Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 26 (1994)

Artikel: Lucidario de melancolías

Autor: Marcos Alvarez, Francisco de B.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-262857

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LUCIDARIO DE MELANCOLÍAS*

Esto no es lucidario porque dé luz, ni elucidario porque aclare y comente o, a la manera de Ramón, conduzca al viandante por alguna maraña ciudadana entre evocación e ingenio, tampoco es un dilucidario, porque nada dilucida. Cuando los medievales aventajados abrían su *elucidarium* penetraban en un ámbito a la vez inconmensurable y balizado, donde con un puñado de cosas heterogéneas en sus clases y en sus categorías, se desembocaba, mediando los vínculos de correspondencias y simpatías *(sympathia rerum)*, que comprimían el universo como en una malla, a una lectura del mundo y del yo, apta para comprender aquél, y a éste hacerlo fundamentado y consistente. Pero ¿cómo ensartar en un solo hilo de coherencia no ya la melancolía, las melancolías, que discurren y a veces surgen y fondean en el río caudal de la literatura en castellano? Nada así se ha llevado a cabo ni para el conjunto de ella ni para una época, emulando el trabajo fundador de Klibansky, Panofsky y Saxl[1], ni aun para un autor, a semejanza del magistral estudio de Olivier Pot sobre Pierre de Ronsard[2]. Quizás sería Lope de Vega, en cuya obra y vida se han hecho sondeos parciales, quien mejor se prestara a un trabajo siguiendo las mismas pautas. Pero más que trabajo empresa, empresa de ingente dimensión, que hallará un día, confiemos, el arriscado caballero que salga con ella. Es cierto que Guillermo Díaz Plaja publicó en 1975 un *Tratado de las melancolías*

* Este artículo es parte de un estudio más amplio sobre el tema de la melancolía en algunos escritores de lengua española.

[1] *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, T. Nelson & Sons, 1964. Hay ed. en español, Madrid, Alianza, 1991.

[2] *Inspiration et Mélancolie dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

españolas[3], que se presenta como un estudio de la melancolía en la literatura castellana de España, pero que no contiene, ni lo pretende, un proyecto orgánico en tal sentido, y se limita a reunir un conjunto de notas, comentarios y semblanzas, no necesariamente ligados al tema que el título ostenta. Me voy a ceñir yo a él, pero reuniendo materiales tan desparejos en sus tiempos, géneros y objetivos, como diversos los métodos y fines que entran en juego. Queda entre las manos del lector y toca a su sabiduría el descubrir trochas y atajos de quizá callada comunicación, desvelar afinidades y descifrar ecos, de modo que, siguiendo el derrotero de los lucidarios, se pueda, si no alzar la detallada proyección de un paisaje, sí al menos delinear algún perfil, esbozar navas y cotas sobre las que reverbera el negro sol de la melancolía, «le soleil noir de la mélancolie».

La melancolía en Jorge de Montemayor

Ya se sugirió antes, no melancolía, melancolías. El lexema no es ni sincrónica ni diacrónicamente unívoco, con frecuencia, y no sólo en nuestros días, equívoco, o cuando menos lastrado de una cierta vaguedad ambigua. Se precisa ser cauto al utilizarlo como categoría crítica o epistemológica o como simple objeto de investigación temática en historia literaria. Por ello, cuando Marcel Bataillon reflexiona sobre la melancolía judía para cimentar su juicio acerca de Jorge de Montemayor[4] y la aportación innovadora de su *Diana* en el marco peninsular[5] del género pastoril, importado de Italia, no hay que olvidar que toma como punto de partida una de las discutibles generalizaciones de don Américo Castro, quien estaba convencido de que los judíos conversos se hallan en «la misma raíz de

[3] Madrid, Ed. Salas. Me ha sido inaccesible el libro de Teresa Scott Soufas: *Melancholy and the Secular Mind in spanish Golden Age Literature*, Columbia, Univ. of Missouri Press, 1990.

[4] «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», recogido en: *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 39-54.

[5] Y también en el europeo. Baste aquí con recordar su influencia en la obra de Honoré d'Urfé. Un exhaustivo estudio del influjo del libro de Montemayor en las literaturas europeas ha sido realizado por Eugenio Fosalba: *La* Diana *en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Univ. Aut. de Barcelona, 1994.

la angustia hispánica», «inyectaron en la España posterior el sentimiento del mundo como caos y fantasmagoría», y son los cimientos de la «tradición sombría» que fructificó en la ascética y la picaresca españolas del siglo XVI, «hijas gemelas de un judaísmo hecho Iglesia»[6]. Para él los conversos, y en su opinión Montemayor lo era, afrontan una realidad hostil mediante reacciones de huída, ya sea huída física, corporal, como la expatriación o el convento, ya la divagación por las veredas del pensamiento: «en la apartada irrealidad de alguna imaginación bella y melancólica. No es un azar que el converso Jorge de Montemayor escribiese la *Diana*, y encaminase así las letras españolas por la lírica narrativa de la novela pastoril»[7]. Aun admirando la genialidad de muchas intuiciones de Don Américo, y reconociendo que sus planteamientos sobre la presencia de lo semítico en la esencia misma del vivir de los españoles y su literatura están guiados, como él mismo dice, por un propósito constructivo «como quien intentase explicar la fertilidad de un campo por la lava volcánica que yace bajo él»[8], resulta difícil seguirle en muchos de sus postulados, cuyo poder de convicción deriva más de la pasión del gesto o la hermosura en el decir que de su necesidad lógica o de su contrastada veracidad histórica. En cualquier caso hay que manejar con extrema precaución las explicaciones globales que aúnan escritores y obras dispares en función de su pertenencia a grupos raciales, o por la existencia de invariantes étnicas que los condicionan. De hecho, vemos que Marcel Bataillon, dando un paso más allá que su mentor, considera que la gran novedad de la *Diana*, su naturaleza melancólica, deriva no ya sólo de la desazón que como cristiano nuevo supone tendría Montemayor «sino de una multisecular herencia de melancolía del pueblo judío, criado en la amargura del destierro; pues tan desterrados se sentían los judíos desde la diáspora, como sus antepasados que lloraban a orillas de los ríos de Babilonia»[9].

[6] *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 542, 544, 545.

[7] *Op. cit.* en nota 6, p. 546.

[8] *Loc. cit.* en nota 7.

[9] Art. cit. en nota 4, p. 40.

Las categorías y las magnitudes manejadas se hacen tan vastas que sus contenidos se difuminan y pierden especificidad explicativa. Arrojar luz sobre la singularidad de la *Diana* remontándose hasta la nostalgia hebrea en el exilio babilonio es un intento cuando menos aventurado. Que la melancolía invada a un hombre o a un pueblo entero enfrentado al destierro y al desarraigo es un universal humano, que el pueblo judío ha sufrido tales experiencias más que ningún otro es un dato histórico, pero no se puede concluir por ello que las obras de artistas con raíces hebreas hayan de ser testimonios de una melancolía atávica, cuyas manifestaciones en todo caso habría que objetivar para que pudieran funcionar como instrumento análitico de la obra literaria[10]. Las melancolías, la amorosa,

[10] Es evidente que por la misma vía se puede llegar a un determinismo racial de siniestras resonancias. En el siglo XVIII J.W. Appelius encuentra en la melancolía la explicación para la *despicable timidity* propia de la raza judía. El miedo fue, junto a la tristeza, el principal síntoma que desde Hipócrates (*Aforismos*, VI, 23) denunciaba la existencia de una disfunción melancólica, y la doctrina galénica conserva y transmite la misma consideración, de la que sin duda Appelius se hace eco. Pero uno puede preguntarse si su afirmación no encierra un entimema cuya implícita premisa es la aceptación de la *hebraica timiditas*, uno de los atributos peyorativos que en Europa ha formado parte durante siglos de la imagen despectiva del judío (J.W. Appelius, *Historisch-moralischer Entwurff der Temperamenten*, 1737, cit. por Klibansky, Panofsky y Saxl, ob. cit. arriba n. 1, p. 121). No muy distantes se hallan, ya en nuestra época, juicios como el de Guillermo Díaz-Plaja, para quien «lo judaico está cargado de lamentaciones en las que el quejumbroso se agacha ante la fatalidad adversa considerándola como un providencial e indesviable azote» (en *El espíritu del barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 35. La 1ª ed. es de 1940, con un complemento apología de 1953). Las elucubraciones del profesor catalán son ilustración de los riesgos que entrañan los métodos de historia literaria o cultural basados en condicionamientos raciales. Siendo para él el «fermento judaico» un factor clave en la etiología del pesimismo esencial que caracteriza al barroco español, se hace necesario explicar el modo de actuar de ese fermento durante el XVI. Nada más evidente: va «disuelto en la sangre, quién sabe a través de cuantas generaciones», por catolicísimas que estas puedan haber resultado. En la sangre va disuelto el deseo judío de «liquidar o de atacar las formas clásicas» (p. 35). Una oscura predisposición transmite lo que él llama «actitud judaica», que es el criterio operativo que le permite sus análisis y conclusiones. Para determinar esa actitud se puede en último término prescindir de datos genealógicos o de indicios materiales extratextuales, si bien la nariz de Góngora le inquieta y el apellido de Gracián le perturba. Lo decisivo es que en sus obras, de Góngora, de Gracián, se derraman esos rasgos espirituales que coinciden «con claros coeficientes anímicos del judaismo» (p. 80). Una última observación, más que elocuente: Díaz-Plaja legi-

la del exilio, la que resulta de la inadecuación entre un ideal y la insatisfactoria realidad, siendo tan universalmente compartidas, carecen de especificidad suficiente para marcar, como una impronta diferenciadora atávica e intemporal, la creación global de un pueblo. Otra cosa es que éste, su historia, la historia de sus sufrimientos, adquieran un valor ejemplar y puedan funcionar como parangón del grado más agudo de la humana tristeza. Esa es la significación que para Garci Sánchez de Badajoz, siguiendo una arraigada tradición medieval, encierra la ciudad de Jerusalén, símbolo de destrucción, desolación y dolor, a la que en sus «Lamentaciones de amor» evoca a la cabeza de un cortejo de ciudades a quienes cupo el mismo fatal destino: Troya, Babilonia, Constantinopla y Mérida[11]. La misma cristalización simbólica del nombre de la ciudad santa sugiere a un poeta del *Cancioneiro Geral* esta forma de exaltar su dolor por la ausencia de su dama:

> chorey tantas lagrimas qu'em Jerusalem
> tantas nõ foram nem tam derramadas[12].

