



FACULTADE DE FILOLOXÍA

PROGRAMA DE SIMULTANEIDADE: GRAO EN INGLÉS: ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERARIOS E GRAO EN ESPAÑOL: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERARIOS

Amor e ideoloxía en la *Diana enamorada*

AUTORA: Cristina Méndez Carsín

DIRECTORA: María Josefa Martínez López



2021

Índice

Resumen	3
1. Estado de la cuestión	5
2. Teorías amorosas en el Renacimiento	6
2. 1. Origen del amor	8
2. 2. Correspondencia amorosa.....	11
2. 2. 1. Amor correspondido.....	12
2. 2. 2. Amor no correspondido.....	13
3. Estudio de los casos en la <i>Diana enamorada</i>	15
3. 1. Diana y Sireno	22
3. 2. Alcida y Marcelio	27
3. 3. Montano e Ismenia.....	31
Conclusiones.....	34
Bibliografía.....	36

Resumen

Gaspar Gil Polo publica en 1564 la *Diana enamorada*, la segunda continuación de *La Diana* de Montemayor, y retoma aquellos casos amorosos que quedaron sin resolver para construir su filosofía amorosa particular: el de Diana, Delio y Sireno, y el de Ismenia y Montano. Además, añade otro caso más que no está en su predecesora: el de Marcelio y Alcida.

El objetivo de este trabajo es estudiar cómo se plasma la transformación del ideario amoroso renacentista en la obra de Gil Polo. Para ello, tomaremos como punto de partida la ideología amorosa plasmada en los tratados más conocidos en el siglo XVI. Los casos amorosos de la *Diana enamorada* presentan un amplio abanico de situaciones y de modos de concebir el amor, que se confrontan la tradición ideológica amorosa expresada en *La Diana* de Montemayor. El análisis de los casos permite determinar de qué manera se produce un cambio ideológico desde el relato fundacional de Montemayor a la continuación de Gil Polo.

En la *Diana enamorada*, la síntesis y reelaboración de las tradiciones ideológicas que confluyen en el siglo XVI permiten a Gil Polo trasladar a la ficción las lecciones amorosas de los tratados de amor, y ofrecer un modelo de comportamiento con ejemplos a seguir. La innovación de esta obra consiste en la incorporación de elementos de otros géneros, pero sobre todo en la defensa de una nueva moralidad. Esta nueva moralidad, consecuencia del impacto del Concilio de Trento (1545-1563), consiste en la defensa de la voluntad, del libre albedrío, de la razón y del matrimonio, frente a la defensa del amor irracional y de la pasión amorosa de su predecesora *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor.

Introducción

El objetivo de este trabajo es explorar de qué manera la casuística amorosa de la *Diana enamorada* de Gil Polo sintetiza la ideología amorosa que construyó el ideario del Renacimiento, y cómo su nueva filosofía sobre el amor se separa de la de su predecesora e iniciadora del modelo *La Diana* de Montemayor.

Para estudiar esta continuación publicada en 1564 por Gil Polo en Valencia, que sucede a *La Segunda Diana* de Alonso Pérez—publicada en el mismo año—y precede a la *Tercera Diana* de Jerónimo de Tejada (1627) (Castillo, 2017: 163-164), seguiremos la siguiente metodología. Primero, partiremos de un breve estado de la cuestión sobre el estudio de los tópicos e imágenes amorosas en esta continuación y de una revisión de estos tópicos con los que se construye el imaginario de la *Diana enamorada*. Valoraremos así la incidencia de la teoría neoplatónica en los textos de los tratadistas, y examinaremos las imágenes relacionadas con el origen del amor y las referidas a la correspondencia o la falta de la misma en la relación entre personajes. A continuación, y como consecuencia de lo anterior, basándonos en el estudio de los casos, comprobaremos de qué manera se verifica la presencia de esta ideología y su reelaboración particular en la obra de Gil Polo. Abordaremos, por fin, el tratamiento de los tópicos y el de los aspectos que separan a esta obra de su predecesora, para llegar a la conclusión de que la exposición de la filosofía amorosa que hace Gil Polo en la *Diana enamorada* convierte esta narración en una obra única.

