugués es que Diana, pastora que da nombre al volumen y que con el tiempo será símbolo de todo un género, es un personaje latente durante más de la mitad de la obra. Su aparición no se produce hasta el Libro V. Previamente, ha sido necesaria la peregrinación de la comitiva de pastores y ninfas hasta el palacio de la sabia Felicia, así como la seudopurificación producida en él que, sin implicar un aprendizaje, lleva consigo un evidente cambio operado sobre todo por el agua mágica. En el caso de Sireno, verbigracia, le permite pasar de ser el doliente olvidado a un amante aparentemente libre de amor que vive de forma incómoda su nuevo existir, pues no es capaz de mostrar completa indiferencia ante su amada. Por tanto, hasta ese momento, Diana es un nombre y una historia contada por otros que los lectores vamos conociendo a través de retazos.

Así, los cabellos y la carta que Sireno encuentra en su zurrón no son solo las garcilasianas prendas halladas para incremento de su mal, sino muestra del extremado amor que dice tenerle Diana, al igual que sucede con la escena descrita por Silvano, testigo voyerista de la sensualidad entre los enamorados mientras ella se peina y Sireno le sostiene el espejo. La selección por parte de Sireno y Silvano de esos instantes de la vida de la famosa pastora son el mejor testimonio de su inconstancia. Llevar el relato de las muestras del amor al exceso agrava sin duda la caída y aumenta la culpa de Diana, cuya palabra queda invalidada, constatando así su falta de firmeza, lo que le hace exclamar a Sireno:

¿Que un corazón que tales cosas sentía pudo mudarse? ¡Oh constancia, oh firmeza, y cuán pocas veces hacéis asiento sobre corazón de hembra, que



cuanto más sujeta está a quereros, tanto más pronta está para olvidaros! Y bien creía yo que en todas las mujeres había esta falta, mas en mi señora Diana jamás pensé que naturaleza había dejado cosa buena por hacer (31)².

Según avanza la obra, los lectores tenemos la sensación de haber escuchado a Diana pero en realidad sus palabras nos llegan por medio de otros: filtradas por Sireno cuando lee la carta que esta le escribió, por Silvano cuando recuerda su canción e incluso por la ninfa Dórida cuando interpreta los versos compuestos por Celio, testigo furtivo de la despedida última de los amantes. De manera que su historia resuena en aquellos campos, testigos del más flagrante olvido y de sus tristes consecuencias: “Dícenme algunos que le va mal” (33), señala Silvano cuando Sireno le pregunta por su matrimonio. Todos parecen saber lo ocurrido entre Diana y Sireno (Silvano queda en la sombra de la no correspondencia como contrapunto del inconmensurable amor de aquella pareja), y lo más importante, todos parecen estar del lado del afligido pastor. Adquiere, así, sentido el particular “Argumento de este libro” que, como extensa acotación del teatro pastoril que está a punto de iniciarse, no solo aporta unos mínimos antecedentes que permitan entender el estado emocional de los dos primeros pastores en aparecer, sino que predispone al lector contra Diana por su condición de mujer mudable tan frecuente en la literatura del momento. Incluso los versos del letrero que precede al palacio de la sabia Felicia parecen ir dirigidos a ella³: “Quien entra mire bien cómo ha vivido / y el don de castidad si le ha guardado; / y la que quiere bien o le ha querido / mire si a causa de otro se ha mudado” (170). El requisito para poder acceder a aquel recinto, que es descanso para los enamorados, reside en la castidad pero sobre todo en la firmeza y en la perseverancia en el amor, de ahí la crítica a la mudanza y de ahí las palabras de Sireno recordando a Diana: “Eso no pudiera hacer la hermosa Diana, según ha ido contra ellas, y aun contra todas las que el buen amor manda guardar” (171). El olvido provocado por la ausencia, que es uno de los males a los que mayor atención parece presentar Montemayor, se muestran en grado sumo en esta historia.

² Todas las citas de *La Diana* están tomadas de la edición de Juan Montero (Barcelona: Crítica, 1996).

³ Coincidir en nombre con la casta Diana no es más que una ironía.



Resulta particularmente interesante el modo en que aparece por primera vez Diana, pues lo hace hablando en solitario. Tal vez por ello en ese momento no se defiende; solo se queja entre lágrimas entonando un romance en el que cuenta muy brevemente su vida y lo hace en esa soledad que en literatura nunca es completa, pues siempre hay alguien que escucha. De hecho, Sireno, Silvano y Selvagia la observan y la enjuician agazapados tras unos mirtos. Quien sí la defiende es Selvagia:

¿Qué ofensa te hizo ella en casarse, siendo cosa que estaba en la voluntad de su padre y deudos más que en la suya? Y después de casada ¿qué pudo hacer por lo que tocaba a su honra sino olvidarte? Cierto, Sireno, para quejarte de Diana más legítimas causas había de haber que las que hasta ahora hemos visto (236).

En este interesantísimo alegato, introduce otro punto de vista alejado de la implicación personal en la anécdota amorosa, aunque condicionado por su amistad y por la defensa de la actitud femenina que hace en el Libro I (39-41). Ambas intervenciones de Selvagia apuntan levemente un perspectivismo encaminado a restaurar la imagen maltrecha de Diana, pero no cuaja por la falta de fortaleza de esta última. Atrapada en su matrimonio y en los celos, desconocedora del espacio catártico dominado por la sabia Felicia y sus filtros mágicos⁴, es incapaz de defenderse con nuevos argumentos y con mayor contundencia que la empleada por Selvagia. Por eso, tras unos torpes reproches, resuelve su salida del espacio pastoril en una huida lacrimosa y accidentalmente simbólica, al enredársele entre las ramas sus cabellos, siempre sueltos a pesar de estar casada:

En cuanto los pastores esto cantaban estaba la pastora Diana con el hermoso rostro sobre la mano, cuya manga, cayéndose un poco, descubría la blancura de un brazo que a la de la nieve escurecía. Tenía los ojos inclinados al suelo, derramando por ellos unas espaciosas lágrimas, las cuales daban a entender de su pena más de lo que ella quisiera decir. Y en acabando los pastores de cantar, con un suspiro, en compañía del cual parecía habersele salido el alma, se levantó, y, sin despedirse de ellos, se fue por el valle abajo entranzando sus dorados cabellos, cuyo tocado se le quedó preso en un ramo al tiempo que se levantó (268).

