

El contexto mitológico de la *Diana*

Bruno M. Damiani

La novela pastoril ofrece un vehículo para la imitación artística de los antiguos en una época en que el estudio y la devoción hacia los modelos clásicos estaban en auge. Como tipo de arte con profundas raíces en la tradición clásica, la novela pastoril muestra una profusión de referencias mitológicas. La *Diana* de Montemayor no está desprovista de ese 'long train of mythological imagery' que Samuel Johnson veía en el poema pastoril de Milton *Lycidas*.¹ Frente al criterio expuesto por Mia I. Gerhardt de que, con la excepción de las Ninfas y la sacerdotisa de Diana, Montemayor ha excluido la mitología de su novela, hay claramente una definida integración de pastores y figuras mitológicas en la *Diana*.² Los pastores de la *Diana* no son un mero 'adornment';³ son más bien una fuerza dinámica entrelazada con las fuerzas de la naturaleza, el amor y la fortuna, con las que conforman un vínculo vital modelador de la trama de la novela entera.

Se ha señalado que la escenificación bucólica de la pastoril está relacionada al 'sacred precinct, the gods' habitat of Greek Lyric poetry'.⁴ De acuerdo con los cánones de la poética renacentista, en la *Diana* la naturaleza no se contempla sólo como la fuente de la vida, sino que se eleva 'al rango de divinidad o semi-dios, por lo menos'.⁵ Como reminiscencia del expresivo peso de la naturaleza que se encuentra en Homero (*Odisea* V, 63-74) y Virgilio (*Eneida* I, 159-168), el espectáculo de los elementos naturales en la *Diana* está ingeniosamente elaborado para proporcionar un sentido de belleza, paz, y armonía.

El *locus amoenus* recibe una dimensión artística gracias a frecuentes referencias a la sombra de los alisos, a la que pastores y pastoras acuden con regularidad para compartir sus sufrimientos. Con su frustración amorosa y el tormento de sus cuitas, los personajes buscan alivio a la sombra del *aliso*, árbol que se creía proporcionaba un eficaz remedio contra la ira y el frenesí.⁶ Aunque el aliso se menciona raras veces en el mito griego y latino, hay dos referencias a él en la *Odisea* y la *Eneida*. En la *Odisea* el aliso es uno de los tres 'árboles de resurrección', junto con el álamo blanco y el ciprés, que formaban el bosque en torno a la gruta de Calipso, hija de Atlas. En la *Eneida* de Virgilio las hijas de Faetón son metamorfoseadas en alisos o orillas del Po. El término 'aliso' en griego, *clethra*, se deriva de *cleio*, 'yo cierro o confino'.⁷ La apacible cualidad de árbol complementaba bien el tranquilo escenario del río y las praderas que se describen en la *Diana*. El aliso llega a ser así un símbolo de ese apacible retiro que caracteriza la completa tradición pastoral, una tradición en que la sencilla y natural bondad de la vida rural contrasta con la vanidad y la ambición del mundo urbano.⁸ El aliso es, sin embargo, una engañosa fuente de tranquilidad, ya

que, si bien el árbol proporciona a los pastores un indudable alivio del sol de mediodía, los sumerge aun más profundamente en el pensamiento de su pena y en la contemplación de sus erradas metas.

El rico y variado retrato de la naturaleza en Montemayor incluye también un moral (pp.158, 235), símbolo de la muerte desde la historia de Píramo y Tisbe; cipreses (p.164), ornato tradicional de los cementerios; y rosas (p.282), imagen clásica de la brevedad de la vida. Las imágenes de la naturaleza son de este modo en Montemayor también un recordatorio más de la fugacidad de la existencia humana.

Es en la historia amorosa de Belisa en la que otra planta, el moral, figura como un poderoso símbolo de la muerte. En su deseo de hablar con Arsileo una noche, Belisa acuerda que él, a través de la huerta de su padre, acceda a la ventana de su aposento, junto a la cual hay un moral (p.157). La escena en que Arsenio presumiblemente mata a su hijo tiene lugar cuando Arsileo trepa a este moral. Recordaremos que en la historia de Píramo y Tisbe (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 55-166) Píramo se mata cuando ve el velo de Tisbe cubierto de sangre (que resulta ser la sangre de una res desgarrada por un león) y su sangre tiñe de rojo las moras que antes eran blancas. Nicolas Manuel Deutsch ha captado pictóricamente este relato mitológico en un cuadro en que muestra a Tisbe quitándose la vida con una espada tras la muerte de Píramo (Kunstmuseum, Basilea). En la *Diana* el moral significa una alusión a la inminente escena de la muerte, tramada por el nigromante Alfeo, y en la que supuestamente mueren Arsileo y su padre, Arsenio.