Pero si nos mantenemos en los límites estrictos de la historia literaria, es cierto que se pueden detectar tendencias de época que favorecen la expresión de la melancolía, sensibilidades individuales o colectivas que la fomentan, tiempos y acontecimientos que la provocan o la estimulan. No obstante hay que mostrarse recelosos en hacer de ella un rasgo distintivo que, atribuido colectivamente, permita fijar criterios instrumentales con los cuales analizar una literatura o un género, establecer categorías estéticas o hipotizar sobre la génesis o el proceso creador de la escritura. De otro modo existe el riesgo de quedar apresados en el mecanismo de la generalización convencional de atributos y juicios de valor, la topificación,

tima sus tesis amparándose en la científica «historiografía del Ochocientos» (su reflexión se inicia con una cita de Gobineau; pp. 77 y 35). Pero también se reconforta con las páginas de Américo Castro, en las que se manifiesta «la tremenda dimensión del influjo semita en el espíritu nacional» (p. 79). Don Américo y el pontífice del racismo codo con codo, ¡sublime y ejemplar mistificación!

[11] *Cancionero*, ed. de Julia Castillo, Madrid, Ed. Nacional, 1980, p. 273.

[12] Diogo Brandão, n° 359, en la ed. de Álvaro J. da Costa Pimpão y Ana Fernanda Dias, vol. I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, p. 312.

que precisamente halla su terreno de aplicación preferente, si no único, en las caracterizaciones colectivas, las cuales, por ello mismo, son incapaces de dar cuenta de la innovación y la ruptura individuales, de la unicidad irreductible a un mantillo pangénico e inexorable. Pero ¿cómo ponderar y homologar las circunstancias históricas dispares y las imprevisibles variables individuales que puedan condicionar la expresión artística de un judío del destierro babilónico o de la diáspora, y la de un portugués del siglo XVI, cristiano nuevo de segunda o tercera generación como probablemente lo fue Jorge de Montemayor? Más humilde y verosímil, pero menos azarosa, es la tarea de delimitar corrientes literarias, tradiciones y modelos culturales, trazar sensibilidades y preferencias estéticas de época donde se puedan hallar las afinidades o contrastes que caractericen una obra o en cuyo marco se la pueda inscribir. Por el tiempo y por el ambiente cortesano en que vivió, Montemayor estuvo sometido, como sus contemporáneos, al inmenso prestigio de Garcilaso, cuya supremacía él reconoce, no muy de buen grado, es cierto, en el prólogo a su *Cancionero*, e intentaría acomodarse a la pauta del «dulce lamentar» y el «dolorido sentir» de pastores enamorados, instaurada por el poeta toledano en su égloga primera, cuyas huellas son visibles en la *Diana*[13]. No se puede decir sin embargo que Montemayor, apegado a formas y modos del siglo anterior, fuera un garcilasista, y esto es evidente en su obra en verso. Más exacto sería situarlo en la estela de Boscán, cuyo mérito poético reivindica explícitamente el portugués en el prólogo a su *Cancionero*[14]. Boscán, los dos boscanes, le confortaba sin duda en su

[13] Esta y otras reminiscencias de obras garcilasistas son puntualmente señaladas por Asunción Rallo en su ed. de *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Cátedra, 1991. Se remiten a esta edición todas las citas de la obra que se harán en este trabajo, convenientemente purgadas de la epidemia de apóstrofos que aqueja a los versos. Conviene matizar la actitud de Montemayor hacia Garcilaso con lo que se dice en la nota siguiente.

[14] En la Epístola al lector que precede a su *Cancionero*, Montemayor no oculta un evidente fastidio e irritación de que sus contemporáneos, haciendo del toledano parangón de lo óptimo en poesía, menospreciasen ahora al Boscán que, cuando la novedad italianizante, habían venerado, y aplicasen idéntico rasero a los que, como Montemayor mismo, vinieron después: «y cuando se les pide razón, no saben dar otra, sino que es mejor lo que escribió Garcilaso de la Vega, como si lo que es bueno dexase de serlo porque haya otra cosa mejor», véase:

designio de seguir cultivando los moldes tradicionales, y al mismo tiempo ejercitarse en los géneros venidos de Italia. En cuanto al talante espiritual, a la sensibilidad que anima los versos de los dos innovadores, no es el aliento de Garcilaso el que respira en los de Montemayor. No es la contención expresiva del tumulto interior, propia de Garcilaso, su pudor en la exteriorización del duelo amoroso, de la soledad, el desarraigo y el abandono, lo que suscita la identificación de Montemayor, más proclive a las maneras boscanianas, donde el sentimiento se desboca en un énfasis expresivo que bordea peligrosamente en muchas ocasiones la gesticulación.

Si se tratase de buscar un marco extratextual donde inscribir la atmósfera melancólica que impera en la *Diana*, no puede prescindirse del substrato cultural portugués donde en última instancia han de hallar sus raíces las orientaciones fundamentales de la escritura de Montemayor. También aquí corremos el peligro de proponer explicaciones demasiadamente genéricas, como la que consistiría en detectar una especie de afloramiento fatal de la *saudade*, la corriente soterraña de melancolía que alimenta la expresión literaria portuguesa desde sus primeras manifestaciones líricas recogidas en los cancioneros medievales. Pierre Le Gentil representa este punto de vista extremo de manera diáfana: «quelles que fussent les modes ou les conceptions littéraires, la poésie portugaise a toujours eu, à toutes les époques, dès les origines mêmes, cette mélancolie profonde et désenchantée»[15]. Probablemente el profesor francés no hace sino reformular, en términos aceptables por los años en que publica su libro, un juicio de Ruggieri en su estudio de 1931 sobre el cancionero de Resende: «quel sentimento

Cancionero, ed. A. González Palencia, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1932, pp. XXVIII-XXIX. No es este el lugar de argüir sobre el influjo de la poesía de Boscán sobre la de Montemayor, y mucho menos de señalar las no escasas reminiscencias literales de aquella en ésta. Pero citaré la elocuente opinión de Francisco de Soto, músico de cámara del rey, amigo y colega de Montemayor, en uno de sus sonetos de encomio escritos para el Cancionero de éste último e impreso en sus preliminares: «este de su propria phantasía, / herido de la llaga namorada, / también quiso imitar a Iuan Boscán».

[15] *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen age*, vol. I, Rennes, Plihon, 1949, p. 147.

della *saudade*, caratteristico della razza»[16]. Ni por asomo estoy insinuando que el erudito italiano profesara un racismo político o filosófico, pues ignoro todo sobre su persona, sencillamente manejaba categorías de antropología cultural banales en su época y ampliamente difundidas por toda Europa, emanaciones de la fascinación propia del s. XIX por la virtualidad epistemológica del *Volksgeist*. Después de lo que nos ha enseñado el XX, la pretensión de inscribir saudades en el «genotipo colectivo» puede en el mejor de los casos hacer sonreir, y de cualquier modo inquietar. Sin pedir tanto, en esta ocasión nos bastará con considerar que el sentimiento amoroso se manifiesta como tristeza irreprimible en los poetas del mencionado *Cancioneiro Geral* de García de Resende (Lisboa, 1516)[17], donde el músico áulico que fue Montemayor abrevó su sensibilidad y halló estímulo a su propia inspiración. Siendo el *Cancioneiro* la réplica portuguesa del castellano *Cancionero General* de 1511, ambas compilaciones me parecen delimitar un horizonte explicativo suficiente para enmarcar una obra en general conservadora como la de Montemayor. El *Cancioneiro Geral*, al igual que su homónimo y coetáneo castellano, tantas veces reeditado durante el siglo XVI, son un muestrario de las formas y modelos que representan las preferencias estéticas del siglo XV, y fundan una tradición de la que no se puede prescindir a la hora de apreciar la poesía quinientista, profana como religiosa, que resiste a los embates de las innovaciones procedentes de Italia, y revitaliza su influjo cuando triunfa, al llegar el XVII, el conceptismo barroco. Montemayor cimienta algunas líneas maestras de su obra sobre el canon de los géneros tardomedievales vigente durante los años de formación e iniciación literaria en su natal Montemôr-o-velho, lógicamente ajeno a los nuevos modelos que están introduciendo Garcilaso y Boscán en castellano o Sá de Miranda en la materna lengua portuguesa, y con los que sólo entrará en contacto al empezar su carrera de servidor de prncipes y señores. Su dependencia del siglo XV es manifiesta en lo que toca a la poesía religiosa y a la profana de corte tradicional o cancioneril; el casuismo

[16] Jole Ruggieri, *Il canzoniere di Resende*, Genève, Olschki, 1931, p. 138.

[17] Además de la ed. cit. en n. 12, manejo la de E.H. von Kausler, Stuttgart, 1852 (Bibliothek des Literarischen Vereins, XV, XVII y XXVI).

psicológico amoroso de sus poemas narrativos y de la *Diana* procede en gran parte de Ausiàs March, cuyos *Cantos de amor* vierte Montemayor al castellano. Pero la polarización en el sufrimiento amoroso, la posibilidad de expresar en una multiplicación de matices el mal de ausencia, el dolor de la memoria, el típico gesto de la melancolía que fluye honda y sin aspaviento («Diana con el hermoso rostro sobre la mano [...] tenía los ojos inclinados al suelo, derramando por ellos unas espaciosas lágrimas», libro VI, p. 358), en definitiva, la sensibilidad de pluma para transmitir las manifestaciones del ánimo apasionado sin renunciar a la búsqueda de un estilo escogido, todo eso en la *Diana* queda a gran distancia de los símiles, las alegorías y los conceptuosos juegos de palabras de la literatura amorosa cancioneril castellana, y por supuesto a nadie, a ningún artista castellano, se le había ocurrido, aventurándose en el camino abierto por la *Arcadia*, escribir una novela en esta lengua a partir de tales elementos, todo eso es la savia de las raíces lusitanas presentes en Montemayor, que vivifican y dan contenido a su maestría del castellano. Este último punto y el hecho de que no conozcamos obras de Montemayor en su lengua materna, fuera de los fragmentos intercalados en el *Cancionero* o en el libro VII de la *Diana*, hacen que no se tome suficientemente en cuenta ni se calibre bastante el peso que en la concepción y gestación de su literatura pudieron tener los modelos culturales, literarios y en general estéticos, las actitudes ante la vida y la gama de valores imperantes en el entorno social de su niñez y adolescencia portuguesas, conforme o frente a los cuales Montemayor fue construyendo su identidad. Es cierto que los datos históricos documentales que poseemos sobre su trayectoria personal no son muchos, y, como ocurre en casos tales, se ha de sacar partido, con la precaución necesaria, de los que el propio escritor fue dejando caer al azar de las necesidades expresivas que pretendía satisfacer en sus obras. Es muy conocido el comienzo de su epístola a Francisco de Sá de Miranda por la humilde sencillez con que, dando cuenta de sus orígenes, reconoce lo deficiente de la formación escolar que recibió en su pueblo de nacimiento («De ciencia allí alcancé muy poca parte»). Puede deducirse, salvado el tributo debido a la tópica *captatio benevolentiae*, que no hizo o no pudo hacer mucho por ser «gramático». Y esa falta

de latinidad, que corroboran testimonios ajenos, como el reproducido por Menéndez Pelayo[18], explica la escasa presencia en su obra de elementos de origen clásico. La misma veracidad ingenua habrá que conceder a otros versos que siguen al anterior y en los que, tras referirse a su dedicación a la música, recuerda también, pues ambas irían unidas, su precoz inclinación a la poesía, a la lírica del sentimiento amoroso, como herido servidor, por decisión del hado, de su luego literaturizada Marfida:

El río de Mondego i su ribera
con otros mis iguales paseava,
sujeto al crudo amor i su bandera.
Con ellos el cantar exercitava
I bien sabe el amor que mi Marfida
Ia entonces sin la ver me lastimava[19].