⁴ Que le llevan a percibir a quienes la habían amado “tan otros de lo que solían” (236).



En *La Diana* la intervención de estas subjetividades en torno a una misma historia no contribuye a avanzar la acción, sino a aumentar el tono de la misma y a corroborar la idea primigenia acerca de la pastora protagonista. Se apunta, por tanto, un discreto juego de perspectivas que no culmina porque la realidad es una e inamovible y ya se expuso desde antes de comenzar la obra. Es muy pronto para pensar en una figura como la Marcela cervantina y no tanto por su actitud frente al amor, sino por su contundente y determinante punto vista que pone en cuestionamiento la opinión común.

Selvagia: “contaros he las mayores [desventuras] que jamás habéis oído”

En el plano pastoril-aldeano se desenvuelve en triste quietud Selvagia, personaje del que tan solo se sabe su nombre y un tramo de su existir desencadenado a partir del ocio y el fervor pagano. Selvagia, cuya historia se conoce por la curiosidad de Sireno y Silvano, se convierte en una narradora capaz de suscitar, desde el principio, el interés de su reducido público: “poned un poco vuestras desventuras en manos del silencio y contaros he las mayores que jamás habéis oído” (42). Para ello no precisa remontarse a sus orígenes, contar su prehistoria vital o la de sus progenitores. Su estado emocional presente radica en una anécdota propiciada por esa caprichosa Fortuna que gobierna los hilos de *La Diana* y que transcurre en tierras portuguesas, en concreto en un templo dedicado a Minerva. Sucede, por tanto, en el espacio cerrado de una capilla consagrada a una deidad femenina, vinculada con la sabiduría y la guerra pero también con la virginidad, y cuya entrada solo está permitida a las mujeres, convirtiéndose en un espacio estrictamente femenino aunque no por eso ajeno al amor. A aquel lugar de celebración, culto y también de encuentro –como lo eran las iglesias en la España del Siglo de Oro–, llega un grupo de pastoras desconocidas y además “disfrazadas, los rostros cubiertos con unos velos blancos” (45). De manera inmediata, a través de la mirada y del sensual contacto de sus manos, irrumpe el amor entre Selvagia e Ismenia en un claro episodio de lesbianismo:

mil veces estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos. Pues estando yo con toda la atención posible sacó la más



hermosa y delicada mano que yo después acá he visto y, tomándome la mía, me la estuvo mirando un poco (45).

En un mundo arcádico habitado por pastoras y ninfas y, por ello, instalado en el mito, hay cabida para un amor lésbico que se justifica en la consideración del episodio como una burla, en la descripción de Ismenia como pastora desconocida y disfrazada, en la omnipotencia de un amor que trasciende el binomio sexo-género y en un muy discreto cuestionamiento por parte de la propia Selvagia: “¿Cómo puede ser, pastora, que siendo vos tan hermosa os enamoréis de otra que tanto le falta para serlo, y más siendo mujer como vos?” (46). La sorpresa, no obstante, no viene por amar a una mujer, sino por ser amada por ella, en la línea de la incredulidad que exhiben los amantes al saberse correspondidos. Selvagia, con una inverosímil inocencia –sustentada en el pacto ficcional que cada época establece con sus lectores–, se enamora de Ismenia sabiéndola mujer, mantiene su amor creyéndola hombre e incluso persevera en sus sentimientos al descubrir que es otra persona –su primo Alanio–, con quien comparte un hiperbólico parecido físico que apunta al tema de los gemelos popularizado por Plauto en *Los menecmos* (Avalle-Arce, 1957: 14-15). Ya no solo se trata de un cambio de nombre, comporta también un cambio de persona.

Sucede, pues, que en *La Diana* los personajes son cuerpos ingravidos, poseedores de una estereotipada adjetivación dentro del campo semántico de la hermosura que impide la creación imaginaria de su físico. Acaso encontraremos algún detalle del rostro, de sus cabellos y de vez en cuando una mano que asoma en tentadora actitud. Son cuerpos ingravidos que arrastran en su paradójico existir el peso de su pasado amoroso.

La sensual escena lésbica entre Selvagia e Ismenia se transforma pronto en un caso de androginia que genera, a través de los celos, un embrollo amoroso en el que ninguno de los cuatro pastores implicados son correspondidos:

Ved qué extraño embuste de amor: si por ventura Ismenia iba al campo, Alanio tras ella; si Montano iba al ganado, Ismenia tras él; si yo andaba en el monte con mis ovejas, Montano tras mí; si yo sabía que Alanio estaba en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él (53).



Ese círculo de no correspondencia solo se quiebra con la salida de Selvagia de la escena⁵, siguiendo la incomprensible voluntad de su padre. Su ausencia posibilita la unión, por un lado, de Ismenia y Montano; y, por otro, de Alanio y de Silvia, pastora esta última hasta ahora desconocida y emparentada con uno de ellos. Se restaura el equilibrio salvo para Selvagia que queda sola. Se entiende, entonces, su defensa de la mujer, surgida de la propia experiencia: “la causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace” (41).