El simbolismo mítico de la muerte se revela, además, en el episodio de los salvajes, amplificado con la referencia al escenario del que vienen. En tanto que las aguas del *locus amoenus* se describen invariablemente como 'calmas', 'puras' y 'cristalinas'; el río que cruza la 'escura y encantada selva' donde habitan los salvajes es 'impetuoso y turbio', como un vivo símbolo de la letal violencia de estos salvajes, tal como lo son también los 'temerosos campos' (p.88) que riega este río. Además, recordaremos que las ninfas son atacadas por los salvajes (p.89) en el campo de laureles, plantas consagradas a Apolo, hermano gemelo de la diosa Diana, que transformó a Dafne en laurel. El episodio está vívidamente captado en la pintura *Apolo y Dafne* por el artista del temprano Renacimiento Antonio Pollaiuolo (National Gallery, Lourdes). El laurel contiene cianuro de potasio, y en la mitología las Ménades, sacerdotistas orgiásticas de Dafne, la ninfa de los montes, masticaban hojas de laurel como una droga y periódicamente se precipitaban desde los bosques en el plenilunio para asaltar a viajeros desprevenidos o despedazar a niños o bestezuelas.⁹ Y es precisamente en el campo de laurel donde Felismena acude al rescate de las ninfas.

En ruta hacia el palacio de Felicia, Felismena hace un relato de su vida, en una historia cargada de simbolismos. Desde el punto de vista literario y artístico es importante en este relato la información de que sus padres, Delia y Andronio, emplearon en una ocasión la mayor parte de una noche en discutir la cuestión de si el arquetipo de pastor, Paris 'hijo de Príamo,

rey de Troya', dio la manzana a la diosa apropiada o no, y si la inscripción en ella se refería a la belleza física o espiritual (pp.97-88). Según la mitología, Paris, con las alternativas claramente ante él, elige a Venus. De los tres ideales representados por las diosas Venus, Juno y Palas Atena o Minerva, sólo la belleza posee algún poder significativo en el mito y en la vida pastoril. También es significativo que Paris sea el juez precisamente porque las condiciones de la vida pastoril ofrecen la mayor independencia y la mayor seguridad. El pastor no está movido por la ambición o la codicia. Libre de estas dos comunes pasiones humanas, persigue en su lugar la belleza y ama al que la contempla.¹⁰

Históricamente, el tema de Paris fue algo común de los espectáculos que fueron los así llamados 'pageants': para la reina Margarita en Edinburgo en 1503, para la coronación de Ana Bolena en 1533 y para la mascarada matrimonial de 1566.¹¹ El cuento de Paris gozó de tal boga en el arte del renacimiento que un tratado de pintura italiana del siglo XVI utiliza la tentación de Paris como ejemplo del deber del artista de representar 'not only the proper and natural emotions but also the diversities of affections and passions in one body'.¹² La historia de Paris aparecía también en libros de emblemas, entre ellos la *Choice of Emblems* (1586, p.83) de Whitney; está grabada en una medalla, obra de un artista desconocido del XVI;¹³ y es el tema de una importante pintura de Bertoia (escuela de Parma), un contemporáneo de Montemayor. Este cuadro es particularmente revelante para la *Diana*, porque ofrece una síntesis visual de varios de los motivos que se encuentran en la novela: Diana nocturna (la diosa Diana con la luna en creciente en el cuadro); un sátiro con una ninfa; pastores con oveja; colinas y montañas, y un templo con obeliscos y tumbas, como el que aparece junto al palacio de Felicia (National Gallery of Art, Washington D.C.). Después de Montemayor, el mito de Paris es también el tema de dos famosos cuadros de Rubens, uno de los cuales muestra a Paris con un *cayado* y con la manzana de oro y a Hermes de pie detrás del él.¹⁴ Ambos están contemplando atentamente las tres diosas, Juno (con el pavo real), Venus (en el centro) y Minerva; y arriba hay una visión de Eris, diosa de la discordia, que vigila el juicio (Londres, National Gallery).

En el arte y la literatura del Renacimiento este relato clásico se emplea ya sea para adornar una narración, ya sea para ofrecer una lección moral. La dirección moral proviene de la interpretación del mito por Ateneo y Fulgencio como 'a trial of pleasure against virtue'.¹⁵ Esta interpretación es subrayada en el Renacimiento por Ficino que completó y refinó los sentidos alegóricos sugeridos por Fulgencio: las tres diosas rivales, Juno, Palas Atena/Minerva y Venus, representan, respectivamente, la vida activa, la vida contemplativa y la vida placentera.¹⁶ La elección por Paris de Venus como la más bella de las deidades llegó a ser motivo de vivo debate entre los humanistas del siglo XVI igual que entre los personajes literarios. Entre estos últimos están Delia y Andronio, padres de Felismena en la *Diana* de Montemayor. En el libro II Delia sostiene que la manzana de oro debería

darse 'a la más hermosa' de las diosas, en cuyo caso la belleza 'no se entendía corporal, sino del ánima' (p.98).