El recuerdo de aquella actividad poética adolescente vuelve a aparecer, bajo disfraz bucólico, en *La historia de Alcida y Sylvano*[20]:

Después, aunque no estaba enamorado,
mil versos, mil canciones les cantaba,
y como quien está de amor tocado,
formaba quejas dél, y sospiraba.
Según mostraba siempre en su cuidado,
parece que a este tiempo se ensayaba,
o puede ser que entonces ya sentía
el grave mal de amor y lo encubría.

Menéndez Pelayo, que no ignoraba la presencia del componente lusitano en la obra de Montemayor, no se detiene a considerarlo, o incluso tiende a quitarle relevancia, como se trasluce de algunas de las observaciones marginales que hace al hilo de su estudio. Así, cuando al desgaire apunta: «Montemayor, como él se llamaba castellanizando hasta su apellido»[21], y ahí

[18] *Orígenes de la novela*, II, Madrid, CSIC, 1961, p. 270. Por su parte Marcial José Bayo no detecta huellas directas de Virgilio ni en la obra poética de Montemayor, ni en la *Diana*, las que hay proceden de Garcilaso. Véase: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 256-258.

[19] En M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, cit., p. 245.

[20] En ed. de la *Diana* cit. arriba nota 13, vv. 97-103.

[21] *Orígenes*, cit. arriba n. 18, p. 244.

queda implicada una voluntaria castellanización personal del autor portugués. Pero no parece que ese hecho pueda interpretarse sin más como prueba de un deliberado designio de transculturación o de trocar su identidad. Al fin y al cabo el patrónimo no tenía en el s. XVI ni el estatuto jurídico ni el fuerte valor simbólico identificador que ha adquirido a partir del XIX. Una misma persona podía usar varios en diversos momentos de su vida, o usarlos en distinto orden. La transposición del apellido a la lengua en la que escribía y en cuyo ámbito estaba instalado probablemente no obedezca en Montemayor más que a razones prácticas sin mayor trascendencia, incluso es probable que fueran los señores y cortesanos a los que servía y entre quienes vivía los que le españolizaron el nombre, del mismo modo que con toda naturalidad llamaron Baltasar Castellón, e incluso Castellano (como hace Pero Mexía[22]), al ilustre e ilustrado conde y nuncio papal. Sin embargo, la observación que Menéndez Pelayo hizo como de pasada puede desembocar, sin más fundamento, en afirmaciones de mayor peso, cual la de motivar la elección del castellano como lengua literaria en que Montemayor «gustaba del mayor alcance de universalidad propio de la lengua castellana»[23]. Por el contrario, no constreñido por las circunstancias, sino por el íntimo deseo de identificarse con su origen, escogió el nombre poético de *Lusitano* para autodesignarse en sus églogas, y también usarlo en los cenáculos literarios sevillanos, como demuestra el que Gutierre de Cetina le llame así en un soneto de despedida escrito al dejar el portugués la ciudad andaluza, y aun en los ambientes cortesanos si hemos de creer a Francisco de Soto, músico de cámara del rey, cuando afirma:

> Nómbrase en cas del Rey Montemayor,
> responde a quien le llama Lusitano [...][24].

[22] En su *Historia del Emperador Carlos V*, obra en extremo edificante en cuanto a los resultados a que conducía la norma de españolizar los nombres propios extranjeros. Tengo presente la ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

[23] Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral*, cit. arriba n. 18, pp. 249-250. No conozco texto de Montemayor que permita atribuirle ese juicio imperial de la lengua. Como artista cortesano, eso es ante todo Montemayor, adoptó la de sus receptores.

[24] Segundo de sus sonetos para los preliminares del *Cancionero* de Montemayor, ed. cit. arriba n. 14.

Y tal vez desde la misma perspectiva habría de concederse alguna significación al hecho de que Montemayor se declare «extranjero autor» en la dedicatoria de la 1ª ed. de la *Diana* a don Joan Castella de Vilanova[25]. No merecen estos detalles la atención de Menéndez Pelayo, quizás porque a su entender «la ausencia del suelo natal no parece haber sido muy dolorosa para nuestro poeta», debido probablemente a que «el amor le arrastraba a Castilla»[26]. Y aunque el maestro santanderino, cuando reproduce parte de la epístola de Montemayor a Jorge de Meneses, no puede soslayar la evocación que en ella hace de su tierra el poeta, reconociendo que nunca la olvidó, él sí olvida o no para mientes en la frecuencia y el hondo sentir con que Montemayor no sólo en aquella, sino en otras obras suyas, rememora la infancia y la tierra nativa y el desgarro que sufrió al tener que dejarla. A veces lo hace en tono íntimo, voluntariamente despojado de artificiosidad:

> Aquella tierra fue de mí querida;
> Dejéla, aunque no quise, porque vía
> Llegado el tiempo ia de buscar vida [...][27].

Pero no desdeña recurrir a la retórica, a la elocución enfática, al apóstrofe exclamativo, a los *topoi* consagrados en la invención del proemio, de modo que resalte la tensión del pensamiento vuelto hacia la patria, como al iniciar *La historia de Alcida y Sylvano*, construida sobre un cañamazo autobiográfico:

> Suene mi ronca voz, y lleve el viento
> a ti, ¡oh Lusitania!, sus acentos[28].

Precisamente en este poema narrativo se reproduce la misma escena del abandono de la patria chica, pero amplificada y reelaborada, llevando al máximo la carga sentimental mediante pinceladas que incorporan signos del dolor de la separación: suspiros, lágrimas, repetido volver el rostro para contemplar el paisaje amado que se aleja, y premonitoria

[25] Ed. cit. arriba n. 13, p. 103.

[26] *Orígenes*, ed. cit. en n. 18, pp. 253-254.

[27] Epístola a Sá de Miranda cit. arriba en n. 14.

[28] Ed. cit. arriba n. 13, vv. 1-2, p. 378.

conciencia de la *saudade* («soledad») que le causará en su vida futura el recuerdo de los lugares que van quedando atrás, sin que falte la alusión a la imperiosa fuerza atractiva con que el amor, de linaje neoplatónico, mueve a los amantes, con la cual se explica ventajosamente, y se ennoblece, la causa de la expatriación, sustituyendo a la prosaica necesidad de ganarse la vida alegada en los recién citados versos de la epístola a Sá de Miranda:

> Partióse el buen Sylvano, sospirando,
> del claro río Mondego y su ribera,
> su rostro vuelve atrás de cuando en cuando,
> como si amor por fuerza lo moviera.
> Decía: «¡Oh soledad, ya vas mostrando
> lo que después harás!» Y la manera
> con que el pastor sentía estos enojos,
> mostraban bien las aguas de sus ojos[29].

La imagen del suelo nativo se conserva viva y constante en la memoria, de donde sólo la arrancarán la muerte o la pérdida del seso:

> Iamas te olvidaré Mondego mío,
> Ni aun olvidarte yo será en mi mano,
> Si no fuere por muerte o desvarío[30].

Incluso en la *Diana*, a despecho de la convencionalidad a priori del espacio arcádico, introduce Montemayor una serie de anclajes portugueses que no se pueden ignorar, en la medida en que la perennidad de la *lembrança* del país natal en el autor, y su consciente decisión de hacerla aflorar a la superficie referencial del texto quedan manifiestas. El escenario de la historia de Selvagia en el libro I se sitúa en «el valeroso e inexpugnable reino de los Lusitanos» en una comarca delimitada por dos ríos caudalosos que «no muy lejos el uno del otro entran en el mar océano», cuya descripción da entrada a los rasgos de la utopía bucólica, ornada con ligeros toques de antigüedad pagana («el sumptuosísimo templo de la diosa

[29] *Ibid.*, vv. 105-112, p. 381.

[30] Epístola a Jorge de Meneses, en ed. del *Cancionero* cit. arriba en n. 14, pp. 427-430, cita en p. 429. También reproducida por M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, cit. arriba n. 18, p. 254.

