

**ACTAS DEL
V CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL
SIGLO DE ORO**

Münster 1999

Editadas por
Christoph Strosetzki

IBEROAMERICANA VERVUERT

Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor

Wolfgang Matzat

Uno de los rasgos característicos de la novela pastoril consiste, según una opinión corriente de la crítica actual, en un aumento de la interioridad. Citemos por ejemplo a Elizabeth Rhodes que, en un importante estudio de *La Diana* de Montemayor, subraya de manera marcada el estatus central que tiene la experiencia interior en ella. El texto de Montemayor muestra, desde su punto de vista, «the intrusion of inner life, of memory, desire, and disillusion, on existence»¹. Esta tesis parece bien fundada. Por un lado, Montemayor concede a la experiencia amorosa la parte central del desarrollo narrativo, por el otro, sitúa esa experiencia en el pasado y, por lo tanto, en el espacio interior de la memoria. Por esto no es posible negar el desplazamiento del enfoque narrativo del mundo exterior al interior, sobre todo, si se compara la novela pastoril con la ficción caballeresca. Vista así, la novela pastoril forma parte de ese vasto movimiento de interiorización que caracteriza la evolución de la subjetividad moderna.

Con todo, quiero a continuación modificar un poco este enjuiciamiento crítico. Para este fin voy a escoger como punto de partida la forma narrativa que precede a la novela pastoril en el exclusivismo del tema amoroso, es decir, la novela sentimental. Por supuesto, es bien conocida la relación que une a Montemayor con la concepción del amor que domina en la lírica cancioneril y en la novela sentimental². Sin embargo, las diferencias me parecen más significativas que las afinidades. Basándome en esta comparación quiero mostrar que el concepto de la interioridad no es suficiente para caracterizar el tipo de subjetividad contenido en la novela pastoril. La interioridad, en la novela de Montemayor, está vinculada a una tendencia contraria, la tendencia a transformar el amor en una experiencia colectiva y social.

La novela sentimental —me refiero a los dos textos especialmente representativos de Diego de San Pedro— presenta una forma tardía y al mismo tiempo extrema del amor cortés. Se trata de un amor prohibido y frustrado de antemano que, para el protagonista masculino, es el motivo de un verdadero culto al dolor y al sufrimiento. Este amor adquiere su significado social y subjetivo dentro de un marco bastante fijo. Por una

1 *The Unrecognized Precursors of Montemayor's Diana*, Columbia/London, 1992, 137.

2 Véase Amadeu Solé-Leiris, «The Theory of Love in the two *Dianas*: A Contrast», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, 65–79; *The Spanish Pastoral Novel*, Boston 1986, 37 y ss. Frente a esto, Juan Bautista Avallé-Arce considera el amor neoplatónico como modelo dominante (*La novela pastoril española*, Madrid 1974, 81 y ss.), y Bryant L. Creel constata una valoración del amor erótico que se corresponde con el espíritu libertario del Renacimiento («Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideals of Moral Culture in Montemayor's *Diana*», *Hispanófila*, 99, mayo 1990, 1–27).

parte, se presenta como una experiencia interior e individual que enajena a los amantes del mundo social, por otra parte se opone en el mismo espacio interior de la conciencia a las normas sociales aceptadas por el individuo. El carácter anti-social del amor se puede ver muy claramente en la estructura narrativa. Ésta consiste, en gran parte, en la representación de interacciones comunicativas clandestinas: coloquios entre el amante y personas de confianza elegidas e intercambios de cartas entre amante y amada. Como afecto antisocial el amor está acompañado por la vergüenza, vergüenza de su flaqueza en el caso del amante, que lo lleva a buscar la soledad, vergüenza de mancillar su honor en el caso de la amada. Con esto ya hemos pasado a la dimensión psíquica de la experiencia amorosa. El amor es causa de un conflicto interior entre los deseos y las normas sociales, que tienen su centro en el concepto del honor. Mientras que el honor de la dama pelagra porque, en su caso, el amor es incompatible con la virtud, el problema en el caso del amante resulta de que, sumergido en su tristeza, deja de atender sus ocupaciones cortesanas y militares, en las que se basa su identidad de noble.

