

‘Y si la fe primera no ha perdido’: *Los siete libros de Diana* de Jorge Montemayor como alegoría

José Ramón Alcántara Mejía

RESUMEN

La crítica sobre *Los siete libros de Diana* de Jorge Montemayor se ha centrado en su mayoría en lo que B.W. Warddropper llamara un intento ‘to investigate the world of beauty and love, and specially the world of women in love’.¹ Naturalmente, se han señalado ya las numerosas convenciones literarias de que se sirve Montemayor en su exploración sobre el amor, y se han señalado las fuentes clásicas de cada una de ellas. No obstante, como lo ha indicado Francisco López Estrada, otro factor determinante en la literatura pastoril de la época es el fermento social y espiritual que sirve de entorno, aunque no siempre explicitado, a la obra literaria.²

El objeto de este trabajo es examinar hasta que punto el entorno social y espiritual determina la estructura misma de la obra y como, por consiguiente, la configuración literaria se convierte así en una clave hermenéutica que permite al lector refigurar las convenciones. En otras palabras, sostendremos que la *Diana* no es simplemente la suma de las convenciones que emplea o a las que alude, sino que éstas son transformadas en el intertexto bajo la presencia del macrotexto cultural, gracias a un diseño literario ‘allegórico’ cuidadosamente elaborado. Con esto sugerimos que el concepto de ‘alegoría’ puede ser enriquecido por los aportes de la crítica moderna, y que la *Diana* ‘dirige’ a través de la alegoría su propia lectura para que el lector participe activamente en el descubrimiento del ‘verdadero’ amor.

I

Jorge Montemayor nació alrededor del año 1520 en Montemor-o-Velho, en las cercanías de Coimbra, de ancestros judíos según Juan de Alcalá, lo que le vale ser estigmatizado como cristiano nuevo en unos célebres versos:

Yo no declaro la fe
Si no lo que della sé,
Que como viejo me atrevo;
Pero tú como eres nuevo,
Ni hablas ni sabes qué,

Mas sabes bien trabucar
 Lengua morisca en mosaica,
 Traducir e interpretar
 De nuestro común hablar
 La cristiana en la hebraica [...]³

En 1543 lo encontramos en la corte castellana con el nombramiento de ‘cantor contravaxo’. Después de permanecer algunos años regresa a Portugal bajo la protección de doña Juana, consorte del príncipe portugués don Juan.⁴ No causa sorpresa, pues, que el estilo que Montemayor sigue sea la moda cortesana. Lo sorprendente, hasta cierto punto, es que sus primeros escritos sean esencialmente religiosos. Su primera obra, publicada en Alcalá en 1548, es una *Exposición sobre el salmo ochenta y seis*.⁵ Le siguen varias obras amorosas y devocionales que se publican en 1554 bajo el título de *Las Obras de Jorge Montemayor repartidas en dos libros*.⁶ Estas mismas obras aparecen en el *Cancionero General* publicado en Amberes en 1557.⁷ A esto debe añadirse su obra inédita *Diálogo espiritual*, anterior a todas las demás, cuyo contenido ha sido analizado por Francisco López Estrada. Dividido en dos libros, uno dedicado a la argumentación doctrinal y el otro a la aplicación práctica, constituye un verdadero manual de ‘caballería espiritual’.⁸ Esta primera obra no es ajena a otras obras polémicas de corte erasmista de la época.⁹

Pero más sorprendente aún es que su obra más famosa, *Los siete libros de Diana*, cuya primera edición quizá date de 1559, sea una novela pastoril en la que no se encuentra la más mínima referencia religiosa. Ciertamente Montemayor habría sido seducido por Garcilaso, Sannazaro y Ausias March, del que traduce sus *Cantos de Amor* (Valencia, 1560), como también es cierto que el tema del Amor Cortés fue en España una alternativa sin riesgos al tema religioso, especialmente cuando, a partir del célebre índice de Valdés, las obras literarias también eran censuradas.¹⁰

Creo que es necesario abordar la pregunta del por qué Montemayor optó, aparte de las razones puramente literarias que pudiera haber tenido, por una forma convencional y por un tema eminentemente secular, aunque la respuesta, naturalmente sólo puede ser especulativa. No necesitamos abundar sobre la ‘Edad conflictiva’ ni sobre la situación particular de los cristianos nuevos.¹¹ Bastará subrayar que porque Montemayor padeció el escarnio y sin duda la angustia existencia que esto debe haberle provocado, sería plenamente consciente de lo que significaría enfrentar la censura inquisitorial. En la primera edición de su traducción de algunas obras de Ausias March, Montemayor escribe en el prólogo:

La segunda parte de este libro dejé de traducir hasta ver cómo contenta la primera, en la cual también dejé algunas estanzas *porque el autor habló* en ellas con más libertad de lo que ahora se usa.¹²

¿Cómo expresar, entonces, el conflicto existencial-religioso en un contexto donde tales expresiones son interpretadas como persistencia en aquello que se acusa? Precisamente en el momento mismo en que España se torna absolutamente intolerante, Montemayor responde con *Los siete libros de Diana*.¹³ Creemos, por tanto, que la *Diana*, lejos de abandonar el asunto religioso, no sólo lo hace explícito en su configuración literaria, sino que a través de ésta se atreve a proponer una lectura profundamente crítica y personal de la realidad.

La forma, pues, no está condicionada solamente por convenciones, sino también por la conflictiva histórica de la que surge una obra. Guillén señala que:

The novel's imaginative effort never ceases to involve its origins in reality through contradiction. Its expanding forms embrace and dispute the structures of contemporary social life. Its principal images and processes suggest and construct a world from which history could not possibly be excluded, and in which civilization itself could become sound and whole again.¹⁴

Las contradicciones históricas se manifiestan en la obra literaria como una tensión que, sin embargo, es artificialmente ocultada bajo el orden ficcional configurado en la obra, como lo ha señalado Paul Ricoeur.¹⁵

La tensión es, pues, metaforizada.¹⁶ Esa fase intermedia que Northrop Frye llama 'romance', contiene en sí misma la tensión entre un mundo mítico ideal que se esfuerza por mantener su integridad en contra de los avances de la experiencia, de la realidad concreta.¹⁷ Como género, el romance se encuentra entre el mito y la novela, de ahí que su forma tienda a combinar prosa y verso, y tendrá una tendencia natural hacia la alegoría.¹⁸

La *Diana*, entonces, adquiere una forma que corresponde al desarrollo literario propio de la 'edad conflictiva' de la que surge, y así Montemayor – visto en retrospectiva – adopta la forma más conveniente no sólo para la expresión de su propia conflictiva, sino también de su momento histórico-literario. Si los aspectos formales del romance tienden hacia la antigüedad clásica, su inclinación hacia la alegoría proviene del espíritu religioso medieval.¹⁹ La alegoría expresa un mundo interior que, al ser configurado poéticamente, alude a otra realidad desde la cual se puede interpretar la realidad histórica de otra forma.

Por otra parte, el tema de la obra, el Amor, entendido alegóricamente en la línea propuesta por C.S. Lewis, tendría entonces en la *Diana* una dimensión más profunda de la que se le ha concedido.²⁰ De la misma manera, ya que el género pastoril abre un espacio para abordar temas espirituales, como lo ha demostrado López Estrada, el análisis de la obra de Montemayor debiera conceder la posibilidad de una lectura con dimensión espiritual.²¹

II

La estrategia de la alegoría que Montemayor utiliza en *La Diana* no es precisamente original.²² No obstante, una lectura contemporánea nos permite sugerir que el texto pastoril articula estructuras macrotextuales que, como dice Lotman, interactúan con el texto haciendo de ésta una verdadera semiótica de la cultura.²³ En el universo pastoril concurren signos cuya semántica no sería difícil desentrañar para el lector competente.²⁴ Esta es precisamente la estrategia didáctica tradicional de la alegoría a la que sin duda Montemayor se acoge.²⁵

La alegoría, sin embargo, puede rebasar su función tradicional cuando es configurada para mantener, además, la tensión metafórica del discurso. Ya en el siglo XVI se señalaba que la alegoría es una ‘metáfora continuada’, esto es, un discurso metafórico en el que las convenciones se articulan para crear un metadiscurso no convencional.²⁶ Es decir, es una estructura verbal cuya configuración permite inscribir en ella una construcción distinta a la enunciada literalmente.²⁷ Esta ‘segunda’ construcción es encodificada de tal manera que solamente el lector competente puede decodificarla. La decodificación no consistiría, pues, en el mero reconocimiento de las convenciones, sino en la ‘refiguración’ del discurso metafórico por medio del ‘compromiso’ que el lector competente estaría dispuesto a establecer con la escritura. Para decirlo con palabras de Iser, la literatura provee al lector de posibilidades excluidas del sistema llamado realidad, trasladándolas al ámbito de la ficción, no como oposición sino como complemento de esa realidad y, en tanto complemento, ofreciendo la posibilidad de darle otro sentido.²⁸ El lector ‘construiría’ así, a partir de los datos de la escritura, su propia lectura y, con ello, su propio texto.