1. Estado de la cuestión

El campo de estudio de los tópicos y de la ideología amorosa es amplísimo y muy difícil de abarcar en su totalidad si queremos abordarlos desde su origen. Sin embargo, existen algunos estudios críticos sobre la cuestión que ofrecen una visión sintética y exhaustiva de gran utilidad. Es el caso de *La transformación de los amantes* de Guillermo Serés (1996), obra que presenta una panorámica de la ideología amorosa desde la Antigüedad hasta los Siglos de Oro y que sirve de base de esta exposición.

Cuando acotamos los parámetros de búsqueda a los libros de pastores, observamos que *Los siete libros de la Diana* de Montemayor es la que ha recibido mayor atención crítica, desde monografías, como son las obras de referencia de Avalle-Arce y Lapesa; estudios más específicos, como el de las bases ideológicas (Honda, 2000); aspectos estilísticos (Damiani, 1983); relación con la pintura (Damiani, 2012); o, estudio pormenorizado de alguno de sus personajes (Ferrario, 1982).

Sin embargo, no podemos decir lo mismo de la *Diana enamorada* de Gil Polo, aunque sea una de las continuaciones de *La Diana* más aclamadas por la crítica, como lo atestiguan los comentaristas desde Cervantes hasta Menéndez Pelayo (Rallo, 2005: 287-288), quien la considera menos artificiosa que otras obras del ciclo, en particular que *La Arcadia* de Lope de Vega (Sánchez, 2014: 80). La bibliografía crítica que encontramos sobre esta obra suele situarse en los estudios sobre su predecesora; o bien, están enfocadas a su carácter de continuación, como hacen Avalle-Arce en *La novela pastoril española* (1975) y Begoña Souviron en *La mujer en la ficción arcádica* (1997). Las páginas que le dedican estos autores tratan el asunto de la evolución ideológica de predecesora a continuación, por lo que debemos

recurrir a fuentes con un objeto de estudio más específico, como los artículos de Asunción Rallo (“Modelos clásicos y alcances novelescos en la *Diana enamorada* de Gil Polo”, 2005) y Aurora Egido (“La invención del amor en la Diana de Gaspar Gil Polo”, 1987).

2. Teorías amorosas en el Renacimiento

Las bases de la filosofía del amor se encuentran, como es sabido, en Platón y en los neoplatónicos como Aristóteles, que retoman su labor. Sin embargo, los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio también tienen un gran impacto sobre la concepción del amor de los escritores del Siglo de Oro. Pero es en Italia en el siglo XVI cuando la publicación de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro y *El Cortesano* (1528) de Castiglione revitalizan el género, y a ello se asocia también una prolífica producción de tratadística amorosa.

En España cobraron gran relevancia las traducciones de las obras italianas, siendo decisiva la traducción de Boscán de *El Cortesano* (1534) que se publicó en 1539 con gran éxito, a la que siguió de *Los Asolanos* de Bembo (1555) y las de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo (Serés, 1996: 209). Estas obras tienen una gran relevancia en la concepción del amor del Renacimiento, ya que siguen la estela de los neoplatónicos y de la influencia italiana y sintetizan su ideología en forma de guías amatorias. Estos manuales propugnan una determinada manera de amar conforme a los ideales de la época y a las necesidades de los cortesanos. En España se publican diálogos y tratados amorosos como *Obra de amor y hermosura* de Francisco de Aldana o *Del amor divino, natural y humano* de Cristóbal de Acosta (Serés, 1996: 209), pero los que tuvieron un mayor impacto y los que estudiaremos

en este trabajo son los de los autores italianos Andreas Capellanus, Marsilio Ficino, Pietro Bembo y León Hebreo.