Con respecto a la subjetividad que está ligada a esta forma del amor cortés, hay que subrayar dos vertientes que corresponden a las respectivas posiciones de la dama y del amante. Del lado de la dama, lo que llama la atención es una aguda conciencia moral. Sobre todo en el caso de Laureola, en *La cárcel de amor*, presenciamos una serie de razonamientos morales bastante complejos, en los cuales se hace una distinción muy clara entre la perspectiva subjetiva y la perspectiva pública³. Aunque Laureola, en el enjuiciamiento de sí misma, se sienta segura de que su actitud complaciente hacia Leriano se debe a una intención virtuosa, se da cuenta de manera muy lúcida de que, desde el punto de vista de la sociedad, su comportamiento no puede excusarse. Del lado de los protagonistas masculinos, la percepción subjetiva de su estado interior presenta un aspecto diferente. En ellos predomina la conciencia de su impotencia frente a la fuerza de la pasión que experimentan. El ejemplo más claro de ello es la imagen alegórica de la cárcel, que el mismo Leriano explica al «auctor» para informarle del estado de su pasión. La misma forma de reflexividad subjetiva se muestra en las metáforas de la enfermedad, con las cuales los protagonistas suelen describir su situación. La subjetividad en la novela sentimental resulta así de un culto al amor imposible que lleva al individuo a recogerse en su propio yo como lugar de los sentimientos frustrados.

Si pasamos ahora a la *Diana* como modelo de la novela pastoril, tenemos que señalar, en primer lugar, el parentesco con la novela sentimental. En la novela pastoril, de manera parecida, se presentan casos de amor frustrado que son ocasión para una celebración del sufrimiento. Pero el esquema argumental de la experiencia amorosa y el contexto dentro del cual es desarrollada esa experiencia, han cambiado de manera significativa. El modelo dominante en las historias de amor, contadas en la novela de Montemayor, se define por las fases siguientes. Después del encuentro de los amantes sigue un tiempo de amor correspondido, amor entre Sireno y Diana, entre Selvagia y

3 *Cárcel de amor*, ed. de Enrique Moreno Báez, Madrid, Cátedra: Letras Hispánicas, 1989, 78-79.

Alanio, entre Felismena y Felis. Esta fase de felicidad se acaba con la separación, que en el caso de Sireno y Felismena es motivada, en primer lugar, por obstáculos exteriores —Sireno y Felis tienen que irse a la corte—, pero es agravada por la inconstancia del amado o de la amada. Como muestra también la historia de Selvagia, abandonada por Alanio en favor de Ismenia, la inconstancia es, en la novela de Montemayor, el obstáculo decisivo para la felicidad de los amantes, lo que constituye un marcado contraste frente al obstáculo social de la honra en la novela sentimental. En la próxima fase se une, ahora como en la novela sentimental, el sufrimiento con el apartamiento de la sociedad. Esta fase se da de manera más clara en el caso de las heroínas de las historias intercaladas, que abandonan su patria para buscar a su amante o para llorar su desdicha en soledad. Sin embargo, en las dos últimas fases el amor pastoril toma un giro radicalmente diferente, ya que se supera el estado de sufrimiento solitario típico de las novelas sentimentales. El primer paso para salir de la soledad desesperanzada es el encuentro con otros pastores y pastoras que se hallan en una situación análoga. La trama principal de la *Diana* es constituida por una serie de tales encuentros: encuentro de Sireno con Silvano, después encuentros con las heroínas de las historias intercaladas Selvagia, Felismena y Belisa, y por último con las ninfas que van a guiar a los pastores al palacio de Felicia. De esta manera, la novela de Montemayor presenta el nacimiento de una comunidad de amantes igualmente desdichados e igualmente ejemplares, ya que su desdicha resulta de una fidelidad de la que carecen la mayoría de los otros personajes. Veamos, en fin, la última fase que lleva a la solución de los casos de amor gracias a la ayuda de la sabia Felicia. Esta solución consiste en el olvido, en el caso de Sireno, o, con respecto a las otras parejas, en el matrimonio. Es preciso hacer hincapié en esta última posibilidad, ya que se trata de la solución que está excluida de antemano en la novela sentimental.