La belleza física provoca amor en los pastores porque es también un reflejo de la interior nobleza de la mujer. No es meramente una experiencia visual lo que mueve a amar a los pastores; es la visión de la belleza emparejada con la apreciación y comprensión de las virtudes de la mujer. Estas virtudes son enfatizadas con una serie de asociaciones con la belleza que llegan a ser una convención en la literatura del Renacimiento: *hermosura-gracia*, *hermosura-discreción*. etc. Tal como es definido por Platón en el *Banquete* y en el *Fedro*, el amor deja atrás el mundo sensorial para entrar en el mundo de las ideas. En la interpretación que hace Delia del Juicio de Paris la belleza espiritual está por delante de la belleza física (p.98) en términos que reflejan la opinión de Cattani da Diacceto, un fiel discípulo de Marsilio Ficino, que ve la belleza como 'una grazia, splendore di bontá'.¹⁷ Esta interpretación, que encuentra fácil aceptación entre los compositores de emblemas y de canciones didácticas del Renacimiento, añade aun otra faceta a la moral que subyace en el conjunto de la *Diana*.¹⁸

Después de la música y el canto de Orfeo, pastores y pastoras se enzarzan en larga conversación con la dama Felicia acerca de la naturaleza del amor. La madre del amor es la Razón, dice Felicia, pero la criatura es revoltosa, presa fácil de la pasión, y por ello la mayoría de los personajes de la *Diana* 'se vienen a desamar a sí mismos, que es contra razón y derecho de naturaleza' (p.196). El consiguiente debate sobre la razón frente a la pasión trae a la memoria el cuadro bien conocido del Baccio Bandinelli que se titula *Combate de Ratio y Libido*, en el que Apolo y la diosa Diana, con Mercurio, Saturno, Hércules y Júpiter con sus séquitos son los campeones de la Virtud, en tanto que Venus (Diana en la novela de Montemayor), junto con Cupido y Vulcano, representan el bando de la Pasión. Significativamente, en el cielo que está por encima de la batalla pictórica, la propia Razón toma parte en el conflicto irradiando luz sobre sus partidarios combatientes, exactamente como Felicia ilumina a las ninfas que la sirven en la empresa de restaurar el decoroso ejercicio del espíritu de los pastores.¹⁹

En virtud de su prestigio y antigüedad, la mitología como elemento formal se aceptó en la literatura del Renacimiento como vehículo literario y artístico para la alegoría moral o para las tipificaciones puramente ficticias de la humanidad. En la *Diana*, las alusiones de Montemayor a los mitos clásicos constituyen una imagería metafórica de conceptos emocionales e ideológicos. El contexto cultural del mito clásico se oscurece cuando el antiguo mundo mítico se hace aparecer como un componente propio del mundo pastoril. El dinámico reino mitológico de poderes y emociones en conflicto realza el drama de la *Diana* con un material convencionalizado de validez universal.

NOTAS

- ¹ Véase 'Milton's *Lycidas*', en Renato Poggioli, *The Oaten Flute* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), p.101
- ² Véase Mia I. Gerhardt, *La Pastorale* (Assen: Van Gorcum, 1950), p.186
- ³ Véase Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española* (Madrid: Revista de Occidente, 1959), p.74.
- ⁴ Thomas G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley, 1969), p.188.
- ⁵ Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p.80. Como notó Avalle-Arce, la Naturaleza fue realmente identificada con Dios por varios humanistas, incluyendo a Lorenzo Valla, Juan López de Illescas y Pedro de la Torre; éste último fue el autor de la frase 'Dios y Naturaleza son lo mismo' (*ibid.*, n.27).
- ⁶ Véanse Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, editado por Francisco López Estrada, Clásicos castellanos, 127 (Madrid: Espasa-Calpe, 1946), pp. 91, 246, 250, 252 *inter alia*; y el *Diccionario de la Real Academia Española*, 17ª edn. (Madrid, 1947), s.v. *aliso*.
- ⁷ Robert Graves, *The White Goddess* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1979), p.171.
- ⁸ Véase la antología de Frank Kermode, *English Pastoral Poetry: From the Beginners to Marvel* (London: Harrap, 1952), p.14.
- ⁹ Véanse Michael Levey, *A Short History of Painting from Giotto to Cézanne* (Toronto: Oxford University Press, 1962), lámina 52, p.38; y Robert Graves, *The Greek Myths* (Baltimore: Penguin, 1955), I, 167; 18, 81.
- ¹⁰ Véase Hallett Smith, 'Elizabethan Pastoral', en Eleanor Terry Lincoln (ed.) *Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969), pp.10-17 (p.17).
- ¹¹ *Ibid.* p.16.
- ¹² G.P. Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintings*, traducido por Richard Haydocke (1598), sig, Bbór.
- ¹³ George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals in the British Museum* (London: British Museum, 1930) pp.67, 265.
- ¹⁴ Véase Harry B. Weille, *Great Paintings of the World* (New York: Harry N Abrams, 1956), lámina en color no. 17.
- ¹⁵ Christine Rees, 'Some Seventeenth-Century Versions of the Judgement of Paris', *Notes and Queries*, New Series, 24 (1977), 181-97 (p.197).
- ¹⁶ La referencia está citada en Hallett Smith, 'Elizabethan Pastoral', p.5.
- ¹⁷ F. Cattani de Diaceto, *I tre libri d'amore* (Venecia, 1561), p.105.
- ¹⁸ Véase Marsilio Ficino, *Opera* (Basilia, 1576); *Epistolarum*, Lib.X, 919-20, citado por Christine Rees, p.197.
- ¹⁹ Véase Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (New York: Pantheon, 1953), p.113.