Lo sucedido entre Selvagia e Ismenia se ha comparado con las vivencias de otras parejas literarias como Ifis y Janto en las *Metamorfosis* (IX), Bradamante y Fiordispina en el *Orlando furioso* (canto XXV, 26-70) o Julieta y Melisa en el *Crotalón* (IX), con la salvedad de que en estos tres casos Ifis, Bradamante y Julieta se presentan con apariencia de varón a diferencia de lo que sucede en *La Diana* (Montero, 1996: 338). La ambigüedad generada en el inicio del episodio de Selvagia es una manera de seducir al lector, de entroncar con la tradición pastoril antigua, siempre dentro de los márgenes de un erotismo contenido, y una forma de poner de manifiesto el peligro de las apariencias (Cull, 1989: 330).

Los trabajos de Felismena

Distinto es el caso de Felismena, pues sus penas se originan antes de su nacimiento. Su historia, por tanto, ha de remontarse a la de sus padres: así, la madre, tras muchos impedimentos, consigue quedarse embarazada. Cierta día que se siente indispuesta, su marido intenta animarla leyéndole el mito del juicio de Paris, lo que desencadena una disputa entre ambos, pues él defiende el dictamen del príncipe troyano, mientras que ella piensa que la elegida tendría que haber sido la diosa de las armas. Esa misma noche, Venus y Minerva se cuelan en sus sueños condicionando el nacimiento y el futuro de sus hijos.

En toda esta historia convergen diversas tradiciones y motivos que la enriquecen sustancialmente: en primer lugar, encontramos el tema de la esposa

⁵ Empleo conscientemente este término para subrayar la teatralidad de las fábulas contadas en esta obra.



que desea quedarse encinta y solo lo consigue a edad tardía tras reiteradas plegarias, lo que enlaza con la tradición popular y con algunos pasajes bíblicos como el de Ana, esposa estéril de Elcaná, que solo por intercesión divina logra dar luz a Samuel (I *Libro de Samuel* 1-20). No hay que olvidar, por otro lado, la importancia de la descendencia en el matrimonio como medio de perpetuar la estirpe y el prestigio, especialmente en la clase alta, a la que pertenecen los padres de Felismena, pues eran “en linaje y bienes de fortuna los más principales de toda aquella provincia” (100). Viene después la lectura del mito de la manzana de la discordia con la consiguiente discusión entre los esposos acerca de la decisión tomada por Paris. La férrea defensa que la madre hace de la diosa Minerva se resuelve, primero, en un sueño premonitorio a modo de anunciación, convertido en condena de muerte para ella por contravenir a la diosa Venus y en condena vital para la progenie: “parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado; porque te certifico que serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se hayan visto”; y poco después en un segundo sueño que mitiga la expiación del pecado materno en los hijos con el anuncio dichoso de Minerva: “parirás un hijo y una hija, los más venturosos en armas que hasta su tiempo haya habido” (102). Mientras que el enfrentamiento entre Venus y Minerva apunta a obras del legado clásico como el *Hipólito* de Eurípides, el sueño premonitorio de la madre que determina la vida de los hijos trae a la memoria el personaje de Cariclea, en la *Historia etiópica* de Heliodoro. Hay, por tanto, un lazo de parentesco entre esta última y Felismena, incluso en el modo en que ambas irrumpen en los textos que protagonizan. Por lo demás, no parece casual que Juno, diosa del matrimonio y de la maternidad, quede fuera de esa nueva discordia emprendida por los esposos, dejando que amor y armas compongan el binomio necesario en el futuro de los gemelos y haciendo que Venus y Minerva polaricen su acción maléfica y benéfica respectivamente al modo de hadas y otros seres sobrenaturales de los cuentos populares (Hernández Valcárcel, 2002: 100).

Así las cosas, la prehistoria de Felismena y de su innominado hermano – nacidos en especiales circunstancias, herederos de un nefasto legado y



desposeídos por orfandad de toda referencia adulta—, les confiere un halo de heroicidad que hace presagiar sucesos bien distintos de los contados hasta ahora y que, en el caso de Felismena —nada se vuelve a saber de su hermano— abona los tristes sucesos de amor que sufre en hábito de pastora. Cuenta, así, que a los diecisiete años se enamora de don Felis. El padre de este, al enterarse, lo envía a la corte de la princesa Augusta Cesarina. Felismena, entonces, no pudiendo soportar su falta, va en su busca vestida de hombre haciéndose llamar Valerio. Una vez allí le sirve como paje e incluso como mensajero de la relación amorosa que inicia con Celia, pero esta termina enamorándose del fingido criado en una nueva escena de travestismo y ambigüedad sexual que concluye con un desmayo, no sabemos si mortal.

Las líneas argumentales básicas de esta historia entroncan, según apuntó Menéndez Pelayo (2012: 272), con la novela 36 de *Le Novelle* II de Matteo Bandello. Y precisamente en el texto del italiano encuentra Juan Montero (1994) una probable e interesante justificación al misterio que envuelve el final de Celia tras verse rechazada por Valerio. Tal ambigüedad no sería un fallo compositivo, sino todo lo contrario: una puerta abierta a la recuperación de esta historia en la hipotética segunda parte en la que el personaje de Celia sería rescatado de aquella indeterminación para casarse con otro olvidado, el hermano gemelo de Felismena. Pero ni Montemayor emprendió ese proyecto ni quienes lo hicieron supieron ver sus posibilidades:

Es evidente que Gil Polo se sintió atraído y entendió bastante bien la historia de Felismena, pero no llevó su curiosidad hasta el extremo de fisgar un poco tras la puerta que cerró Celia. Y ahí ha seguido cerrada hasta hoy para todos, salvo —por lo que alcanzamos— para el lector más excepcional que ha tenido *La Diana*, y que no es otro que Miguel de Cervantes. Léase la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, especialmente el episodio del mortal paroxismo de Nísida (libro III), y se verá si caló o no a Montemayor el por entonces principiante novelista. Pero claro, ¿para qué iba Cervantes a *resucitar* a Celia a la altura de mil quinientos ochenta y pico? (Montero, 1994: 874).