Como hemos visto, el amor en las novelas sentimentales es una experiencia negativa, en la medida en que se opone a la existencia social y a las normas morales, y es precisamente esa negatividad la que le otorga su dimensión subjetiva. El esquema de las historias de amor que presenta la *Diana* muestra, en cambio, que las oposiciones que definen la significación del amor en la novela sentimental han perdido su impacto. La fuerte oposición entre individuo y sociedad, así, ha desaparecido casi totalmente en la *Diana*. El amor, en la novela pastoril, es una experiencia común a la cual es imposible sustraerse. Esto se puede ver en las diversas fases del desarrollo argumental. La fase del enamoramiento tiene lugar en un contexto de intrigas paralelas y de rivalidades que conlleva un fuerte elemento lúdico. Basta recordar el ejemplo de Ismenia fingiendo frente a Selvagia ser un hombre disfrazado de mujer, lo que supone el inicio de la famosa cadena de amantes en que participan además de Selvagia e Ismenia los pastores Alanio y Montano. Después de la fase de soledad, que recuerda a la novela sentimental, el amor vuelve a significar una experiencia colectiva, esta vez dentro de la comunidad de los pastores desdichados que se duelen juntos de su desventura contando sus historias y recitando sus canciones. En fin, la solución del matrimonio constituye el último paso

de esa verdadera socialización del amor⁴ que presenciamos en la novela de Montemayor. Este carácter colectivo del amor tiene como consecuencia que, junto a la oposición entre individuo y sociedad, también se reduzca la oposición entre experiencia interior y exterior. Mientras que el secreto es un requisito central del amor cortés, el amor de los pastores constituye la materia de relatos y canciones que circulan libremente en el espacio bucólico⁵. Ni siquiera las lamentaciones solitarias permanecen secretas, como se puede ver en el soliloquio de Diana recitado por Silvano en presencia de Sireno.

Podemos constatar una neutralización parecida con respecto a las oposiciones morales. En la novela sentimental, el amor es juzgado y condenado dentro de un marco normativo muy estrecho. En contraposición, la base normativa que sirve para el enjuiciamiento del amor pastoril parece muy insegura. Esto se puede ver, de manera muy clara, en las discusiones teóricas que tienen lugar en el palacio de Felicia. Por una parte, el amor sigue siendo caracterizado como fuerza irracional que como tal causa la desdicha de los amantes. Pero, por otra parte, se afirma la tesis vagamente neoplatónica de que el amor «nace de la razón» y se basa en el «verdadero conocimiento y juicio» de las «virtudes» de la persona amada⁶. Este último juicio, emitido por la propia Felicia, se corresponde, por supuesto, con su promesa de hacer felices a los amantes mediante la solución del matrimonio.

La inseguridad teórica acerca del valor ético del amor es reflejada por la índole de las intrigas amorosas. Sobre todo las historias intercaladas y su presentación por las narradoras parecen, en gran medida, exentas de preocupaciones morales. Más bien da la impresión de que en esas historias tanto los hombres como las mujeres están buscando el cumplimiento de sus deseos sin mostrar escrúpulos con respecto a los medios empleados. Felismena, por ejemplo, sirviendo de paje a su amante disfrazada de hombre, engaña al mismo tiempo a su rival Celia y le causa la muerte⁷. Más grave aún parece el caso de Belisa, que se deja cortejar por padre e hijo, lo que produce —por lo menos aparentemente— la muerte de ambos. La imagen más dudosa del amor, sin embargo, es presentada en la historia de Selvagia a través de la descripción de la ya mencionada cadena de los amantes. El amor que lleva a la constitución de esa cadena parece un juego frívolo regido por el amor propio, los celos y la infidelidad. Este amor ya no es el sentimiento poderoso y fatal que entra en conflicto con la honra, pero tampoco es guiado por la razón y la virtud. Aquí no es aplicable ni la condenación medieval ni la legitimación humanista. La experiencia del amor parece más bien

4 Según la acertada formulación («socialization of love») de Antony T. Perry («Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*», *Publications of the Modern Language Association* 84, 1969, 77-234, 230).

5 En su importante estudio Paul Alpers considera la comunicación de los sentimientos y la experiencia común que de ello resulta como el rasgo central de la tradición bucólica (*What is Pastoral?*, Chicago 1996, véase sobre todo 80 y ss.).

6 Véase *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, 209.

7 Compárese más abajo, nota 15.

marcada por una deficiencia de orientación moral que deja una gran libertad de acción a los afectos individuales.