Andreas Capellanus presenta ya en el siglo XII con su *De amore* un proyecto de acercamiento al amor que continuarán los tratadistas del siglo XVI Marsilio Ficino, Pietro Bembo y León Hebreo. La peculiaridad de su tratado reside en que encontramos una parte teórica a la que siguen unos diálogos que la ponen en práctica, así como un listado de juicios y reglas sobre el amor: «XIX. Si el amor disminuye, desaparece rápidamente y raras veces renace» (*De amore*, p. 363).

La figura de Marsilio Ficino se convirtió en una de las más representativas del humanismo renacentista, como puente entre el medievo y el pensamiento moderno (Villa, 1986: XIII-XIV). Su modelo de tratado teórico consiste en una síntesis entre platonismo y cristianismo. En *De amore* (1469) plantea el amor como algo espiritual y sobrehumano, pero a la vez estudia sus impactos en el alma y en el cuerpo: el amor eterno parte de Dios, hacia quien tiende el espíritu, que se enciende por la bondad y belleza de Dios, y hace feliz al amante.

Siguiendo a Ficino y apoyándose en sus estudios de filosofía neoplatónica y en su conocimiento de Petrarca, Bembo publica *Los Asolanos* (1505), un *raggionamiento* o diálogo sobre el amor, que también sirve como un modelo de comportamiento cortesano sobre la relación del amor con la espiritualidad. Frente a otros tratados de carácter más positivo como los *Diálogos de amor* de León Hebreo, *Los Asolanos* se concibe como una ferviente defensa del amor como medio de salvación de lo espiritual del hombre (Reyes, 1990: 15). En este diálogo, tres personajes confrontan tres visiones diferentes sobre el amor en tres diferentes libros distintos: Perotino, el amor doloroso; Gismondo, el amor positivo; y Lavinello, el amor espiritual.

León Hebreo, paralelamente a Pietro Bembo, utiliza el diálogo ficticio para exponer su teoría sobre el amor; en sus *Diálogos de amor* (1535), la dialéctica se sustenta en el sistema de pregunta / respuesta entre Sofía y Fileno. A cargo de este último se halla una síntesis de la tradición amorosa previa a Renacimiento, reelaborada por Hebreo a través de sus propias ideas. Para este tratadista la filosofía del amor se basa en el origen del amor; la distinción entre amor y deseo; y, la universalidad del amor.

Todos los tópicos y las imágenes que aportan las fuentes citadas permitirán esbozar la construcción del universo de la *Diana enamorada* y el perfil psicológico de los personajes. Teniendo en cuenta las ideas comunes a los tratadistas en los que nos apoyamos, proponemos clasificar los tópicos y las imágenes amorosas de las que se sirvieron los escritores de los Siglos de Oro para crear sus obras, en tres núcleos: aquellas relacionados con el origen del amor; y, las que guardan relación con la correspondencia o la falta de correspondencia amorosa.

2. 1. Origen del amor

Con respecto al origen del amor, se halla una confluencia de ideas desde Platón hasta los tratadistas del Renacimiento: el amor se origina en la contemplación de la belleza del ser amado, con la que el amante experimenta un amor unitivo en el que se verá reflejado y que le permitirá trascender al amor divino. Esta belleza se percibe desde los sentidos y se imprime en el amante, bien en su memoria, bien en su alma, o bien en sus entrañas.

En sus diálogos *El banquete* y *Fedro*, Platón sostiene que el amor consiste en la unión de los amantes que salen de sí mismos y se funden el uno en el otro para formar una unidad

indiferenciada. El amor unitivo actúa como un elemento restaurador y sanador de la naturaleza humana porque el enamoramiento consiste en la correspondencia de una común naturaleza entre los amantes. Este presupuesto implica que el/la amado/a resulta ser como un espejo del amante, representado por el reflejo en el agua y en la mirada. La transformación del amante en el amado requiere de la mutua participación en las ideas universales de Amor, Bien, y Belleza, y de la imprescindible intervención del recuerdo (*anámnesis*). La contemplación de la belleza universal a través del enamorado y del recuerdo permite a los enamorados reconocerse el uno en el otro (*anagnórisis*) y establecer un vínculo (*syndêmos*) de reciprocidad (Serés, 1996: 15-19).