Felismena es el personaje que más identidades asume a lo largo de la obra (Orduna, 1971: 354) aunque se queden en la mera indumentaria. Ya sea mujer u hombre, dama, paje o pastora guerrera, al contrario que Diana, es



constante en su amor. Sus cualidades, su alcurnia, el modo de soportar el peso de su natal condena le hacen ocupar un lugar privilegiado junto a Felicia. Tal vez por ello el relato de su historia solo lo escuchan las ninfas, quienes se han encargado de sacar a los pastores de la escena mandándoles en busca de comida. Asume, además, una superioridad reconocida por todos en la ficción⁶ y puede que también por parte de los lectores, si asumimos la posibilidad de que se tratara de una obra parcialmente en clave (Subirats, 1968: 113-114). Felismena, como el resto de personajes, padece por amor, pero a diferencia de ellos goza de la protección de Minerva a través de su habilidad con las armas, pudiendo llegar con ellas donde no llegan las inocentes piedras lanzadas por los pastores contra los salvajes o donde no llega el esfuerzo del desconocido caballero que resulta ser don Felis. Felismena, cuyo aspecto de pseudoamazona no afecta ni a su hermosura ni a su feminidad, actúa como un humano *deus ex machina*, según señalaron Brioso Sánchez y Brioso Santos (1994: 82). Aparece en el momento justo para contener la violencia de los salvajes, para escuchar la verdad de lo ocurrido con Arselio, permitiendo restaurar el amor aniquilado por la aparente muerte, y para defender a aquel caballero que lucha en inferioridad de condiciones. Su historia es una de las más sobresalientes y ricas, y logró cautivar el interés de algunos escritores ingleses como Shakespeare, quien la tuvo en cuenta en la composición de sus comedias *The Two Gentlemen of Verona* y *Twelfth Night, or What You Will* (Montero, 1996: 359-360).

Belisa o “el más desastrado caso que jamás en amor ha sucedido”

Los tres personajes femeninos que asumen la primera persona para contar su historia en esta primera parte del libro (Selvagia, Felismena y Belisa) aparecen en el escenario pastoril de muy distinta manera. El oído desempeña un papel fundamental en la aparición de Selvagia, a quien descubren Sireno y Siralvo cantando sus penas al son de la zampoña. Es uno de los personajes femeninos

⁶ Baste citar la reacción de Amarílida al verla por primera vez: “quedó tan espantada de ver su hermosura y gentil disposición que no supo respondelle” (229) o la de Duarda y Armía cuando la conocen: “espantadas de su gracia y hermosura, se llegaron a ella y la recibieron con muy estrechos abrazos, preguntándole de qué tierra era y de adónde venía” (277). Amén de la solicitud que Filemón le hace para que ejerza de juez entre él y Amarilis (250).



con más arrojo dialéctico, a pesar de la ingenuidad que manifiesta en privado. Caso muy distinto es el de Felismena, pues irrumpe de forma tan inesperada como pertinente cuando los salvajes intentan violentar a las ninfas. Su actitud es la de la doncella guerrera, la *virgo bellatrix* de inusuales armas; de ahí lo llamativo de su ropaje pastoril, mero disfraz pues pertenece a un mundo cortesano. Mientras que a Belisa la conocemos en pleno peregrinar de la nutrida comitiva (tres pastores, tres ninfas y Felismena) que de forma casi cuentística, saltando las piedras de un estanque que conduce a una pequeña isla, llega a la choza donde está recluida.

La ninfa Polidora, que encabeza el grupo, les pide silencio con el dedo; la escena que van a presenciar lo requiere. El improvisado auditorio calla ante aquella pastora dormida sobre un lecho de ramas de sauce, cuyo sufrimiento no le impide llorar ni quejarse en sueños mientras desvela su nombre y anticipa la causa de su sentir: “¡Ay, desdichada de ti, Belisa! Que no está tu mal en otra cosa sino en valer tan poco tu vida que con ella no puedas pagar las que por causa tuya son perdidas” (137). Pero la historia no puede ser contada en el interior de ese habitáculo limitado al dolor; han de salir a cielo abierto para que pueda revivirla en palabras. De este modo, la inesperada llegada de la comitiva permite que la Belisa de cabellos “suelos y sin orden alguna”, retirada seis meses en una isleta como una nueva Iseo, suspenda su autocondena al silencio y a la soledad y se entregue sin esperar consuelo al relato de su desdicha.

Belisa es una joven inexperta en amores que se deja torpemente galantear durante más de cuatro años por el viudo Arsenio hasta que descubre el amor en la figura de su hijo Arsileo. Este último es un pastor universitario, hábil con el verso y la música, que acaba convirtiéndose en poeta por encargo, delegado inconsciente del amor que su padre siente por Belisa y que terminará haciendo propio. El cauce es una carta en verso que la pastora no lee sino “relata” ante la comitiva. El narrador se detiene en subrayar la teatralidad de su interpretación: “parando en muchos versos y diciendo algunos dellos dos veces, y a otros volviendo los ojos al cielo con un ansia que parecía que el corazón se le arrancaba” (149). Ese gesto ascendente de la mirada en busca de clemencia anticipa a los oyentes el trágico final de su historia que se puede analizar desde



la propia cita de los amantes. Se trata de una escena de cortejo cargada de confusión y engaño, en la que intervienen varios elementos de cariz simbólico (la noche, la ventana, la huerta, el moral o la flecha envenenada) que funcionan con igual eficacia tanto en la literatura popular como culta, aunque algunos de ellos aquí sean solo citados:

Y fue desta manera: que habiendo yo concertado de hablar con mi Arsileo una noche, que bien noche fue ella para mí, pues nunca supe después acá qué cosa era día, concertamos que él entrase en una huerta de mi padre, e yo desde una ventana de mi aposento, que caía enfrente de un moral, donde él se podía subir por estar más cerca, nos hablaríamos (160).