Minerva»), pero que no impide la precisa mención de uno de los ríos, el Duero. El otro ha de ser el Mondego, es decir nos hallamos en un país que es la proyección del nativo de Montemayor a través de una lente arcádica. La Corte portuguesa, donde el poeta sirvió un tiempo, aparece explícitamente mencionada en la bandelliana historia de Felismena en el libro II, si bien el refinado ambiente palaciego en el que se anuda y resuelve el enredo amoroso lógicamente es resultado de una selección sincrética de los numerosos que Montemayor debió de conocer en las casas de príncipes y señores que sucesivamente le habían dado acomodo. Pero donde el tinte lusitano se impone con energía y rompe la vaguedad topográfica del código bucólico es en el libro VII. El paisaje, si no realista, sí viene a ser realmente ubicado mediante una serie de precisas referencias. Nos hallamos a orillas del Mondego en los campos por los que el río recorre las «seis millas» que separan Coimbra de Montemôr-o-velho, «luz de nuestra España»[31] y digna de elogio por las virtudes de sus habitantes y la heroicidad de sus antepasados (se refiere a la leyenda del Abad de Montemayor). Nada quita a la carga de sentimiento personal que palpita en este libro la sospecha de que Montemayor va siguiendo los pasos de Sannazaro, si tenemos presente el papel considerable que el napolitano concede en su narración a la nostalgia de la patria. Esta es el motor principal del desenlace de la *Arcadia*, y ella constituye el rasgo predominante en el psiquismo del narrador durante su estadía en el país bucólico. Ella le inspira los elogios de Nápoles en las prosas VII y XII, construidos según la retórica de los *laudes civitatum*, y a los que Montemayor hace eco con sus elogios de Coimbra y Montemôr. La iniciativa de Montemayor de dar unas referencias locativas reales a la acción bucólica, un valle del Esla desdibujado, pura

[31] España, en este como en otros lugares de la obra de Montemayor, designa, siguiendo el modo antiguo y medieval, a la Península Ibérica. Lo mismo cabe decir del adjetivo «español», equivalente de peninsular, y común pues a portugueses y españoles. Este uso es habitual en autores de ambos países durante los siglos XVI y XVII, como Luis de Camoens o Baltasar Gracián, por citar sólo a dos. Cuando es preciso mencionar privativamente a los vecinos del Este se recurre a *castelhano*, de cuya tópica perfidia advierte, con el irónico permiso del autor, una de las pastoras lusitanas de la canción «Pues mi vida pasa poco a poco», *Cancionero*, ed. cit. arriba nota 14, pp. 421-425.

denominación, en los primeros capítulos de la novela, pero unos campos del Mondego cartografiados en el último, será bien captada por sus sucesores en el género que él inauguró, y en especial por el primero y más notable, Gaspar Gil Polo, quien aumentará e intensificará las evocaciones de la patria en su *Diana enamorada*, tan valencianizada. Mientras que Bernardo de Balbuena, si manifiesta su devoción por la adoptada patria americana insertando un elogio de las grandezas de Méjico en la égloga sexta de su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, lo hace, fiel a la concepción general de la obra como réplica de la *Arcadia*, mediante un trasunto de la prosa XII de Sannazaro, no sólo en la estructura retórica del *laude* sino también en su engarce narrativo, como punto final o desenlace de un viaje subterráneo del narrador, conducido por una ninfa acuática[32]. En hacer del Mondego, de sus sotos y riberas, un marco literario inspirador de poetas y propiciador de tristuras, a Montemayor le habían precedido Sá de Miranda con su *Fábula de Mondego* y Bernardim Ribeiro en sus églogas, y le seguirá Camoens en los *Lusiadas*, pero Montemayor da realce al tópico con el recuerdo de la propia vivencia y la lejanía de la separación. En aquél ámbito, en aquel paisaje, por necesidad la melancolía de la insatisfacción amorosa se transmuta en *saudade*, indisolublemente solidaria de las estructuras expresivas mismas de la lengua portuguesa, que, unida de este modo al paisaje, con delicadeza se injerta en el texto de la *Diana*[33] mediante la voz de las pastoras Armia y Duarda o del pastor Danteo:

> Sospiros, miña lembrança
> não quer, por que vos não vades,
> que o mal que fazen saudades
> se cure con esperança.

[32] Véase el pasaje mencionado en los ff. 100v.-102r. de la 1ª ed., Madrid, 1608 (por Alonso Martín). Debo a mi amigo el prof. L. Iñigo Madrigal el haber podido consultar esta obra.

[33] Ed. cit. en n. 13, p. 367. En cuanto a la consagración de la voz *saudade* para designar una cierta sensibilidad como categoría literaria, conviene recordar que la novela de Ribeiro llegó desprovista de título a su primer editor de Ferrara, quien la bautizó con las tres primeras palabras del propio texto: «Menina e moça», pero al imprimirse en Evora en 1557 se presentó como «liuro chamado as saudades».

A esperana não me val
por la causa en que se ten,
nem promete tanto ben
quanto a saudade faz mal;
Mas amor, desconfiança,
me deron tal qualidade
que nen me mata saudade
nen me da vida esperança.

La *lembrança* permite no sólo la vuelta y la identificación con el paisaje nativo, sino con la más íntima sede del propio yo cual es la lengua con que por primera vez se leyó el mundo. Montemayor, rompiendo la intermediación lingüística del narrador, permite que se expresen en la materna lengua portuguesa los sentimientos de los pastores del Mondego. La voz narradora manifiesta pues una melancolía lingüística que le hace recordar el encanto del habla materna. Es precisamente gracias a ésta como se identifica, en el libro VII, aquel nuevo escenario en el que Felismena ha desembocado después de un impreciso viaje «de muchos días», emprendido sin un fin concreto, como las errancias caballerescas, dejándose ir «por el valle abajo» en un deambular melancólico. No existe ni exigencia narrativa interna ni siquiera un mínimo intento de un engarce causal medianamente desarrollado para este desplazamiento de la acción fuera de los límites del convenido espacio arcádico, como no sea el deseo de Montemayor de reforzar en su novela la presencia y el sentimiento de Portugal y lo portugués. Lo cierto es que Felismena, habiendo divisado junto al río a dos pastoras, cuya forma de vestir no le resulta familiar, descubre que está en Portugal porque, oculta entre unos juncales, «tan cerca de las pastoras que pudiese oír lo que entre ellas pasaba», se da cuenta de que hablan una lengua distinta a la suya, «sintió que la lengua era portuguesa», y oyó lo que una de ellas decía «con gracia muy extremada en su misma lengua». La gracia de la pastora, o del discurso, es probablemente la gracia de la lengua misma, a la que el narrador será especialmente sensible, pues al introducir la primera de las dos canciones en portugués insiste: «en su misma lengua con mucha gracia comenzaron a cantar». Optando por la alternancia de lenguas, artificio que la maestría de Gil Vicente había hecho pareciera tan natural en muchas de sus piezas teatrales, Monte-

mayor resuelve una situación que tiene su antecedente en la *Arcadia*, recurriendo a una solución que a Sannazaro le vedaban las rígidas exigencias del decoro lingüístico impuesto por los modelos clásicos que le guían. En el último capítulo de la obra italiana, cuando Sincero, al término de su maravilloso viaje subterráneo de vuelta a la patria, sorprende a los pastores Barcinio y Summonzio en disposición de cantar, decide detenerse a escucharlos, tumbado sobre la verde hierba no muy lejos de ellos («non molto discosto da loro»), con el deseo de comparar los cantos (e implícitamente la lengua), de Arcadia, que aún resonaban en sus oídos, con los de su país natal[34]. El resultado perceptible por el lector es la total homología entre los pastores arcádicos y napolitanos y sus canciones, en lengua, temas y motivos, estilo y métrica. Y si el narrador encarece la dulzura de lo que oye lo hace por la vía oblicua de la referencia cultural: algo de la dulzura del canto de las Sirenas ha quedado quizás en la tierra donde se dice habitaron. Montemayor, preocupado por mover de manera inmediata el sentimiento del lector sin pasar antes por su intelecto, aprovecha la misma situación para efectivamente hacerle percibir en estilo directo la singularidad, la sensibilidad y la dulzura de que puede ser vehículo su lengua materna. Y frente a la égloga elegiaca de corte virgiliano en que se materializa el discurrir de Barcinio y Summonzio, Montemayor introduce, con protagonistas lusitanos, un «caso» más de conflicto amoroso, el de Danteo y Duarda, que se añade a los que han venido exponiéndose y entrelazándose a lo largo de la novela. Convendría tener en cuenta, a la hora de analizar la construcción de la *Diana*, que, para este último «caso», Montemayor amplifica y reelabora un texto suyo anterior, una canción narrativa de la que conserva incluso el nombre de los personajes, cuya habla portuguesa el narrador, como en la *Diana*, reproduce fragmentariamente, y frente a la cual muestra la misma conmovida ternura: «Qué portugués hablaba tan gracioso!»[35]. Donde no se

[34] «Benché con le orecchie piene venisse de' canti di Arcadia, pur, per udire quelli del mio paese e vedere in quanto gli si advicinasseno, non mi parve disdicevole il fermarmi.» En la ed. de Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 223.

[35] Canción «Pues mi vida se pasa poco a poco», en *Cancionero*, ed. cit. arriba n. 14, pp. 421-425.

concede ninguna peculiaridad a los pastores portugueses respecto a los otros que pueblan la novela es en el modo en que viven, sufren y manifiestan su pasión amorosa. Danteo, al igual que los otros, se halla en un estado de amor saudoso donde no hay catarsis posible, el sujeto fluctúa entre un no-vivir y un no-morir, un desvivirse, cuyo desenlace no está en mano del que lo sufre, sino del otro, del ausente. No es tanto, o no sólo, el rechazo del amado el que causa la *saudade*, cuanto la separación, el alejamiento en el espacio o en el tiempo y la ausencia que aquel conlleva: «a mal de ausencia / no puede otra pasión ser comparada», afirma Lusitano (Montemayor mismo) en su Égloga II[36]. Efecto de la ausencia y desencadenante inmediato de la *saudade* es la *lembrança*, pero en el proceso concurren de manera constante dos catalizadores que lo intensifican: el paisaje y la música. Al decir paisaje entiéndase el ámbito convencional heredado de la tradición bucólica, y no un espacio con referentes reales que impongan sus líneas maestras a la descripción. Montemayor maneja los consabidos elementos tópicos del *locus amoenus*, el prado, los árboles, la fuente, el riachuelo, apenas singularizado por la marcada preferencia del autor hacia los alisos, un cliché que irritaba a Menéndez Pelayo, pero que para los personajes de la *Diana* tiene la virtud de acordarse con las vibraciones de sus almas melancólicas, de estar «aparejado para [...] tristes imaginaciones» (libro I, y *passim*). Ahora bien, esa naturaleza estilizada del *locus amoenus* habría de ser, por definición, deleitable y fuente de sensaciones placenteras, y la Edad Media conservó ese originario valor sémico, ya sirviera a una proyección alegórica, como en Berceo, ya fuera el marco encantador de un encuentro amoroso lleno de promesas, como en la «Razón de amor». Como contrafigura de ese paisaje amable se alzó otro lugar convencional, un lugar tenebroso, cuyo referente último es, por vía directa o indirecta, a través del

[36] Cit. por Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1984, p. 142. La exaltación del sufrimiento causado por la ausencia es lugar común de la poesía amorosa cancioneril, pero en la formulación de Montemayor parecen alentar unos versos de Garci Sánchez de Badajoz, que el autor de la *Diana* debió más de una vez cantar: «Mortales son los dolores / que se siguen del amor, / mas ausencia es el mayor» (*Cancionero*, ed. cit. en n. 11, p. 113).