Otro asunto de interés consiste en saber si el amor es fruto de la pasión irracional o si está sujeto a la voluntad y al libre albedrío. Este debate tiene por consecuencia la distinción entre dos tipos de amor: el *eros ouranios* y el *eros pandemos*. El primer tipo de amor, *eros ouranios*, es el que permite la conversión del amante en el amado. Se trata de un amor puro con una voluntad de trascender de lo sensible a lo insensible, a lo universal y a lo eterno. En el caso de que el amor se ciña exclusivamente a lo sensible, a la pasión, a los instintos y a los impulsos, estamos ante el *eros pandemos*, conocido también como *furor*, que aboca al amante a padecer la enfermedad de amor (Serés, 1996: 20-21). Aristóteles precisó la doctrina platónica en *De anima*, aduciendo el concepto de *phantasia* o imaginación (Serés, 1996: 54-55), asociado al carácter obsesivo del recordar del *eros pandemos*, que deja al amante en un estado parecido al de la ebriedad o de la locura.

A pesar de la distinción establecida por Platón entre el amor pasional y el racional que aspira a lo divino, todos los tratadistas consideran que la pasión y la obsesión se hallan en el origen del amor. Andreas Capellanus define el amor como «una pasión innata que tiene su origen

en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza» (*De amore*, p. 55). Marsilio Ficino, médico de profesión, da una explicación fisiológica de la obsesión que se produce cuando la imagen del amado se graba en la parte anterior del cerebro y en el corazón del amante, provocando la continua rememoración de la imagen deseada. Los rasgos del amado, fijados en el corazón del amante, son pintados por el pensamiento en el espíritu y pasan del espíritu a la sangre (*De amore*, VII, viii, 211).

Los tratadistas renacentistas no variarán la idea de que el amor nace de la belleza. Para Ficino el amor es «deseo de disfrutar de la belleza» (p. 15), y Bembo afirma que «el buen amor no es otra cosa sino deseo de hermosura» (p. 383). León Hebreo retoma la idea platónica de que el amor participa en las ideas universales de Bien y Belleza, a la que define como Gracia que «al deleitar el espíritu cuando ésta la conoce, le mueve a amar; y la cosa buena o la persona en la que se halla esa gracia es hermosa» (p. 401). Estas ideas fundamentan la representación de la amada como *donna angelicata*, porque su hermosura le confiere un carácter divino, como reflejo de la divinidad a la que permite acceder. Para afianzar esta idea de elevación, el esplendor de la belleza de *donna angelicata* se equipara, siguiendo la física pitagórica, al de las esferas celestes (Damiani, 1983: 298-9).

Siempre relacionada con el origen del amor, se encuentra la necesidad de percibir sensorialmente la belleza. La percepción puede producirse mediante los «sentidos espirituales» —la vista y el oído—, que son para Bembo como «ventanas» por las que entra la hermosura del cuerpo y la del alma (*Los Asolanos*, p. 383), mientras que los «sentidos materiales» —el gusto, el olfato y el tacto— no permiten percibir la belleza. Estos «sentidos espirituales» actúan en conjunción con las «virtudes cognoscitivas que son más espirituales,

pues conocen mejor lo bello que los sentidos», y «la imaginación y la fantasía» (Reyes, 1986: 402-403), como explica León Hebreo en sus *Diálogos de amor*.

Una vez establecido el origen del amor, queda por estudiar cómo se consigue y cuál es su fin. Uno de los posibles fines del amor consiste, como declara Bembo en *Los Asolanos*, en el deseo «natural» de prolongar la especie como designio de Dios; se trata de un deseo «voluntario» porque se ama a partir de la razón y de la posibilidad de elección, ejerciendo así el del libre albedrío: «amamos según el albedrío de cada uno y deseamos y diversamente amamos, y no necesariamente, ni todo aquello mismo, ni de una manera, como acontece con los otros deseos naturales» (*Los Asolanos*, pp. 379-381).