Así, la noche se antoja propicia para el encuentro de los enamorados pero, al mismo tiempo, su oscuridad pone en peligro el recato. En asuntos amorosos, la ventana constituye un objeto delimitador entre lo interno y lo externo, entre lo privado y lo público e incluso entre la dependencia femenina y la libertad masculina de acuerdo a los parámetros sociales (Pedrosa, 2005). De larga tradición es la configuración espacial del huerto o jardín, evocación del *hortus conclusus*, concretado en la huerta que además es propiedad del padre de Belisa. La sola mención al progenitor sirve como garante de la honestidad de aquel cortejo. Por otro lado, el anuncio de la subida al árbol es de por sí preludeo de una caída y más tratándose de un moral que, según la mitología, fue testigo del fatal desenlace de Píramo y Tisbe, cuya muerte parece recrear Montemayor en los personajes de Arsenio y Arsileo⁷. Cuando el padre los ve, lanza “una saeta muy llena de venenosa yerba” (161) contra el envidiado pretendiente y al darse cuenta de que es su hijo se da muerte con su espada. Este pastor “de los principales en hacienda y linaje” (141), del que apenas conocemos más que la soledad de su viudez y la añoranza de su hijo, acude a rondar a su joven amada provisto de una espada y una ballesta. La primera de estas armas entronca con el mito, la segunda con el ámbito pastoril de *La Diana* en donde el arco es una de las pocas armas que aparecen. Lo portan Felismena y la ninfa Polidora y con

⁷ El interés de Montemayor por este mito le llevó a escribir una versión en verso que terminaría incorporándose en la edición de Valladolid de 1561. Para más información, véase Montero (1996: 384).



él se representa a la diosa Diana y al dios del Amor. A este último Belisa le había reprochado haberse enamorado del hijo mientras el padre la amaba echando mano de esta imagen: “El arco armó el traidor [Cupido] muy brevemente, / no me tiró con jara enherbolada, que luego puso en él su flecha ardiente” (155). Lejos estaba de imaginar que precisamente una saeta con veneno habría de quebrar sus aspiraciones, aunque fuese de forma temporal, pues en el libro V se desvela que las muertes no han sido tales. Todo ha sido fruto del diabólico plan urdido por el nigromante Alfeo que, rechazado por Belisa, toma venganza haciendo que dos espíritus asuman la forma corpórea de padre e hijo.

La inverosimilitud de estos últimos hechos queda aminorada por tratarse de un relato narrado por una tercera: “Esto me contó la pastora Armida, y yo verdaderamente lo creo, por lo que después acá ha sucedido” (228). Es el único medio para rescatar de la muerte a los personajes de una historia que, salvando estos aspectos mágicos, suscitó el interés en Cervantes. Ese esquema argumental trágico de un traidor que insta a un amante celoso a cometer parricidio sin saberlo está en la base de la historia de Lisandro y Leonida de *La Galatea*, según señala Montero (1998), y la contraposición de perspectivas entre lo contado por Belisa en el libro III y lo añadido por Arsileo en el V pudo ser aprovechado por el alcaíno en la configuración del episodio de Silerio, Timbrio, Nísida y Blanca, como apunta Juan Ramón Muñoz Sánchez (en prensa).

De manera que, dejando a un lado a Diana, mujer de inconstante voz y fugaz presencia, el resto de mujeres aquí tratadas, Selvagia, Felismena y Belisa, son narradoras de sus propias historias, capaces de concitar expectación entre su improvisado y creciente auditorio, recurriendo a la oratoria propia del discurso culto con la petición de silencio, el anuncio de novedades y la promesa de la brevedad de su relato en pro de la persuasión de los afectos (Egido, 1986: 151). Montemayor asume la perspectiva femenina de la ficción sentimental que supieron aprovechar también sus coetáneos y amigos Núñez de Reinoso en el *Claro y Florisea* y Bernardim Ribeiro en *Menina e moça*, según puso de manifiesto Asunción Rallo (1999: ¶15). Si bien es cierto que, en estas últimas, se narran sucesos pasados, mientras que en *La Diana*

el plano de los episodios (de voz femenina, historia particular y reconstrucción del pasado) se convierte en plano vivencial a cuyo desarrollo asiste el lector en



seguimiento de los personajes, que a manera de Heliodoro evolucionan hacia su felicidad en un relato *in fieri*. De este modo combina Montemayor narrador omnisciente y narrador personal (Rallo, 1999: ¶20),

Y podríamos añadir que posibilita, así, que algunos de los que escuchan esas historias puedan conocer también su final incluso como testigos.

Felicia como destino

Mucho se ha escrito sobre la estructura de los siete libros de los que se compone *La Diana* que, al decir de Wardropper (1952: 133), son simétricos y giran en torno al Libro IV. No carece tampoco de interés el hecho de que los dos primeros sean los más extensos de toda la obra coincidiendo con el planteamiento general de los principales casos de amor protagonizados por Sireno, Silvano y Diana y los contados fundamentalmente por Selvagia y Felismena, mientras que los dos últimos en los que se integran las historias vividas por Amarílida y Filemón, por un lado, y Danteo y Duarda, por otro, sean considerablemente más breves acelerando la narración de los hechos hacia un final que culmina con los desposorios de algunas de las parejas de amantes.