Hemos utilizado el verbo ‘construir’ para sugerir que la alegoría no oculta un ‘significado’, sino articula ‘signos’ que crean la tensión en la lectura que el lector debe resolver. Al hacerlo, adopta una posición ante esa ‘realidad’ que el texto le ha modificado al añadir una dimensión ‘ficcional’ que pretende ser igualmente ‘verdadera’. En este sentido, la alegoría no es tanto un ‘mensaje’ oculto como la lectura misma, la cual crea la complicidad del lector, en el sentido en que Paul de Man ejemplifica el papel de la configuración.²⁹ La lectura alegórica de la *Diana* es, pues, lo que el texto mismo produce en el lector.

III

La estructura de la *Diana* descansa obviamente en el número siete el cual, aparte de su evidente sentido alegórico, permite configurar la obra en torno a al centro constituido por el Libro IV.³⁰ Los primeros tres libros muestran consecutivamente, en el espacio *locus amoenus*, el desarrollo

del problema del amor a través de los pastores reales o fingidos, cuya característica común es la infidelidad. Sin embargo, como señala Avalor-Arce, los personajes no son ‘un adorno más, como ocurre en Sannazaro, sino que es el foco donde convergen estos diversos elementos [...] y los lazos correlativos así establecidos dibujan la trama sustancial [...]’.³¹ En este sentido, los pastores son a su vez otro centro en torno al cual las convenciones son re-figuradas, pues, continúa Avalor-Arce, en ellos hay una tensión latente que ‘trata de integrar en la novela otras esferas de la vida’.³² Esto ocurre a través de la jornada que los personajes emprenden desde el centro convencional del mundo pastoril al centro mítico del capítulo IV, en el cual ellos mismos sufren una transformación.

Lo que ocurre es un desplazamiento que implica un cambio de sentido a las convenciones del *locus amoenus*, del Amor y de la dignidad humana fundada en el ‘honor’. El eje de este desplazamiento son Sireno por un lado y Felismena por el otro, el uno pastor real y la otra pastora fingida, ambos significando la síntesis Campo-corte de la tradición bucólica, no como oposición sino como complemento. Entre estos dos personajes se encuentran Sylvano, Selvagia y Belisa, quienes complementan la ‘comunidad’ de amantes no correspondidos.³³

El amor no correspondido es matizado claramente por Sireno como infidelidad. En él ‘uvo toda la limpieza y honestidad possible’ (p.7), mientras que en Diana su inconstancia sólo logra que sean ‘cumplidas las profesías de su recelo’ (p.10). Limpieza y honestidad por una parte, y recelo profetizado por otra, son dos términos aparentemente inocentes que, como otros tantos que ocurren a lo largo de la obra, adquieren un sentido distinto cuando se leen desde el centro del capítulo IV.³⁴

Sireno ‘baja’ al *locus amoenus* y de ahí, junto con los otros personajes, emprende la jornada hacia el palacio de la ‘sabia Felicia’. Tres ninfas les guían hacia el ‘interior’ de ‘un espeso bosque y tan lleno de sylvestres y espesos árboles [...]’ (p.162), y tan dificultoso que, en un punto, no pueden avanzar más que de uno en uno, ‘por una muy angosta senda por donde no podían yr dos personas juntas’ (p.162).

Los términos que hemos resaltado enfatizan la naturaleza del Camino, el cual ultimadamente exigen que cada uno avance por sí solo. El lenguaje, naturalmente, empieza a adquirir un sentido espiritual. Al final ‘salieron a un muy grande y espacioso llano en medio de dos caudalosos ríos [...]’ La llegada al Centro, al ‘otro’ *locus amoenus*, polariza el primero. Aquel es el amor cortés, donde la oposición campo-ciudad es, aunque natural, más artificial que la que se les revela en el Centro. Éste es Paraíso bíblico regado por los ríos milenarios, donde habrá de encontrarse el verdadero amor, y donde la oposición campo-ciudad desaparecen, pues en medio de éste se levanta ‘una gran casa de tan altos y sobervios edificios que [...] davan de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo

crystal'(p.163). Lo que el lector contempla, junto con los pastores, es la fusión de dos opuestos, el Edén y la Ciudad, dos símbolos que, según Jacques Ellul, representan el Principio y el Fin, Génesis y Apocalipsis, la reconciliación entre el Campo y la Ciudad, entre el Amor divino y el deseo humano.³⁵ El castillo se levanta, pues, como la Nueva Jerusalén apocalíptica: 'Su resplandor era como e de una piedra muy preciosa, como el jaspe cristalino' (*Apoc.* 21:11), en cuyo interior se encuentra el templo de Diana, de la 'otra Diana'. A la entrada al templo, dos Ninfas sostienen cada una 'una tabla de arambre con unas letras de oro que dezían desta manera:

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

Aparte de la obvia imagen mosaíca, el texto mismo hace referencia directa al libro del Apocalipsis 2:4 'Pero tengo contra ti que has dejado tu primer amor,' que es el juicio contra las iglesias por su infidelidad. Es esta infidelidad lo que subraya Sireno acerca de Diana: 'Sireno se atravessó diciendo: 'Esso no pudiera hazer la hermosa Diana, según a ydo contra ellas y aun contra todas las que el buen amor manda guardar' (p.166).

Al llegar a éste punto ya no es posible dejar de preguntarse, en el contexto de las alusiones bíblicas ¿quién es Diana? Nuestra lectura ya no puede dejar de ser alegórica, pero además nos obliga a elegir entre varias posibilidades de interpretación, cada una de ellas invitándonos a un acto de complicidad ante la realidad histórica de la España antisemítica y contrareformista. ¿Una afirmación de la fe mosaica, la fe original de los conversos y sus ancestros? ¿La iglesia de Roma como la infiel, la gran ramera del calvinismo? ¿Un llamado a los 'cristianos viejos' a volverse al cristianismo verdadero proclamado por los 'cristianos nuevos', y por tanto, un llamado a la conversión?

Es la elección del lector lo que le permitirá comprender tanto el diálogo sobre el amor que a continuación se desarrolla, como la función del agua en la curación del mal de amor de los personajes en el capítulo V, que es, de hecho, el descubrimiento de un verdadero nuevo Amor. Sin embargo, la simetría de las acciones demandaría una reconciliación en todos los personajes, pero Montemayor opta por una alternativa sorprendente, pues Sireno no se reconcilia con Diana sino que deja de sentir amor por ella. Para él, el nuevo amor es la libertad de la esclavitud de viejo amor.

IV

CONCLUSIÓN

Los tres restantes capítulos confirman la lectura alegórica con otras tantas imágenes que valdría la pena examinar con cuidado. Sin duda se puede abundar en los detalles. Cada uno de ellos, creemos, tendería a confirmar nuestra interpretación. La obra, una vez comprendido su sentido alegórico, ya no podría volver a leerse otra vez como una novela pastoril, pues se habría transformado para el lector en un documento profundamente polémico. Quizá los inquisidores portugueses percibieron la posibilidad de ésta lectura y por ello la pusieron temporalmente en el índice, y quizá esta fuera una de las razones por la que Cervantes la rescató del fuego en su parodia quijotesca de la inquisición.

NOTAS

- ¹ B.W. Warddropper, 'The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation', *Studies in Philology* 43 (1951), p.144.
- ² Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española* (Madrid: Gredos, 1974), I, 57 y ss..
- ³ Francisco López Estrada, 'Prólogo' en *Los siete libros de Diana* de Jorge Montemayor. (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), vii y ss. Todas las citas son tomadas de ésta edición y sólo se indicará el número de página en el texto. Véase También Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946), II, 164 n..
- ⁴ Menéndez y Pelayo, *ibid.*, p.166.
- ⁵ López Estrada, *Diana*, xviii.
- ⁶ Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, p.170n..
- ⁷ López Estrada, *Diana*, xviii.
- ⁸ *Ibid.*, xv.
- ⁹ Por ejemplo el célebre *Enchiridion militis christiani* de Erasmo o las obras de Savonarola, las cuales ya circulaba por entonces en las cortes castellanas. Véase Marcel Bataillon. *Erasmus y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp.609 y ss.
- ¹⁰ Véase J.M.Bujanda 'La litterature Castellane dans l'Index espagnol de 1959', en *L'humanisme dans les lettres espagnoles: Études réunies et présentés par Agustín Redondo* (París: Librairie Philosophique, 1979).
- ¹¹ En el caso de Montemayor el ambiente socio-histórico tiene una obvia significancia especial que ha señalado Américo Castro al decir que 'It is impossible to separate the fact that Jorge Montemayor and Mateo Alemán were descendants of converts from the meaning of the pastoral and picaresque fiction' (*The Structure of Spanish History*, Princeton, University Press, 1994), p.570. El ser converso, según Castro, coloca a Montemayor en una posición existencial que lo relaciona con un pasado de opresión y persecución que