Trionfo d'Amore petrarquiano, la pavorosa «selva selvaggia e aspra e forte», los valles sin fondo del *Inferno* dantesco, donde toma su origen, en el s. XV español, el subgénero de los «sueños», «visiones», «infiernos» o «purgatorios» de amor, en el que se ilustran el marqués de Santillana, Guevara o el bachiller Ximénez, entre otros. Son paisajes conceptuales, perfectamente abstractos, que el transido enamorado atraviesa por «caminhos espantosos»[37], reflejo simbólico del pecado de amar que cometieron los condenados y de su atroz retribución, pero también del mundo interior del narrador, irremediablemente enclaustrado por su perdición y su derrota, oscurecido por la carga incomportable de la pasión de amor. Garci Sánchez de Badajoz depurará hasta un esquematismo extremo el proceso de abstracción, el territorio por el que el poeta se encamina hacia el terrible antro son los barrancos desolados del propio pensamiento:

Caminando en las honduras
de mis tristes pensamientos
tanto anduve en mis tristuras
que me hallé en los tormentos
de las tiniebras escuras[38].

De las florestas de las novelas de caballería toman los poetas cancioneriles el paisaje arisco, las soledades inhabitadas, los desiertos, por los que, cual caballero errante, divaga al azar el amante desamado o despechado, movido por el fluir de la melancolía que le induce a buscar una naturaleza que se armonice con el desamparo de su pensamiento:

yrme quiero a las montañas
y nunca más parescer,
y en la más alta de aquellas
mi vida quiero hazer,
tan triste que no se halle
comigo ningún plazer
porque mis tristes dolores
en pesar puedan crescer[39].

[37] Duarte de Brito, n° 102 del *Cancioneiro Geral*, ed. cit. en n. 12, p. 134.

[38] *Cancionero*, ed. cit. en n. 11, p. 314.

[39] Romance ajeno acabado por Quirós, en *Cancionero General*, ed. facsímil de la de 1511, f. 138v., Madrid, R.A.E., 1958. En la misma sección de romances abundan los ejemplos construidos en base a una situación similiar (romances

Esta expresión de la desdicha de amor va frecuentemente acompañada con signos excesivos de dolor, lutos, lágrimas o gritos, como los de Brandão:

Par'òs desertos fugya
bradando com meus cuydados
e eu soo me respondya
a meus brados[40].

El motivo conserva potencialidad expresiva para Garcilaso, pero la abolición de connotaciones hiperbólicas, la sencilla naturalidad de léxico y tono, la elegancia formal renaciente con que lo trata en el inicio de la Canción II, dan la medida del abismo estético que el toledano instaura respecto a la poesía coetánea.

La coordinación de paisaje hostil y sentimiento melancólico, conduce, en sentido contrario, al amante lastimado a rechazar la placidez sedativa del *locus amoenus* porque, contrastando con su propio sufrimiento, lo refuerza y lo hace más intenso:

Depoys me dexo nos vales
com tençam que me descanssem,
mas antes creçem meus males
que s'amanssem.
[...]
Que mynhas desauenturas
lastymeyras
nam se curam com frescuras
das rybeyras[41].

La desdeñada Selvagia, en el libro II de la *Diana*, descubre que el escenario antes fuente de sensaciones halagüeñas, se le ha convertido en valle de lágrimas, en enfadoso valle, transformación inducida por el propio sufrimiento y que da la medida de éste:

Mas, cuando tan ameno y fresco valle
no es agradable a mis cansados ojos,
ni en él puedo hallar contento o gloria,

de Luis de Castelví, Garci Sánchez de Badajoz, Nicolás Núñez, don Joam Manuel, y otros).

[40] *Cancioneiro Geral*, n° 334, ed. cit. en n. 12, p. 303.

[41] Lug. cit. nota anterior.

ni espero ya tenelle en algún tiempo,
¡Ved en qué extremo debe estar mi alma![42]

El lugar placentero puede, en definitiva, no sólo ser, como en Sannazaro y su réplica garcilasiana de la égloga I, bello telón de fondo pastoral, donde va a buscar su eco la queja dolorida, sino actuar también como favorecedor y desencadenante del proceso de rememoración, estímulo de llantos y lamentos, cuando a los pastores de la *Diana*, como a don Joam Manuel, les revoca la imagen del amado y el recuerdo de las horas felices compartidas:

Los verdes prados y rios
es forçado c'acreçenten
tanto los dolores myos,
que no sé como se cuenten
que no digua desuarios [...][43].

En cuanto a la música, su presencia muy viva en las diversas situaciones de la novela caracteriza a la *Diana*, como tributo del autor a un arte al que había entregado su vida («En música gasté mi tiempo todo»)[44], y que se inscribe en la obra con una complejidad, detenimiento y precisión que hacen olvidar su calidad de componente fijo del género bucólico, desde Teócrito y Virgilio a Sannazaro, tan grande es la distancia a que quedan las avenas, caramillos y zampoñas de aquellos ilustres antecesores. La mayoría de los instrumentos de la época, en solo o en polifonía, se introducen en algún momento de la narración. La principal función de la música, dejando ahora de lado alguna referencia ocasional al *topos* de sus efectos órficos[45], es, no sólo la de servir de estímulo desencade-

[42] Ed. cit. en n. 13, p. 164. Elimino la interrogación introducida por A. Rallo, que deja sin sentido el periodo.

[43] *Op. cit.* en n. 40, n° 156, p. 186. Sin la desmesura cancioneril, Petrarca había cantado ya la nostalgia que emana del paisaje testigo de la felicidad pasada. Véase por ejemplo el soneto 301 de *Rime*, cuya atmósfera está más concorde con la de la *Diana*.

[44] Epístola a Sá de Miranda, en M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, obra cit. arriba n. 18, p. 245. Acerca de la música en la novela de Montemayor, véase Bruno M. Damiani, *Montemayor's* Diana. *Music and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

[45] «Sacó [Diana] una zampoña que en el zurrón traía, y la comenzó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas, y aun las fieras

nante del proceso mnémico, cuando, como en el citado don Joam Manuel, va asociada a la imagen de la amada[46], sino la de hacer más aguda y penetrante la *lembrança*, mediante la inclusión de canciones de queja y lamento en el discurrir del propio sujeto que cuenta su historia, cuya carga sentimental, intensificada por el flujo musical, vuelve a incidir, con efecto reflejo, sobre él mismo, y sobre la audiencia, que presta así oído a su rememoración con sensibilidad a flor de piel, permeable y receptiva al sufrimiento del narrador y dispuesta a con-padecer con él su pasión, hasta abandonarse en común al irrestañable fluir de las lágrimas. Motivo éste cuya incansable recurrencia caracteriza a la *Diana*. En la ponderación de las lágrimas exhibe su autor un cierto virtuosismo complacido, pero quizás la acuñación estilística por la que muestra una clara preferencia es la metafórica de las aguas que hacen crecer fuentes y ríos. Es lo que hace Selvagia «sentándose cabe la fuente, cuya agua con la de sus ojos acrecentaba» (libro II, p. 161). La misma fórmula elativa emplea con gusto Montemayor en los versos de su *Cancionero*. Marcel Bataillon comentó uno de los ejemplos más felices, el de la paráfrasis del salmo 137, *Super flumina Babylonis*:

> Sobre los ríos tristes nos sentamos
> de Babilonia, a quien con nuestros ojos
> la impetuosa corriente acrecentamos [...][47].

La fortuna que el estilema alcanzó en la poesía áurea castellana tiene su fundamento, según sospecho, en la consagración que le logró la novela del portugués. Lope de Vega sustituye río por mar, y al mismo tiempo le infunde la fresca ligereza de la poesía tradicional:

> De pechos sobre una torre
> que la mar combate y cerca,
> [...]

de aquel espeso bosque quedaron suspensas», libro I, ed. cit. arriba n. 13, p. 124. Es un *topos* que Montemayor quizá había encontrado en Sannazaro, en Boscán, en Garcilaso.

[46] Las canciones que un día se cantaron junto a la dama son, si resurgen en el presente, motivo de turbación y llanto. *Cancioneiro Geral*, n° 186, cit. en nota 41, pp. 186-187.

[47] *Loc. cit.* en n. 4, p. 47.

las aguas crece Belisa,
llorando lágrimas tiernas[48].

Mientras que Góngora extiende la imagen a los suspiros, y, hermanados con las lágrimas, los engasta en la autonomía de la pura metáfora:

Dejadme triste a solas
dar viento al viento y olas a las olas[49].

El hallazgo, si no se debió a Petrarca, se halla enunciado en él de manera neta: «fiume che spesso del mio pianger cresci» (*Rime*, 301, v. 2). Pero a Montemayor se le pudo haber grabado a través de la mayor pungencia expresiva de los poetas cancioneriles, como Diogo Brandão, quien lo pone al servicio de su empeño por la hipérbole:

os meus olhos coma fontes
van chorando.
Das lagrimas desmedidas,
verdadeyras
vam as agoas das rybeyras
muy creçydas[50].

La recurrente liturgia del llanto enamorado, a menudo colectivo, compartido, ayudado, que homologa, con la música, los diversos «casos» de la *Diana*, permitiría atribuirle como lema, o estigma, aquel «cantar y lhorar» que don Joam Manuel (*loc. cit.* en nota 43) asume como carga de la servidumbre de amor. No obstante en la historia de Felismena del libro segundo, la música, en un marco no bucólico sino galante y palaciego, se manifiesta en serenatas y conciertos que, aun contrastando con el desasosiego amoroso de la protagonista, le hacen sentir que el concertado sonido de intrumentos y voces es fuente de placer, y causa «de dar grandísimo contentamiento a quien no estuviera tan fuera dél como yo» (p. 206), e incluso penetrar un ánimo suspenso en «muchas imaginacio-

[48] *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. A. González Palencia, Madrid, CSIC, 1947, n° 376, t. I, p. 253.

[49] Romance «En el caudaloso río». En *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 46-48.