Hasta la aparición de las ninfas, contemplamos la vida de los pastores en un lento transcurrir. Sin embargo, a partir de ese momento, con el encuentro casi inmediato de Felismena, el grupo crece unido por el mal de amor, pero ya con el objetivo de llegar al palacio de la sabia Felicia en el que podrán encontrar remedio a su dolor. El libro IV, por tanto, se constituye en el apartado central en la medida en que cesa el viaje de los amantes frustrados al acceder al famoso recinto reservado para la castidad y la firmeza en el amor. En aquel lugar, arte, cultura, música, riqueza y manjares trasladan al lector a un mundo refinado, a una utopía creada a partir de las aspiraciones de un grupo social concreto.

En *La Diana*, ya lo hemos comprobado, la naturaleza es el medio idóneo para el amor, recreación de la Arcadia mítica tamizada por el idealismo renacentista, pero, además, ese espacio idílico construido sobre la base de localizaciones reales alberga otro al que se accede por una senda tan angosta que solo permite el paso individualizado. Oculto entre aquella floresta se alza el conjunto arquitectónico del palacio de Felicia y templo de Diana. Allí no se relatan nuevas historias (no, al menos, en la obra originaria). Allí solo hay descanso para



el corazón y recreo para los sentidos a través del arte y la cultura, e incluso a través del diálogo filigráfico reescrito sobre el propuesto por León Hebreo. Esa concentración de entretenimientos cortesanos apunta a la historia pasada y reciente en esa larga relación de damas ilustres del canto de Orfeo. Todo ello envuelto en una prosa exquisita pronta a satisfacer los gustos de una clase social que encuentra entre aquella selva de versos y prosas los códigos de comportamiento y ocio que funcionan en sus espacios de sociabilización y que han de entenderse, además, como vía de escape a una realidad social y política en ocasiones decepcionante⁸.

Amarílida o los celos

En el libro V, tras la intervención de la sabia, se produce la disolución del grupo, al menos con la marcha de Felismena, lo que implica un cambio en la técnica narrativa⁹. Esta dama pastora que ha asumido el protagonismo que no se le dio en el título, marcha en solitario, mientras el agua mágica obra en los cuerpos de Sireno, Silvano y Selvagia. Y ese caminar de la dama, convertida de nuevo en pastora, posibilita la solución aparentemente natural de Belisa para lo que se precisan nuevos personajes, como el de Amarílida, a quien Felismena escucha hablar con Arsileo. Ese don de la oportunidad que caracteriza a la doncella guerrera le permite llegar justo en el momento en el que va a completar su historia, la sorprendente historia de un personaje al que creía muerto. La intervención de Amarílida carece de verosimilitud, parece estar pensada para Felismena y para los lectores, en la medida en que recapitula lo ya contado y

⁸ Véase a este respecto el interesante estudio realizado por Torres Corominas (2017) a propósito de la epístola poética que Montemayor envió a Diego Ramírez de Pagán en los años cercanos a la redacción de *La Diana*: “No es extraño que, situado en una coyuntura existencial como la descrita –en la que los anhelos más íntimos de amor, de armonía, de autenticidad y de pureza no podían quedar satisfechos– el hombre de la Corte buscase en la ficción literaria caminos alternativos de liberación que le permitiesen al menos ensoñar otros mundos posibles” (102).

⁹ “Estos tres últimos libros pierden en parte el proceso activador de la memoria que reconstruye historias, y ganan en la presentación de acciones vivas en su discurrir presente. El orden inicial se trastoca por un ritmo más complejo, dinámico y abierto, menos interiorizado. Se gana en objetividad y la tercera persona se adueña del relato” (Egido, 1986: 142).



que ninguno conocemos. Llega casualmente en el momento idóneo, en lo más interesante de la narración:

Pues que ya, Arsileo, me has contado el principio de tus amores y cómo Arsenio, tu padre, fue la principal causa de que tú quisieses bien a Belisa, porque, sirviéndola él, se aprovechaba de tus cartas y canciones y aun de tu música, cosa que él pudiera muy bien excusar, te ruego me cuentes cómo la perdiste (227).

Pero Amarílida no es solo un personaje de transición que, con sus palabras, descubra la existencia de Arsileo. Conmovida por las penas que este arrastra, le ofrece consuelo y una compañía que su amado Filemón no entiende: “mas ¿quieres tú, por ventura, hacer novedades en amores y ser inventora de otros nuevos efectos de los que hasta agora hemos visto?” (253). Los celos y sus consecuencias se convierten, así, en el tema central de esta historia que no es contada sino vivida en el Libro VI y que reúne los dos puntos de vista de los implicados que toman a Felismena como jueza que ha de dirimir quién tiene la razón. Sus relatos son paralelos. Comienzan con la alabanza a la mediadora “Hermosa pastora” y continúa con sus alegatos. Con la misma simetría con la que el narrador cede la palabra a uno y otra: “Después que todos se hubieron sentado sobre la verde yerba, Filemón comenzó a hablar desta manera” (250); “Acabado Filemón de dar cuenta de su mal y de la sinrazón que su Amarílida le hacía, la pastora Amarílida comenzó a hablar desta manera” (251). Sin embargo, poco ha de hacer Felismena pues el llanto y los persuasivos argumentos del celoso amante le llevan a dictar sentencia a su favor eliminando las sospechas y el aborrecimiento que los había separado.