realza su conflicto en su presente histórico. Esa ‘melancolía’ judía está latente, según Bataillon en la creación literaria de Montemayor desde su *Diálogo Espiritual*; creación que es un esfuerzo por congeniar su herencia judía con su profunda religiosidad cristiana, y por borrar de una vez por todas el estigma de ‘converso’ (*Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: Gredos, 1964), p.39). Quizá Montemayor viera en el erasmismo la esperanza de conciliación de la Iglesia a la que él es fiel con la herencia hebráica que ésta quiere extirpar de sí misma, y por tanto del poeta (Marcel Bataillon. *Erasmus y España*), p.608. No es accidente que su *Exposición* haya sido impresa en la Universidad de Alcalá, centro notable del erasmismo desde Cisneros, y fuente de la Biblia políglota; ni tampoco lo es el que haya sido precisamente sobre el Salmo LXXXVI que es un lamento sobre la angustia judía:

Tiende tu oído, Yahvéh, respóndeme,
que desdichado y pobre soy;
guarda mi alma, porque yo te amo,
salva a tu siervo que confía en ti[...]

(*La Biblia de Jerusalén*)

Sin embargo, la reacción anti-reformista crea seguramente en Montemayor una creciente frustración. Su *Diálogo Espiritual* no llega a publicarse y su *Cancionero* es severamente criticado al punto de prohibirse su parte devocional en el Índice de 1958. Por otra parte también debemos recordar que Montemayor vive la tensión entre los conversos provocada por la proclamación de los estatutos de limpieza en 1546, y su subsecuente implementación. Que Montemayor no reaccionara pasivamente lo sugieren los versos de Juan de Alcalá antes mencionados, y que implican que Montemayor no se avergonzaba de su origen judío:

Metístete en el abismo
Del bautizar y fue bien,
Porque confiesas tu mismo
Ser de Cristo mi bautismo
Y el tuyo ser de Moisés.

Y un poco antes, Alcalá, según Menéndez Pelayo, señala la amenaza de la Inquisición que pende sobre su cabeza:

Pues monte el más singular
Que ciñe nuestro horizonte,
Vélate bien en trobar,
Porque con su leña el monte
Se suele a veces quemar.

(Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, p.31)

¹² *Ibid.*, p.170n, subrayado del autor.

¹³ El interés poético-religioso de Montemayor se da en un contexto socio-histórico que no le favorece. La España de Montemayor es una España en que la reforma religiosa que algunos años antes se encontrara en pleno apogeo está siendo asesinada. La apertura creada por el cardenal Cisneros, produce en España un espíritu de reforma católica que antecede a Lutero,

y que se manifiesta no sólo eclesiásticamente sino también intelectualmente. La influencia de Erasmo se deja sentir en España, y el mismo emperador reconoce su impacto benéfico. La crítica bíblica se enriquece, bajo los auspicios de Cisneros y la escolaridad de la Universidad de Alcalá fundada por él, y produce la Biblia Políglota Complutense en 1522. No existen restricciones para la importación de libros o la producción local de los mismos, y hay cierta tolerancia para las interpretaciones religiosas diferentes como la de los Iluminados.