[50] *Op. cit.* en n. 12, p. 302.

nes [...] contrarias a [su] descanso», porque no existe «cosa alguna [que] impidiera el gusto que de oíllo se recebía» (p. 203). Y es que la música tiene la cualidad de hacer más intensas las percepciones y sublimar la acuidad de los sentimientos, cualquiera que sea su naturaleza: «la música es tanta parte para hacer acrecentar la tristeza del triste como la alegría del que más contento vive» (libro V, p. 312)[51]. Pero por intensa que sea la experiencia de su mal, los personajes lo asumen. Son en cierto modo dueños de él, pero no lo controlan. No pueden librarse de él, aunque son conscientes de sufrirlo y pueden analizarlo en un ejercicio de introspección así como objetivarlo en el discurso. Este rasgo aleja la *saudade* amorosa de los personajes de la *Diana* del concepto más generalizado del estado de melancolía que se caracterizaba por la incapacidad del sujeto para aprehender su situación y menos aún para determinar sus causas. Muestran por el contrario aquellos una gran sutileza en la descripción de los achaques que ha de sufrir el aquejado de amor. No por hacer gala de tan sutil predisposición al

[51] Como resultado de esa esencial ambigüedad polivalente la música puede, según las circunstancias, mitigar el sufrimiento amoroso o acentuarlo: «La musyca que solia / mys cuydados amansar, / agora multiplicar / los ha fecho em demasya» (Don Joam Manuel, lugar cit. en n. 43). El mismo concepto está implícito en la Canción III, vv. 10-11, de Garcilaso, donde a la música de los ruiseñores, viejo componente del *locus amoenus*, se le atribuye el efecto de «renovar el plazer o la tristura». Pero la delectación que suele acompañar la conciencia de la propia tristeza de amor se complace en una música que sea eco o reflejo de ésta y la agudize. Para Duarte de Brito las «acordadas musycas [...] emtrysteçem as vontades namoradas» (lug. cit. nota anterior). Y Calisto en su postración melancólica pide a Sempronio que cante «la canción más triste que sepas» (*La Celestina*, auto I). Esta función catalizadora de la música era familiar a Gil Vicente, quien la había sabido aprovechar con habilidad consumada en muchas de sus piezas, culminando quizás en *Don Duardos*, en la escena del concierto de las damas de Flérida, a lo largo de la cual ésta y Don Duardos se comunican su mutua pasión eligiendo las canciones que se amoldan a la expresión de sus sentimientos, hasta poner al enamorado al borde del desmayo: «No más, por amor de Dios, / que yo me siento espirar», y sumirla a ella en el llanto y la angustia de muerte: «y también mi alma llora, / y son tantos mis enojos / que me fino». La constatación del efecto de la música viene propuesta por una de las damas: «La música debe de ser / su madre de la tristura» (versos 1222-1284, en la ed. de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1942, pp. 80-82). Una penetrante síntesis histórica acerca de los efectos de la música sobre el ánimo ofrece Jean Starobinski: *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basel, Geigy, 1960 (Acta psychosomatica, 4), pp. 72-80.

autoanálisis se ven exentos de su mal, pues sólo la abolición de la ausencia o el desamor, o la intromisión, en el marco concluso y coherente formado por el entorno bucólico, de seres u objetos preternaturales, el agua del olvido de la sabia Felicia, pueden ponerle fin. Montemayor adoptando este simple, bien que maravilloso, remedio, se separa de Sannazaro, renunciando a un exótico ceremonial paganizante similar al del mago Enareto en la prosa X de la *Arcadia*. Reflejo antitético del filtro que unió a Iseo con Tristán, la poción de la *Diana* es hijuela alimentada por el agua del Leteo, el río mítico que Juan de Mena había hecho fluir en la literatura de la Península. Aguas portadoras de interna paz, aguas que las voces enamoradas del *Cancioneiro Geral* evocan como imposible medicina, como inalcanzable bálsamo de la memoria para quienes, contumaces, han renunciado a toda redención, y hacen inventario de las llagas de amor, y caudal de sus sufrimientos:

¡O quan bienaventurados
son aquellos que gustaram
el Leteo, pues quedaram
de sus hechos oluydados!
Mas ya yo no poderia
querer tal buena ventura,
ca maguer my fantasia
me dé vida con tristura
syn elha no beuyria[52].

Si don Joam Manuel, más cerebral, sondea el retórico abismo inabarcable que le separa de los que curaron con las aguas ultraterrenas, Diogo Brandão, más íntimo, da la medida de sus dolores *(magoas)* por la fuerza con que siente en su interior un deseo irrealizable que le exigiría no ya «gustar», sino «hartarse» con el líquido de la corriente infernal:

Ó quem das leteas agoas
se fartara,
porque mays se nam lenbrara
destas magoas![53]

Con las mismas cualidades que las leteas, el agua mágica de Felicia hace imposibles los movimientos dolorosos del

[52] Don Joam Manuel, composición n° 156, ed. cit. en n. 12, p. 186.

[53] Número 334 y p. 303, en la ed. de Costa Pimpão cit. arriba n. 12.

ánimo, bloqueando la memoria y agostando así el flujo de «tristes imaginaciones» focalizadas en el ser amado, por él o por el desamor causadas, que son las que indefectiblemente llevan a los personajes a estados de hipersensibilidad sufriente, y contra las que, como la malcasada Diana, en vano intentan a veces luchar «hurtando el cuerpo a sus imaginaciones» (libro VI, p. 351). *Imaginaciones*, he ahí una palabra clave, común a toda la casuística amorosa de la *Diana*, y uno de los substantivos con mayor número de ocurrencias en la obra, como si así viniese a ratificar la naturaleza misma del proceso de creación literaria, que en opinión del Dr. Huarte de San Juan, resulta de un predominio de la facultad imaginativa, opinión que prueba o ilustra invocando los ejemplos de los libros de caballerías, *Orlando*, Boscán y la «*Diana* de Montemayor»[54]. Es la imaginación, la imaginación que «hace causa en todo estado» (libro I, p. 158), la imaginación descontrolada, la que induce la divagación dolorosa que lleva a la melancolía. Muy presente tenía Santa Teresa esa íntima interconexión entre ambas, pues le sirve de criterio para discriminar entre las señales con que el Amado favorece al alma enamorada y los antojos causados por la melancolía, con los que el demonio la inquieta. Porque la melancolía «fabrica» sus antojos en la imaginación, mientras que el «dolor sabroso» que el Amado otorga brota de un más profundo seno, «de lo interior del alma»[55]. Los procesos psíquicos sufren alteración en la medida en que la *imaginatio* no trabaja como intermediario entre las percepciones sensoriales y la *intellectio* y *cogitatio*, siguiendo el esquema de Galeno, sino como inagotable lanzadera sometida a los constantes impulsos de la *memoria (lembrança)*, cuya tiranía ocasiona en el libro I la retórica imprecación de Sireno, deudora de Ausiàs March[56]. En definitiva, se produce, con la dolencia amorosa, un desarreglo generalizado de las potencias del ánimo, de su funcionamiento jerárquico y ordenado, pervertido ahora por una imaginación que gira en el vacío y envía al intelecto repre-

[54] *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, cap. VIII, p. 406.

[55] *Las Moradas*, VI, 1, 2, 3. En la ed. de T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 117-145.

[56] Ed. cit. en n. 13, pp. 111-112.

sentaciones desreales y sucesivamente contradictorias entre sí. El doctor Carlos García en 1619 nos recuerda, siguiendo el dictamen de la medicina tradicional, que habían de situarse tales desequilibrios del ánimo enamorado entre las manifestaciones de la melancolía: «esta enfermedad de amor la ponen los médicos entre las pasiones melancólicas, en las cuales va el doliente creyendo lo que no es, y figurándose mil fantasmas y visiones, que no tienen otro fundamento que su imaginación depravada»[57]. Pero ceñirse a una lectura centrada en la consideración de las manifestaciones del sufrimiento amoroso como síntomas de lo que, en la época, era una enfermedad, podría reducir la *Diana* a un bello repertorio patológico, y obliterar perspectivas que desvelen otros aspectos de la génesis y el diseño de la novela. El que toma en cuenta la concepción del amor que subyace en ésta e informa las narraciones de casos particulares hilvanadas en ella, ha sido objeto de atención por los editores modernos del libro y por diversos críticos[58]. Ha sido señalada, y arriba quedó apuntada, la confluencia de tópicos del amor cortés y petrarquista heredados de la Edad Media a través de A. March, la novela sentimental castellana y los poetas cancioneriles. Todo ello diluído en un neoplatonismo que triunfaba en las cortes peninsulares al mediar el s. XVI por obra de *El cortesano* de B. Castiglione, impreso en español gracias a la diligencia de Juan Boscán desde 1534, y de los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo (Roma, 1535), cuya presencia literal en el libro IV de la *Diana* supo precisar López Estrada. Atrajo la atención de Montemayor un fragmento de

[57] *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, cap. X, Barcelona, Fontamara, p. 125. «Fantasma» tiene, naturalmente, el sentido etimológico de «imagen».

[58] Además de la ed. de Asunción Rallo, que se viene citando, y otros estudios hasta ahora mencionados, hay que referirse a las introducciones de F. López Estrada y E. Moreno Báez a sus ediciones en Madrid, Espasa-Calpe, 1970, y Madrid, Ed. Nacional, 1981, respectivamente. Tengo en cuenta las págs. que consagra a Montemayor J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 69-100. Y la síntesis sobre amor cortesano y neoplatónico que procura Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, I, Madrid, Gredos, 1969, pp. 94-305, así como el libro de Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, y el de Keith Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Kendal, University of Durham, 1981.

Hebreo sobre el origen racional (platónico) del amor y la irracionalidad de sus efectos, y lo inserta, en el episodio del palacio de la sabia Felicia. El coloquio entre ésta y Sireno de un lado, Sylvano y Polydora de otro, desdobla el que mantienen Sofía y Filón en la obra del judío hispano-portugués. El temple del discurso se transforma con ello. Abandonado el ámbito campestre que enmarca la narración de los particulares casos amorosos de los pastores, el palacio de Felicia constituye un espacio marginal, concluso y preservado frente a toda borrasca de los sentimientos y los sentidos, compuesto de elementos arquitectónicos que materializan arquetipos de exquisitez y belleza. Allí la dueña, la «gran sabia», oficia como sacerdotisa de lo bello y lo bueno. Las coordenadas del palacio y la índole de su dueña propician, o más bien imponen, una metamorfosis pragmática en los interlocutores y en la naturaleza de su comunicación, y ello tanto por parte de Sireno, que la inicia, «queriendo [...] que la plática y conversación se conformase con el tiempo y lugar, y también con la persona a quien hablaba», como de Felicia, que responde: «esa pregunta es más que de pastor». En esa coyuntura y atmósfera platonizantes, el autor inserta una muestra de diálogo renacentista a lo largo del cual los personajes discurren sobre el amor en un nivel genérico y especulativo, y para ello recurrió a la solución de reproducir, con escasos retoques, un largo pasaje del libro primero de la obra de Abarbanel. En uno de sus núcleos, que aquí nos interesa, expone Filón los efectos incoercibles del amor sobre el amante, reducido a un estado que el médico que era León califica espontáneamente con el adjetivo «melancólico»:

> il vero amore sforza la ragione e la persona amante, con mirabile violenzia e d'incredibil sorte; e più che altro impedimento umano, conturba la mente ove è il giudizio, fa perdere la memoria d'ogni altra cosa, e di sé solo l'empie, e in tutto fa l'uomo alieno da se medesimo e proprio de la persona amata; il fa inimico di piacere e di compagnia, amico di solitudine, malinconoso, pieno di passioni, circundato di pene, tormentato da l'afflizione, martorizzato dal desiderio, nutrito di speranza, stimulato da disperazione, ansiato da pensamenti, angosciato da crudeltá, afflitto da suspizioni, saettato da gelosia, tribulato senza requie, fadigato senza riposo, sempre accompagnato da dolori, pieno di sospiri; respetti e dispetti mai gli mancano[59].