Duarda y el matrimonio

No abandonará Felismena su papel de jueza cuando en el Libro VII, en el espacio urbano y natural de la patria de Montemayor, se tope con las portuguesas Armía y Duarda, que discuten sobre una cuestión personal que tiene en su centro el tema del matrimonio. Duarda se queja de que Danteo, tras enviudar, quiera casarse con ella. El caso es complejo y arraiga tiempo atrás pues, previamente,



el pastor le había propuesto casarse en secreto, siguiendo una práctica habitual permitida antes del Concilio de Trento (Duarte Lueiro, 2008: 69). Ella, sin embargo, le convence para que tan solo se den palabra de desposados, pero antes de pasar a los hechos, Danteo, acatando la voluntad de su padre¹⁰, se casa con Andresa de la que finalmente enviuda. Se plantea de nuevo un triángulo amoroso (Duarda, Danteo y su difunta esposa) que, como señala Juan Montero refleja especularmente el inicial de Sireno, Diana y Delio “y quizá prefiguran el desarrollo que Montemayor hubiera dado a la narración en una hipotética segunda parte” (Montero, 1996: 274, n.17). En *La Diana*, el matrimonio adquiere especial importancia pero no como aspiración personal, por más que la obra se cierre con los desposorios de algunas de las parejas de enamorados; sino como el mayor impedimento posible que solo la muerte puede solucionar cuando se trata del enlace de la persona amada con un tercero o tercera. De ahí que Armía diga en referencia a Andresa e instando a Duarda a abandonar su crueldad: “Matóla Dios, porque, en fin, Danteo era tuyo y no podía ser de otra” (276).

En esta contienda dialéctica en la que Duarda se aferra tercamente a su libertad mientras Armía y el propio Danteo exponen las razones para lo que podría ser una sencilla correspondencia, Felismena interviene con claro juicio. La estancia purificadora en compañía de Felicia con renovadas esperanzas de conseguir premio a sus trabajos, le permite mostrarse como consejera:

Mira, Armía, muchos males se excusarían, muy grandes desdichas no vernían en efecto si nosotras dejásemos de dar crédito a palabras bien ordenadas y a razones compuestas de corazones libres. Porque en ninguna cosa ellos muestran tanto serlo como en saber decir por orden un mal que cuando es verdadero no hay cosa más fuera della. Desdichada de mí , que no supe yo aprovecharme del consejo (281).

Un tramo del camino

¹⁰ El aire mítico que envuelve la exposición de las relaciones amorosas en *La Diana* no impide su sometimiento a condicionantes sociales. De ahí que aparezca de vez en cuando la figura paterna (con distinto efecto en mujeres o en hombres) que lleva a Diana por obediencia a casarse con Delio, a Selvagia a ausentarse de su aldea en medio del embrollo amoroso, a don Felis a trasladarse a la corte de Augusta Cesarina para alejarlo de Felismena, o a Danteo a casarse, aunque con la libertad de negarse tal y como se lo propone a Duarda que, resentida y orgullosa, se niega.



Todas estas historias contadas en *La Diana* no agotaron la posibilidad de incorporación de otras nuevas, ni la apertura a espacios diferentes a los pastoriles. Este hecho propició que, en ediciones posteriores, sobre esa estructura propuesta por Montemayor se fueran haciendo añadidos de textos propios y ajenos, probablemente por obra de los impresores, como la *Historia de los amores de Alcida y Silvano* en octavas reales (a partir de la edición de Zaragoza, 1560), la *Historia de Píramo y Tisbe* en sextinas dobles, la traducción que Álvaro Gómez hizo de los *Triunfos de Amor* de Petrarca o *El Abencerraje*, a partir de 1561. Pero mientras las primeras aparecen al margen del hilo discursivo, como mero apéndice (Rallo, 2009: 717; Rhodes, 1983), *El Abencerraje* se inserta en el interior del libro IV como relato contado por Felismena a petición de la sabia Felicia. La que había sido narradora de su propia historia, cuenta ahora un relato que no le pertenece. De hecho es la única narración que no obedece a la necesidad de expresión personal de los sentimientos como había sucedido hasta entonces. Esta historia, que parece que salió de la pluma del propio Montemayor, según muestra Eugenia Fosalba (2017: 119), no fue incluida hasta la edición vallisoletana de Francisco Fernández de Córdoba (fecha en octubre de 1561 y terminada de imprimir en enero de 1562) y, aunque el autor había muerto meses antes, no se puede descartar la posibilidad de que la dejara hilvanada a la espera de su impresión final que no llegaría a ver. En cualquier caso, se debiera a su mano o a la del editor, aquella inserción pone de manifiesto la permeabilidad de un esquema presto a la suma de nuevos materiales (Gómez Canseco, 2011).

Una vez conocida la obra de Montemayor, no tardarían en llegar las continuaciones. Cómo no aprovechar las posibilidades narrativas de una obra de éxito que su autor había dejado inconclusa. Las librerías habrían de llenarse de *Dianas*, también a lo divino. Luego vendrían *Fílida*, *Galatea* y otras muchas pastoras y pastores que sin ocupar títulos generarían desigual entusiasmo. Se perpetuaron los cantos elogiosos al estilo del de Orfeo, se aprovechó hasta la extenuación la incorporación de composiciones poéticas, la versatilidad del pastor poeta y amante, la capacidad de recreación cortesana o la inserción de nuevos materiales o diferentes temáticas, y poco a poco lo pastoril quedaría ya



en los márgenes de otras historias y considerablemente minimizado en la llamada novela corta del Barroco. Algunos de sus títulos llegaron a publicarse en el XVIII, gracias al empeño del librero Pedro Joseph Alonso y Padilla, aunque solo como reducto de un pasado no muy lejano puesto que la sociedad y los gustos de los lectores eran otros.