La reforma católica, desde luego, experimentó la violenta reacción de elementos conservadores. En un esfuerzo por detener la penetración de las ideas de Erasmo en España, piden por un debate nacional sobre las proposiciones erasmistas – que se realiza en marzo de 1527 – del que salen derrotados cuando el emperador mismo toma el partido de Erasmo. Pero dos años más tarde, Alonso Manrique, Inquisidor General, erasmista y sucesor de Cisneros ‘cayó en desgracia y fue confinado en su sede en Sevilla’ (H. Kamen, *La inquisición española*. Madrid: Alianza, 1974), p.85. Al mismo tiempo Carlos V sale de España haciéndose acompañar por los erasmistas más notables, ocasiones que los grupos conservadores aprovechan para iniciar la erradicación del erasmismo, que sólo disminuye un poco ante la amenaza del luteranismo. Los erasmistas se concentran en asustados grupos de intelectuales bajo la protección de familias influyentes. En 1534, Juan Luis Vives escribe a Erasmo ‘Estamos pasando por tiempos difíciles, en que no se puede ni hablar ni callarse sin peligro’ (Kamen, p.80). El efecto que el movimiento contrarreformista tiene en la vida intelectual es catastrófico. El Índice proclamado por el Inquisidor Valdés en 1551 hace un escrutinio de todos los libros publicados desde 1509, cuando el cardenal Cisneros fue nombrado Inquisidor General, incluyendo los *Coloquios* de Erasmo. El índice se vuelve oficial en 1554, y se proclama nuevamente en 1559, en donde ya se encuentran 16 obras de Erasmo, incluyendo el *Enchiridion*, y el *Cancionero* devocional de Montemayor.

Por otra parte, la función original de la Inquisición, esto es, la extirpación de toda influencia judía la vida cultural, religiosa y política se intensifica agudamente, alcanzando incluso a los conversos. En 1546, el arzobispo de Toledo obtiene la aprobación de un estatuto de limpieza que hace que se excluya a todo descendiente de converso de las funciones en la catedral toledana. El asunto de la limpieza queda más adelante enlazado con persecución protestante al afirmarse que ‘el peligro converso quedaba demostrado por el hecho de que los herejes luteranos de Alemania eran casi todos descendientes de judíos’(Kamen, 137–38). El estatuto de limpieza, desde luego, es contestado, pero al ser relacionado al problema luterano gana la aprobación de Paulo IV en 1555, y es reluctamente confirmado por Felipe II en 1556. Es en este contexto histórico donde se puede entender la frustración de Montemayor, al encontrarse súbitamente amenazado por la Iglesia a la que él mismo anhela servir, y por la cual se veía obligado a desconocer su ascendencia judía.

¹⁴ Claudio Guillén. *Literatura as System* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1971), p.217.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3 vols (Chicago: University of Chicago Press, 1983), vol. I.

¹⁶ Northrop Frye ha señalado como se resuelve dicha tensión:

At one extreme of literature we have the pure convention, which a poet uses merely because it has often been used before in the same way[...] At the other extreme we have the pure variable, where there is a deliberate attempt at novelty or unfamiliarity [...] Between these extreme points conventions vary from the most explicit to the most indirect, along a scale parallel to the scale of allegory and paradox [...] (Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1973) p.37)

¹⁷ *Ibid.*, p.201.

¹⁸ *Ibid.*, p.306.

¹⁹ En sus orígenes medievales, todos los valores '[...] are brought together under the law of Nature who is de vicar of God and essentially good. It is not a questions of grace redeeming Nature: it is a question of sin departing from Nature' (C.S. Lewis, *The Allegory of Love* (Cambridge: Oxford University Press, 1977), p.104).

²⁰ C.S. Lewis ha mostrado que el concepto del amor cortés, siguiendo la corriente religiosa que se enriquece en el medievo, no es la paganización del Amor divino sino su implementación en términos cortesanos. Es solamente cuando la estructura de una mentalidad que descansa únicamente en una interpretación religiosa (mitológica, diría Frye), empieza a sacudirse, que el amor cortesano enfatiza más sus funciones profanas. Mas ello no significa que el amor deje de temer implicaciones religiosas aún en el contexto cortesano, sino más bien que dichas implicaciones son ahora compartidas con aquellas convenciones tomadas de la antigüedad clásica. De tal manera, llega a ser común la incorporación de imágenes del panteón griego o latino en la manifestación literaria de temas cristianos. Es evidente, entonces, que la forma de la *Diana* podría obedecer no solamente a una convención, sino a una elección, consciente o inconsciente, determinada también por las circunstancias históricas y personales del autor.