En síntesis, el amor como deseo y obsesión y el amor como ejercicio de voluntad y de libre albedrío son las dos piedras angulares y a la vez las dos polaridades en las que se sustenta la concepción del amor tradicionalmente, unión de opuestos paradójica que encontraremos en la literatura de los Siglos de Oro, que se nutre de este ideario.

2. 2. Correspondencia amorosa

El espectro de posibilidades que permite la experiencia amorosa se limita en un primer momento a dos posibilidades: si es correspondido o «recíproco», o no correspondido o «singular» y «simple», según los términos que utilizan Capellanus y Ficino.

Existe una profusión de imágenes y tópicos relacionados con el amor correspondido y en particular con el amor no correspondido, que los tratadistas buscan aunar y sistematizar en sus obras, como veremos a continuación.

2. 2. 1. Amor correspondido

El amor correspondido, en lo que atañe al amor honesto, tiene su base en la semejanza entre los dos amantes, y en la transformación o conversión del amante en el amado, como si de una muerte simbólica se tratase. El proceso de unión del amante se completa cuando el amante se convierte y se transforma para vivir espiritualmente en el ser amado. Los tratadistas, especialmente los platonizantes de raíz ficiniana, toman prestado el concepto de muerte simbólica del amante para vivir en el amado de la espiritualidad y misticismo cristianos (Serés, 1996: 210); y a esta muerte seguirá, en el caso de que haya correspondencia, una resurrección. En palabras de Ficino:

Quando dos se rodean de mutua benevolencia, este vive en aquel, aquel en este [...] En el amor recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones. Pues quien ama muere en sí una vez, cuando se abandona. Pero al instante revive en el amado, cuando el amado lo acoge con ardiente pensamiento. Y también revive cuando se reconoce por fin en el amado, y no duda ya que es amado (*De amore*, II, vii, p. 43).

Para que la correspondencia sea posible, el amado tendrá que cumplir unas determinadas condiciones que permitan unirse a la Belleza y a Dios. León Hebreo lo declara así:

En mí lo ha producido [el amor honesto] la recta razón cognoscitiva: al saber que en ti hay virtud, ingenio y gracia, no carentes de magnífica atracción y admiración, mi voluntad ha deseado tu persona, que ha sido juzgada rectamente por la razón como óptima, excelente y digna de ser amada en todas las cosas. Este afecto y amor me han transformado en ti, y me han producido el deseo de que tú te conviertas en mí, al objeto de que yo, amante, pueda ser una misma persona contigo, amada, y con igual amor haga de dos almas una sola (*Diálogos de amor*, p. 152).

Además de estas cualidades, son aptas, según Capellanus, para ser correspondidas en el amor las personas de diferente sexo, jóvenes, que no padezcan ceguera—no se precisa si esta tiene o no una dimensión simbólica—, y que no estén obsesionados con el placer. También precisa cómo se consigue este amor por medio de la belleza, de la integridad moral, de la facilidad de palabra, y de la prudencia de no divulgarlo. Los efectos del buen amor producen en quien lo experimenta el placer de estar en contacto con la hermosura, una vida virtuosa, humilde y

casta. Capellanus dedica el segundo libro de *De amore* a establecer cómo mantener ese amor y cómo acrecentarlo una vez alcanzado. Da incluso consejos prácticos para ello, como ser comedido en los elogios y las visitas, constante y fiel, incitando los celos y las sospechas de las damas, todas estrategias para aumentar el amor.

El amor correspondido se configura, así, como la única vía posible para acceder al *eros ouranios* o el amor honesto, unitivo y espiritual, aunque a todo lo explicado hasta ahora, tras el Concilio de Trento (1545-1563) se añadirá la obligación de que los amantes se unan en el sacramento del matrimonio.