La Diana, en definitiva, ha de ser considerada en el contexto de esa década que atraviesa por su mismo centro el siglo XVI y que habría de ser testigo de algunas de las obras más representativas de la narrativa de ficción del Renacimiento a partir de materiales de acarreo combinadas de muy distinta manera. Pero el cambio cristalizaría unas décadas más tarde merced a la habilidad de Cervantes, quien sin duda leyó y aprendió de *La Diana* (Muñoz Sánchez: en prensa). Tal vez, transcurridas dos décadas de este impredecible siglo XXI, se antoje añeja la expresión de aquellas lamentaciones, pero el camino solo se conoce una vez recorrido y aquel tramo que pobló de pastores Montemayor fue, al decir de López Estrada y López García-Berdoy (1997: 48) la “receta justa” para aquel público ávido de novedades.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1998). “El texto de la *Diana* de Montemayor”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLVII/2, pp. 407-418.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1957). “El cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 pp. 1-35.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BARANDA, Consolación (1987). “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Dicenda* 6, pp. 359-371.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y BRIOSO SANTOS, Héctor (1994). “Observaciones sobre el episodio de los salvajes en *La Diana* de Montemayor”, *Trivium* 6, pp. 77-108.
- CANONICA, Elvezio (2020). “«En medio de...»: écfrasis y puesta en abismo en el libro IV de la *Diana* de Montemayor”, *e-Spania* [En ligne] (octubre), 37.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2017). “Tras los pasos de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Continuaciones, imitaciones, plagio”. En David Alvarez y Olivier Biaggini (eds.). *La escritura inacabada. Continuaciones y creación en España, siglos XIII-XVII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 163-185.
- CHEVALIER, Maxime (1974). “*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI”. En J.F. Botrel y S. Salaün (eds.). *Creación y público en la literatura española*. Valencia: Castalia, pp. 40-55.
- CORREA, Gustavo (1961). “El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor”, *Thesaurus* XVI, pp. 59-76.



- CRAVENS, Sydney P. (1976). *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*. Madrid: Castalia.
- CULL, John T. (1989). "Androgyny in the Spanish pastoral novels", *Hispanic Review* 57, pp. 317-334.
- DAMIANI, Bruno (1983). "La Diana as pilgrimage. A study in symbolism", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XLV, pp. 59-76.
- DUARTE LUEIRO, José Enrique (2008). "El matrimonio en la literatura del Siglo de Oro". En J.M. Usunáriz y Rocío García, *Padres e hijos en España y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor, pp. 69-88).
- EGIDO, Aurora (1986). "Contar en *La Diana*". En Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.). *Formas breves del relato*. Madrid: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 137-155.
- EL SAFFAR, Ruth (1971): «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*», *Modern Language Notes*, 86, pp. 182-198.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia F. (1971). "El personaje de Felismena en *Los siete libros de la Diana*". En Eugenio de Bustos Tovar (coord.). *Actas del IV Congreso de la AIH*. Salamanca: Universidad, vol. 2, pp. 347-354.
- FERRER, Teresa (1999). "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II", *Voz y letra* 10/2, pp. 3-18.
- FOSALBA, Eugenia (1994). *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*. Barcelona: Universidad.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2011). "La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela", *Ínsula*, 788, pp. 13-15.
- FOSALBA, Eugenia, ed. (2017). *El Abencerraje*. Madrid: RAE.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (2002). *El cuento español en los Siglos de Oro. I. Siglo XVI*. Murcia: Universidad.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura castellana*, Madrid: Gredos.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco y M.^a Teresa López García-Berdoy (1997) = Vid. MONTEMAYOR [1993] (1997).
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2007). "La novela moderna en el *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27-1, pp. 201-226.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2012). *Orígenes de la novela*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *La Diana*. Edición Juan Montero, estudio de Juan Bautista Avalor-Arce. Barcelona: Crítica.
- MONTEMAYOR, Jorge de [1993] (1997). *Los siete libros de la Diana*. Edición Francisco López Estrada y M.^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
- MONTERO, Juan (1994). "¿Mató Montemayor a Celia". La historia de Felismena a la luz de sus fuentes", *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, vol. III, pp. 865-874.
- MONTERO, Juan (1996) = Vid. MONTEMAYOR, Jorge de (1996).
- MONTERO, Juan (1998). "Trasluz de una historia cervantina, la de Lisandro y Leonida (*Galatea*, Libro I). En María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón (eds.). *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*. Alcalá de Henares: Universidad, tomo II, pp. 1063-1070.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (en prensa). "«Ha de ser una y varia»: Los



- modelos compositivos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*". En S. Pérez Abadín, R. Marnoto y D. González Ramírez (eds.). *Entre Italia, Portugal y España: traducción, recepción y difusión*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2005). "Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma". En Rebeca Sanmartín y Rosa Vidal (coords.). *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Contemporánea*. Frankfurt-Madrid: Vervuert, pp. 331-348.
- RALLO, Asunción (1999). "Montemayor, entre *romance* y novela: hibridismo de géneros y experimentación narrativa en *La Diana*". En Jean Canavaggio (ed.). *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 129-158. Citado a través de <<https://books.openedition.org/cvz/2557?lang=es>> [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2021].
- RALLO, Asunción (2009). "Montemayor. *La Diana*". En Pablo Jauralde (coord.). *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, pp. 716-730.
- RHODES, Elizabeth (1983). "Edición de la *Historia de Alcida y Silvano* poema de Jorge de Montemayor", *Dicenda* II, pp. 201-236.
- RHODES, Elizabeth (1983). "Introducción a la *Historia de Alcida y Silvano* de Jorge de Montemayor", *Dicenda* II, pp. 121-134.
- SANDOVAL, Paola Encarnación (2019). *Relato y curiosidad en la Arcadia: Mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*. Madrid: Sial/Trivium.
- SOLÉ-LERIS, Amadeu (1959). "The theory of love in the two Dianas: a contrast", *Bulletin of Hispanic Studies* XXXVI, pp. 65-79.
- SUBIRATS, Jean (1968). "La *Diane* de Montemayor, roman à clef?". En *Etudes Ibériques et Latino-Américaines*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 105-18.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2017). "En busca de la Edad de Oro: La "Carta a Ramírez Pagán" de Jorge de Montemayor", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 22/1, pp. 87-115.
- WARDROPPER, Bruce W. (1952). "The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation", *Studies in Philology* 47, pp. 126-144.

Fecha de recepción: 8 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2021