[59] Cito por la ed. de Santino Caramella, Bari, Laterza, 1929, pp. 54-55.

El contenido de esta reflexión pasa casi literalmente a la *Diana* en boca del pastor Sylvano, el cual lo aborda con un significativo cambio de perspectiva, no se trata tanto de encarecer la potencia incontrastable de un amor arquetípico cuando actúa sobre el individuo, como de poner de relieve el sufrimiento con que éste vive la enajenación amorosa:

> Maravillosa cosa es [...] ver lo que sufre un triste corazón que a los trances de amor está subjeto, porque el menor mal que hace es quitarnos el juicio, perder la memoria de toda cosa, y enchirla de sólo él, vuelve ageno de sí todo hombre, y proprio de la persona amada. Pues ¿qué hará el desventurado que se vee enemigo de placer, amigo de soledad, lleno de pasiones, cercado de temores, turbado de espíritu, martirizado del seso, sustentado de esperanzas, fatigado de pensamientos, afligido de molestias, traspasado de celos, lleno perpetuamente de sospiros, enojos, agravios que jamás le faltan?[60]

Montemayor, a diferencia de lo que hará el Inca Garcilaso de la Vega en su posterior versión de los *Diálogos*[61], pero siguiendo el criterio de Garcilaso el poeta[62], elude aquí, como en el resto de la *Diana*, el empleo del adjetivo «melancólico», excesivamente cargado quizás para él de su connotación médica y patológica, y que, a causa de ello, pone en cierto modo de relieve los condicionamientos de la vivencia amorosa respecto al cuerpo en su realidad animal, un cuerpo tan cuidadosamente ignorado en la *Diana*. Por lo demás, el lector de la novela comprueba que la enumeración de Sylvano comprende en sí todos los signos con los que Montemayor exterioriza los estados de ánimo de sus personajes. No obstante conviene recalcar de nuevo el peso decisivo de la tradición amorosa cancioneril lusitana, sin cuya exaltación de la entrega absoluta y subjeción-pasión de los sentimientos a la primacía del amor, las historias particulares que se enmarcan en el ámbito pastoral de la *Diana* quedarían reducidas a una casuística escolar sin alma, fría y raciocinante. La asimilación de las concepciones corteses y neoplatónicas al interior de un modelo axiológico

[60] Libro IV. Ed. cit. n. 13, pp. 299-300.

[61] Ed. de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, en la ed. de Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, t. IV, p. 307.

[62] *Melancolía* y *melancólico* son lexemas ajenos a la poesía del toledano, no así a la de Boscán o Sá de Miranda.

amoroso que sería propio y característico de los lusitanos la descubrimos asumida en la voz de Zelotypo[63], uno de los personajes de la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos (1ª ed. Coimbra, 1555)[64], cuando esboza una tipología de conductas eróticas de los pueblos europeos:

> Soo o Portugues [...] compadece todos os effeytos do amor puro, não consinte mal em sua dama, não sofre verse ausente della, busca de noyte e de dia onde e como a veja, queria sempre estar com ella, emmagrece com cuydados e maa vida, muda toda ma condição em boa, queimasse per dentro em pensamentos, que humilde representa com lagrimas e sospiros, sinais de verdadeyra dor: tem todo seu querer vnido e conforme com o della, constante na sua fe, chama sempre por ela em suas afrontas, como a alcança nunca a leixa te morte e assi a faz senhora de si mesmo, [...] nem dormindo perde della lembrança, antes nisso se deleyta, determinado em viuer e morrer, com ella se desespera, matase ou faz estremos mortais, tudo isto e muyto mais se acha no bom Portugues, de sua natural constolação apurado no amor. Qual foy el rey Dom Pedro, que inda depois da morte da garça quis apurar sua affeyção com obras della pubricas.

Esta descripción fenomenológica se adecúa perfectamente a las manifestaciones de los efectos de amor que con aguda lucidez exponen tanto el narrador principal como los personajes de la *Diana*, y da razón de ellas satisfactoriamente, exceptuando quizá la alusión, en el texto de Ferreira, a una posible caída en la desesperación con desenlace en la consunción y muerte voluntaria, idea sobre la que se delibera en el diálogo de León Hebreo, pero ajena a los pastores de Montemayor, y probablemente inaceptable para éste o su entorno. Por el contrario la coincidencia es total en la ausencia de cualquier componente explícito de naturaleza sexual en la expectativa amorosa. Pues bien, este «amor puro» (¿quizá todavía «fin' amors»?), motor y resorte de las peripecias de la *Diana*,

[63] El nombre «parlante», latino o griego, rasgo frecuente en los diálogos renacentistas, atribuye en este caso al personaje una condición temperamental, la envidia o la celosía, que la tradición consideraba propia de los melancólicos. Tal es en efecto la naturaleza de Zelotypo, capaz de sentir el placer de la soledad y la tristeza: «Eu [...] não trocaria o ser triste duas horas por quantos prazeres ha na vida, porque estas viuo eu pera mim, e as outras pera o mundo; e realmente me enfadam festas pubricas». Ed. cit. en n. 51, acto II, esc. V, p. 115.

[64] Acto V, escena V. En la ed. de Eugenio Asensio, Madrid, CSIC, 1951, pp. 313-314.

es el que, según se postula en la *Eufrosina*, mantiene bajo su imperio a todo portugués, o más exactamente a todo «bom portugues», es decir al que corresponde y se acomoda a la Idea del Portugués, cuya conducta y servidumbre amorosas vienen fatalmente dictadas por la fuerza de su sino o «natural constolação». Es una concepción que debieron de compartir los poetas del *Cancioneiro Geral*, y que alguno, como Joam Gomez da Ilha, puede llegar a reivindicar con gesto de desafío a la divinidad, a fin de tensar hasta la hipérbole la pesadumbre pasional de su sentimiento, cuando, pertinaz en la blasfema confesión de su amor adúltero, proclama:

> Que sam tam forte
> amador por condiçam,
> que nam sento contriçam
> nem reçeo minha morte[65].

Se es amador por condición, se ama y se sufre de amor por veredicto del *fatum*, del hado, del *fado*, concepción determinista del destino amoroso que comparte Montemayor y que deja su huella en numerosos lugares tanto del *Cancionero* como de la *Diana*, en cuyo libro VI constituye la raíz de la atracción irresistible que actúa en el caso de Filemón y Amarílida. ¿No estará reflejando Montemayor en sus obras esa especial relación de sufridor sometimiento que al parecer había de vincular a los portugueses al imperio incondicional de Eros en opinión de su coterráneo? Pero ¿cómo y desde cuándo se ha ido formando esa creencia convencional? Es significativo que el personaje de *Eufrosina* concluya su razonamiento fundamentándolo y abonándolo con la autoridad paradigmática que encierra un suceso medieval: la historia trágica de Inés de Castro. La identidad portuguesa, que se forja, como la nación misma, en los siglos de la Baja Edad Media, habría ido muñiéndose bajo la presión de una concepción sentimental del vivir que concede la primacía, frente a cualquier otro valor, a la entrega incondicional al servicio de un amor absoluto hasta

[65] Ed. de Costa Pimpão cit. en nota 12, n° 228, p. 237. Se inspira quizás el poeta en el famoso desvarío sacrílego de Calisto en el auto I de *La Celestina*, aunque puede que se ahorme a la tradición de hipérbole blasfematoria bien representada en los *cancioneiros* galaico-portugueses.

el punto de, como en el caso del rey Don Pedro, romper los límites mismos impuestos por la sociedad, por las leyes y por la misma muerte. Que en el texto de Ferreira el acontecimiento histórico sufra una proyección anacrónica, arrancado a su circunstancia, no menoscaba, muy al contrario, el valor testimonial de aquél acerca de cómo, a mediados del s. XVI y en Portugal mismo, se podía proponer una caracterización de lo portugués en base a la manifestación exacerbada del sentimiento amoroso, y enraizarla y legitimarla en una tradición prestigiosa. Estamos al borde del estereotipo, que resulta de un proceso reductor por selección y cristalización de rasgos. Sería interesante averiguar la originaria motivación real de esos rasgos y determinar la virtualidad del estereotipo, es decir su capacidad para inducir conductas o juicios de valor así como su tiempo de vigencia. Durante los siglos XVI y XVII la imagen tópica del portugués en España le confiere una serie de atributos/defectos, de entre los que sobresalen el exceso de autoestima (sobre el cual construye Góngora alguno de sus villancicos[66]) y el permanente estado de enamoramiento enfermizo exteriorizado en cantigas de una retórica exaltada y grandilocuente, acompañadas con la efusión irreprimible de lágrimas y suspiros. En la literatura castellana del seiscientos esta representación sesgada se impone sin discusión y se automatiza. Se ha convertido, a no dudarlo, en un pre-juicio, un dato previo, firmemente inscrito en el sistema de referencias fijas que conforman la «mentalidad» de los españoles de la época, tal como nos llega formulado de manera ejemplar en *La tía fingida*, atribuída a Cervantes: «puedes hacer cuenta que el mismo amor vive en [los portugueses] envuelto en laceria»[67]. Pero la aglutinación y diseño definitivo del tópico debió de producirse durante el primer tercio del siglo anterior, de modo que, cuando en 1557, tras un largo proceso de composición, se

[66] El que lleva el número 169 en *Obras completas*, ed. cit. en n. 49, pp. 368-372.