En cierta manera, este hecho corresponde a la nueva función social del amor, la de llevar a los jóvenes al matrimonio⁸. El desorden de las intrigas amorosas es típico de una fase de búsqueda y de ensayo que precede a las relaciones estables en el marco de la unión conyugal. El hecho de que la única norma de tipo moral que parece guardar cierta vigencia sea la norma de la fidelidad, también se puede explicar en este contexto. La comunidad selecta que se forma en la trama principal de la novela está constituida por los amantes fieles, y sólo ellos pueden tener acceso al palacio de Felicia, como aclara la inscripción en el portal. Pero esta norma es de naturaleza diferente a las leyes de la honra o al postulado de que el amor esté en consonancia con la razón universal. Es una norma que concierne, en primer lugar, a la pareja misma, y que no implica un juicio de la sociedad. Pero no hay que subrayar demasiado esta nueva ética del matrimonio, que va a ser desarrollada, de manera mucho más clara, en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. El rasgo más sobresaliente del amor en la novela de Montemayor es la desvinculación de los contextos éticos. El amor en *La Diana* «está sujeto al tiempo y a la fortuna», como explica Silvano⁹, y, por lo tanto, es parte de esa experiencia de la contingencia que marca tan fuertemente la visión del mundo del Renacimiento¹⁰.

Volviendo al tema de la subjetividad, hay que tener presentes las características de la novela de Montemayor anteriormente expuestas: el carácter colectivo de la experiencia del amor en el mundo bucólico y la falta de reglas morales para enjuiciar esta experiencia. Ambas características tienen como consecuencia que el tipo de subjetividad que aparece en la novela sentimental tenga menos importancia en la novela pastoril. En la medida que el amor se hace colectivo deja de operar como instancia de separación entre individuo y sociedad, con lo que se pierde un fuerte motivo para el desarrollo de la interioridad. La pérdida de significación ética que sufre el amor en *La Diana* tiene el mismo resultado, ya que, en la reflexión ética, se constituye una dimensión muy importante de la relación interior entre el sujeto y sí mismo¹¹. Pero no voy a contentarme con la constatación negativa de una reducción de la subjetividad en la novela pastoril. Más bien quiero proponer la tesis de que el hecho de enfocar el amor en un contexto social constituye la base para el desarrollo de una subjetividad diferente. Esta subjetividad está menos ligada al espacio interior de los afectos que al espacio exterior y social de su representación.

8 Para el «papel del matrimonio» en la novela de Montemayor compárese Juan Montero, «Prólogo», en *La Diana*, ed. de Montero, LXIX y ss.

9 *Ibid.*, 71.

10 Para esta tendencia del pensamiento renacentista véase Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M., 1988, 137-259; Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, 1979.

11 Estas afirmaciones corresponden al enfoque de Michel Foucault y Charles Taylor en sus indagaciones sobre la historia de la subjetividad (véase Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, 1984, 9-39; Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., 1989).

Podemos observar dos tipos de representación de los afectos amorosos en *La Diana*: la representación lírica, que se refiere sobre todo a la historia de la pareja central, Sireno y Diana, y la representación narrativa de las historias intercaladas. Un rasgo bastante frecuente en las intercalaciones líricas es su alejamiento del contexto primitivo. Veamos el ejemplo de la canción de Diana, en la que se queja de la ausencia de Sireno¹². No es Diana quien recita esta canción, sino Silvano quien la ha escuchado a escondidas y la repite delante de Sireno. A este distanciamiento personal se añade otro tipo de distanciamiento referido al nivel de la acción. Silvano presenta la canción de Diana cuando ya no corresponde a los sentimientos expresados en ella, puesto que Diana se ha casado entretanto con Delio. Parece claro que esta canción, como consecuencia de su descontextualización, no puede tener la función de expresar la interioridad de forma inmediata. Su función es más bien de dar realce a los procedimientos de la representación. Este cambio de perspectiva ya se puede ver en la canción misma. Diana describe en ella cómo da expresión al dolor de la ausencia mediante una ingeniosa puesta en escena. En la ribera de un arroyo ha apoyado un retrato de Sireno en el tronco de un sauce para verse en el agua al lado del ausente. De esta manera, la experiencia interior del recuerdo es transformada en una escena exterior. En razón de esta exteriorización, la función de la canción de ser representada en otros contextos está inscrita en el texto mismo. Este ejemplo muestra cómo la inserción del amor en el contexto social de la comunidad pastoril lleva a una teatralización de los afectos¹³, en el sentido de que la reflexión interior es reducida en favor de la elaboración ingeniosa de la representación.