²¹ Un fenómeno similar ocurre en lo pastoril, según lo ha estudiado López Estrada, en donde la vena religiosa que surge de los temas pastorales de la Biblia, converge con aquella de origen greco-latino y mutuamente se alimentan, de tal manera que:

[...] dentro de la propia condición de la égloga profana, hemos visto que en la literatura pastoril de la antigüedad es difícil establecer una distinción entre la creación poética en sí, como esfuerzo hacia la perfección de una forma literaria, y la posible trascendencia que pudiera tener la poesía considerada como símbolo o alegoría (*Los libros*, p.157)

En su estudio del tratado *Desseoso*, López Estrada encuentra en él un ejemplo del uso metafórico del tema pastoril en el que el asunto es el Amor de Dios. Además, el tratado en cuestión nos permite ver cómo los valores profanos y religiosos se trasponen alegóricamente:

Una vez más nos encontramos el uso de una expresión que, siendo por razón de los elementos originales de la alegoría, profana, se aplica a lo

- religioso, y esto trae que la pendulación se pueda dar también en el otro sentido: que los términos religiosos (sobre todo los referentes al amor) pasen al lenguaje de los libros profanos' (*Notas sobre la espiritualidad española de los Siglos de Oro* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1972), p.44).
- ²² Véanse Marcial J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del renacimiento* (Madrid: Gredos, 1959), p.37.48; J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1974), p.71; Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española T.I* (Madrid: Gredos, 1974), 57 y ss..
- ²³ Yury M. Lotman, 'The Text within the Text', en *PMLA*, 109 (1994), 377–84.
- ²⁴ Véase Don Cameron Allen, 'The Allegorical Interpretation of the Renaissance Mythographers', en *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970), 201–47.
- ²⁵ Es a través de la alegoría que una obra aparentemente mítica en su totalidad, alcanza una significación social. Pero dicha significación es percibida sólo por aquellos que comparten una visión común del universo. Pues la alegoría no representa, como el símbolo, una realidad que puede ser identificada tan luego como se identifica el símbolo.
- ²⁶ Esta definición la encontramos en Fray Luis de León, sin duda tomada de Agustín.
- ²⁷ Véase Rosemond Tuve, 'Problems and definitions' en *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966), pp.3–55.
- ²⁸ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), p.73.
- ²⁹ Paul de Man, *Alegorías de la lectura*. Traducción española (Barcelona: Lumen, 1990).
- ³⁰ Esta es una estrategia característica de otras obras polémicas, por ejemplo *El Lazarillo de Tormes* y recurrente en la obra de Fray Luis de León.
- ³¹ Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p.74.
- ³² *Ibid.*, p.94n. Dicha tensión ha atraído el interés por un acercamiento diferente a la *Diana* que 'ha preferido subrayar las divergencias con los modelos, en forma concordante con las nuevas tendencias críticas a buscar la particularidad efectiva y no lo genérico inoperante' (p.73). En efecto, cierta orientación crítica ha tomado en consideración la efervescencia social que existe durante la vida de Montemayor, como una determinante esencial de la creación literaria de ese tiempo. López Estrada ha señalado que 'no habría sido en vano que esta *Diana* hubiese aparecido muy poco después que el *Lazarillo*, y en los alrededores del *Abencerraje* y la *hermosa Jarifa*', ésta última incluida en la *Diana* a partir de la edición de 1561, como conclusión del libro IV' (*Los libros*, p.15).
- ³³ Sylvano sufre el amor no correspondido; Selvagia sólo ha sido la víctima de la corrupción más baja del amor mundano; Belisa, como se ve después, sufre el engaño de las fuerzas del mal; y Felismena – noble por nacimiento – sufre del mismo mal que Sireno: infidelidad del amante.
- ³⁴ ¿Es posible encontrar en la *Diana* manifestaciones de la frustración del

poeta ante la intransigencia de la Iglesia? No sería aventurado sugerir que el tema amoroso de la obra puede ser entendido alegóricamente en términos de la posible actitud de Montemayor – y quizá de toda una comunidad de creyentes – hacia la Iglesia. La figura de una comunidad religiosa como la ‘amada infiel’ encuentra su paralelo en la literatura profética del Antiguo Testamento:

¡Acusad a vuestra madre, acusadla,
porque ella ya no es mi mujer,
ni yo soy su marido! (*Oseas*, 2:1).

El tema de la infidelidad de Israel, como la esposa, se encuentra a través de casi todos los profetas, de modo que el tema tendría más resonancia con judíos y conversos. Por tanto no sería difícil para ellos ver en la infidelidad de Diana un paralelo con la infidelidad y la Iglesia hacia los conversos, ahora sujetos al decreto de limpia.

³⁵ Jacques Ellul, *The Meaning of the City* (Grand Rapids: W.B.Eerdmans, 1970).