[67] En la tipología de hispanos que propone la redomada Doña Claudia de Astudillo. Cito por la ed. de *Obras completas* de Cervantes a cargo de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1742. Muchos otros ejemplos pueden consultarse en Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 167-178.

publica el auto de *Las Cortes de la Muerte*, en el personaje de portugués el estereotipo se nos ofrece ya cuajado[68]. El Don Vasco Figueyra, nombre tópico de hidalgo lusitano, entra proclamándose servidor de las damas, y en seguida requiere un instrumento para dar libre curso a sus lamentos de amor:

Todo me morro de amores.
Day-cá, moço, esa viola:
Cantáré miños dolores,
Que non poden ser mellores,
Y non sento quen los dola.

Y su canción, tomada del repertorio tradicional o quizás del de algún autor, desarrolla el conocido motivo de los ojos que ya no sirven para ver y sí sólo para llorar:

Não sei para que vos quero
Pois me d'ollos não servis,
Ollos á que tanto quis.
Para ver me fostes dados,
E vos a chorar vos distes.
[...]

El personaje blasona de hidalgo y pariente del rey, lo cual constituye otro rasgo topificado, pero que refleja probablemente el camino por el que el estereotipo ha penetrado en Castilla, así como el medio social donde, en Portugal, el modelo de sensibilidad lacrimosa tomó cuerpo e impuso su vigencia. Respecto al primer punto, los materiales recogidos por Herrero García[69], muestran cómo, tras la unión personal de las dos coronas, la imagen del portugués reflejada en el tópico revela un origen cortesano, y corresponde a tipos igualmente cortesanos, nobles o hidalgos, ya fueran residentes en los aledaños del poder regio, ya pretendientes o pleiteantes en espera

[68] Manejo el texto estragado que ofrece Justo de Sancha en *Romancero y cancionero sagrados*, Madrid, Atlas, 1950 (BAE, 35), p. 36. Es testimonio del mayor interés por la naturaleza misma de la obra en que aparece. *Las Cortes* pertenece a un género, la sátira de estados, y en concreto las danzas de la muerte, típicamente bajomedieval, basado por definición en la presentación de estereotipos que se proyectan sobre el lector/espectador, y al mismo tiempo no hacen sino reflejar las estructuras mentales de éste, cuya adhesión ha de ser, por consecuencia, absoluta. Toda instancia de reflexión crítica es abolida.

[69] Obra cit. arriba n. 67.

de la libranza de sus asuntos. Pero el mismo carácter cortesano tienen las anécdotas reunidas, antes de que aquel acontecimiento se produjera, por don Diego Hurtado de Mendoza en sus comentarios al *Sermón de Aljubarrota*[70]. De los salones palaciegos procedían y en ellos debieron primero de cantarse las composiciones del *Cancioneiro Geral* que inyectan nuevo latir a las convenciones sentimentales del amor trovadoresco, bien entrado ya el s. XVI, en los años de la infancia y la adolescencia de Jorge de Montemayor, como más arriba sugerimos. Es ese mismo *Cancioneiro* el que rescató para la literatura peninsular, y la europea, la lamentable historia de Inés de Castro y la consagra como tema trágico, con una bien conocida posteridad literaria dentro y fuera de la Península. No entra en esta cuenta la *Diana* de Montemayor, y sin embargo existen entre ella y las «Trovas» de Resende[71] afinidades, quizás no patentes, pero que al desvelarse podrían postular algún tipo de soterrada comunicación entre ambas obras, alguna vena secreta que fluyera entre una y otra. La hipótesis de que Montemayor no conociera las celebérrimas coplas de su compatriota es inverosímil. Ante todo hay que resaltar, y esto no requiere lecturas sibilinas, la presencia de la voz de mujer como voz narradora. No cabe olvidar que en la exclusión o inclusión de actantes femeninos radica una de las más visibles discordancias entre la *Arcadia* y la obra de Montemayor. Ausentes del discurso directo en aquella, relegadas al papel de figuras decorativas de amables frisos pastorales, de irreales amadas cuyo perfil se difumina en la bruma de los lamentos enamorados. En la *Diana* son los personajes masculinos los que resultan imprecisos y desvaídos, frente a las voces asentadas y vehementes de Selvagia, Ismenia, Felismena, Diana, Armia o Duarda. Pastoras que hacen gala de una superior autonomía volitiva, capacidad de decisión y acuidad de análisis en la narración de sus «casos». Como ellas, la Inés de García de Resende toma la palabra para contar también su

[70] Ed. por A. Paz y Meliá en: *Sales españolas*, Madrid, Atlas, 1964 (BAE, 176), pp. 45-81.

[71] «Trouas que Garçia de Rresende fez a morte de dona Ynes de Castro», fols. 221-222 del *Cancioneiro Geral*, en la ed. de E.H. v. Kausler, cit. en n. 17, t. III, pp. 616-623.

«caso», para transmitir al lector, con gran fuerza emotiva, el ineluctable encadenamiento de las escenas que desembocarán en su martirio. Su voz viene del más allá, de un más allá indeterminado, que no parece ser infernal, a pesar de la carencia de todo remordimiento por la ilegitimidad de sus amores, y de la muerte sin confesión, alegada para realzar la crudeza de los matadores y no por su trascendencia respecto a un destino eterno. Toda perspectiva moral, teológica, ultraterrena, está ausente de su relato. Sólo en la admonición del epílogo el narrador parece abrir un horizonte de redención merced a una vaga «ley de deos d'Amor». Es este uno de los más sobresalientes rasgos de modernidad en el poema de Resende, que quizás merezca poner en paralelo, si no relacionar, con la ética arcádica, secular, que preside los conflictos amorosos y las conductas en la *Diana*, una ética al margen de toda incardinación religiosa, pagana no, pero sin duda tampoco cristiana (la Iglesia no se equivocaba al considerar perniciosa su lectura). La entrega amorosa sin condiciones, a pesar y por encima de la muerte, queda terrenalmente reivindicada en la obra de Resende con el balance que hace la voz narradora del epílogo de la terrible experiencia de Inés: perdió la vida, pero ganó fama, posteridad ilustre de príncipes y reyes, y sobre todo, corona y trono después de muerta[72]. En cierto modo ese ejemplarizante triunfo del amor contrasta con el desgarro dramático que tiñe la voz de ultratumba, haciéndola tan viva, cuando detalla la defensa apasionada de su vida ante el rey Alfonso, y cuando enjuicia a sus verdugos. Frente a la señera figura de Inés, cuyos rasgos psicológicos se delinean con vigor a través

[72] El compilador del *Cancioneiro* consideró sin duda inadaptados a su proyecto artístico los modelos que le ofrecía la poesía funeraria medieval, el «planto» y el que podríamos llamar «confesión de ultratumba», a pesar de haber acogido ejemplos de ambos en su antología. En el segundo de aquellos, cuyo arquetipo podría ser el «Doctrinal de privados» del marqués de Santillana, es la voz del muerto, en primera persona, la que asume el discurso. El locutor contempla su vida desde una definitiva distancia, *sub specie aeternitatis*, para hacer balance de sus faltas, resaltar lo ilusorio y pasajero de los bienes terrenos que persiguió *(comptentus mundi)*, manifestar su arrepentimiento, y exhortar a los mortales a extraer la lección, ordenando sus vidas en la senda de la virtud. Nada de esto en las *trouas* de Resende, salvo el recurso al monólogo. Pero la Inés que allí habla no es una estatua yacente, sino una mujer que aún vibra con su pasión amorosa y materna, sus esperanzas y sus temores.

de su monólogo, el príncipe don Pedro, causa de la tragedia pero ausente en su desenlace, es una pura referencia situada en un plano de fondo. No obstante, es el legendario episodio de la tremenda coronación de un cadáver el que por su carácter lóbrego y desaforado se convertirá en soporte de la dimensión ejemplar de la historia como ilustración, no ya del «gualardam do amor» que quiso destacar Resende, sino del vencimiento de la razón cuando entra en conflicto con un amor total y desatado. La voz y la presencia de Inés se disipan, mientras que don Pedro se convierte en parangón de amantes fieles en la observancia de ese código de «amor puro» al que los portugueses nacen sometidos, según el decir de Zelotypo en la *Comedia Eufrosina*.

«São extremos nos amores», afirma de los caballeros e hidalgos portugueses el dios Marte en las *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente[73]. Y es en las obras del gran comediógrafo de la Corte portuguesa donde se puede detectar de manera persistente la penetración y consolidación, en el Portugal del primer tercio del s. XVI, de actitudes inspiradas en las convenciones de la amorosidad cortés y caballeresca, que se funden y reúnen en el bello diseño de Don Duardos[74], modelo acendrado de entrega sin condiciones al servicio amoroso, en una atmósfera evanescente donde flota una indefinible melancolía. Una melancolía que desbordará todo cauce en *Menina e moça*. Su autor, Bernardim Ribeiro[75], centrando su obra en la explora-

[73] Escrita y representada en 1519. Cito por: *Obras*, Porto, Lello & Irmão, 1965, p. 1007.

[74] Figura con valor de paradigma: procedente de un libro de caballería, el *Primaleón*, pero desbastada, desbrozada de fárrago, estilizada y depurada, pasada por el tamiz de una nueva exigencia estética, de un refinamiento con el que se está moldeando la nueva sensibilidad de las dos cortes peninsulares. Desde este punto de vista la obra alcanza una dimensión simbólica: un portugués la escribe en castellano con destino a la corte de Lisboa. Remito a la ed. cit. arriba, n. 34.

[75] Editada por primera vez en Ferrara en 1554, muerto ya el autor desde al menos dos años antes. La novela de Ribeiro, como la de Montemayor, corresponden a la sensibilidad dominante en la segunda mitad del s. XVI, a las expectativas y necesidades del público peninsular. Me parece significativo que un mismo librero lisboeta, Francisco Grafeo o Grapheo, editara *Menina e moça* en 1559, y la *Diana* en 1565. Encargó en ambos casos la estampación al impresor de Colonia Arnold Birchman.

ción de la sensibilidad femenina, y apoyándola en las voces y las figuras de mujer, combina sin embargo elementos caballerescos con los bucólicos, la prosa y el verso, para abrir en la Península una vía que llevaba a una nueva modalidad narrativa cuyo fruto más granado, su arquetipo, fue la *Diana* de Jorge de Montemayor[76].

Francisco de B. Marcos Alvarez
Universidad de Ginebra

[76] Para Menéndez Pelayo la directa influencia de la novela de Ribeiro en la de Montemayor es «cosa que [...] no admite duda». Véase *Orígenes de la novela*, II, ed. cit. arriba n. 18, p. 265.