La presentación de las historias intercaladas parece, en comparación con las recitaciones líricas, más adecuada para enfocar la experiencia interior de una manera inmediata, ya que son las mismas protagonistas quienes narran estas historias de amor desdichado. Pero también aquí podemos observar indicios de una actitud teatral que sustituye la dimensión interior de la reflexión por la dimensión exterior de la representación. Esto no sólo resulta de la manera retórica de estos relatos, sino también del hecho de que la postura dolorosa adoptada por las narradoras no corresponde al contenido de sus historias. Si pensamos en el ejemplo de la más larga de estas historias, la historia de Felismena, esto ya se puede ver en su génesis intertextual, sobre la base de la *Novela II*, 36 de Bandello¹⁴. Cuando Felismena cuenta esta historia, por supuesto con algunas modificaciones¹⁵, no tiene en cuenta ni los rasgos lúdicos de la constelación

12 *La Diana* (ed. cit.), 27–30.

13 Los rasgos teatrales de la novela son señalados por Asunción Rallo en la «Introducción» (11–91) de su edición de *La Diana* (Madrid, Cátedra: Letras Hispánicas, 1991, 43–47).

14 Bandello retoma en esta novela el esquema argumental de la comedia *Gli'Ingannati*, escrita por miembros de la Academia de Siena, lo que documenta la índole cómica del argumento.

15 La más importante consiste en que Montemayor no deja reaparecer al hermano de Felismena y hace que muera —por lo menos aparentemente— Celia, destinada a ser su pareja según el modelo de Bandello. Como sugiere Juan Montero, Montemayor habría previsto una solución análoga para la continuación de la *Diana* (véase «¿Mató Montemayor a Celia? La historia de Felismena a la luz de sus fuentes», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. de Francis Cerdan, t. 3, Toulouse, 1994, 865–874).

—la amante disfrazada de paje al servicio del amado— ni el carácter amoral de su comportamiento. Esta neutralización del aspecto ético, resta a la actitud de Felismena la seriedad moral y así, una parte importante de la conciencia de sí mismo que caracteriza al sujeto. Con esto, el sufrimiento, causado por el amor, adquiere de nuevo el carácter de una postura retórica y teatral que se funda más en modelos literarios que en los acontecimientos referidos.

Para terminar, quiero formular la tesis de que la subjetividad específica de la novela pastoril, por lo menos en el caso de Montemayor, es una subjetividad que se despliega en la relación del sujeto con las formas sociales y estéticas de la representación. Como hemos visto, la novela muestra un gran número de ejemplos tanto de una representación altamente estilizada de los afectos como de la representación más o menos artificial de diferentes papeles sociales y sexuales. En cuanto al amor, este desplazamiento del enfoque del espacio interior de los afectos al espacio exterior de la representación está ligado estrechamente a un cambio de su estatus social. Mientras que el amor en la novela sentimental es, para el individuo, el motivo del apartamiento de la sociedad, se convierte en el contexto de la comunidad de los pastores en la base de la identidad social. Pero se trata de una base muy frágil, ya que el amor carece de una clara legitimación ética y parece sujeto al juego imprevisible de la fortuna. Por esto, el espacio bucólico tiene la función de contraponer a la inestabilidad del amor las formas estables de su representación estética. El ejemplo más claro de ello es el amor de Sireno y Diana, que sobrevive solamente en las canciones que circulan entre los pastores. Esto sugiere la conclusión de que existe un nexo entre la falta de principios éticos fiables y la acentuación de los procedimientos de la representación. Es de suponer que el individuo, al carecer de una base interior para estabilizar su conducta y autorizar la imagen que tiene de sí mismo, busca esta autorización en las formas exteriores¹⁶. Por lo tanto, presenciamos aquí un tipo de subjetividad que es sobre todo conciencia de la función estructurante de las formas sociales y estéticas de la representación: conciencia, por una parte, de una dependencia, ya que el individuo es un actor que carece de rasgos fijos debajo de la máscara, pero, por otra parte también conciencia de las posibilidades de la autorrealización contenidas en los modelos sociales y estéticos ofrecidos al individuo.

16 Este argumento se lo debo a Dietrich Schwanitz, «Das Subjekt und Hamlets Geist», en *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, ed. de Reto Luzius Fetz/Roland Hagenbüchle/Peter Schulz, 2 tomos, Berlin 1998, t. 2, 692–712.