2. 2. 2. Amor no correspondido

Ficino llama «amor simple» al amor no correspondido y lo explicita diciendo que en estos casos, «el amado no ama al amante». El amor simple provoca que el amante esté «completamente muerto, pues ni vive en sí [...] ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste [...] no vive en ninguna parte» (*De amore*, II, vii, p. 44). Esta enajenación del amante genera un sentimiento encontrado de placer y de dolor que no encuentra alivio ninguno, pues, según Ficino y su teoría fisiopatológica, el paso de un sentimiento a otro produce cambios que envenenan la sangre y prohíben al amante encontrar el reposo (*De amore*, VII, v, pp. 205-206)

La unión frustrada lleva aparejada la obsesión con el amado acrecentando el deseo de aquello que no puede alcanzar (*Los Asolanos*, p. 413), convirtiéndose en una pasión incontrolable en la que desempeña un importante papel la *immoderata cogitatio*, equivalente de la *aegritudo amoris* medieval (Serés, 1996: 73). El estado de alienación del amante lo hará desatenderse

a sí mismo, lo que censura León Hebreo cuando recuerda que «quien mucho ama, siente desamor por sí mismo. Esto va contra toda razón y rectitud, porque el amor es caridad y debe empezar por uno mismo» (*Diálogos de amor*, pp. 152-153).

El enfermo de amor se vuelve melancólico y solo los suspiros y las lágrimas permiten mitigar el sufrimiento del corazón repleto de sangre y espíritus, como Alberto Magno describió en *De motibus animalium* (Serés, 1996: 73). La constante rememoración de la imagen del ser amado provoca un exceso de calor en la sangre, siempre según Ficino, que lleva a la concepción del amor como fuego (Damiani, 1983: 298). La presencia de las lágrimas en la lírica del siglo XVI procede, pues, de estas ideas. El llanto tiene, según Jové Lamenza (1988: 22-24), una función catárquica, como espejo del alma del amante que sufre de mal de amor y como «manifestación del amor en el sentido pasivo». Por lo contrario, los suspiros son una manifestación activa del deseo que, en conjunción con las lágrimas, sirve para manifestar el «dolor gozoso» de los amantes no correspondidos.

Además de las lágrimas y los suspiros, el amor no correspondido se asocia con la una actitud beligerante del amante que se traduce en injurias, sospechas, enemistades, guerras, destierros y venganzas, como explica Bembo (*Los Asolanos*, p. 93):

Porque así como el fuego consume las cosas en las cuales entra, así el Amor a nosotros consume y derrite; otras veces le llaman Furor, queriendo comparar el que ama a los que son aquejados de las Furias [...] y a este amar llaman arder, derretirse, consumirse, ir perdido, enloquecer. ¡Ea, vosotros, enamorados, ciegos, cautivos, abrasados, enloquecidos, encendidos! ¿Y por qué? Por larga experiencia han conocido ninguna infidelidad y miseria ser más cierta que el Amor (*Los Asolanos*, p. 91).

Existen otros muchos obstáculos que impiden la correspondencia amorosa, como la fortuna adversa, la vejez, el diferente estado —matrimonio, estatus social—, la falta de constancia, el olvido y, claro está, la muerte, y todos ellos provocarán las reacciones que acabamos de explicar.

3. Estudio de los casos en la *Diana enamorada*

En la *Diana enamorada* volvemos a encontrar algunos de los personajes que, aparentemente, vieron sus casos resueltos en *La Diana* de Montemayor, y que se alojan en el palacio de Felicia. Estos son: Sylvano y Selvagia; Arsileo y Belisa; y, Felismena y don Felis; a ellos se une Sireno, el único pastor que ve resuelto su caso sin tener que peregrinar. Gil Polo introduce nuevos personajes que no ven su caso resuelto: la pena amorosa de Berardo no es hilo argumental ni trama narrativa (Rallo, 2005: 291); otros no lo verán porque se les promete una solución en una continuación que no tendrá lugar—Narciso, Turiano, Tauriso, Berardo, Danteo y Duarda—o porque la muerte les alcanza antes de hallar una resolución—Delio—. En *La Diana* de Montemayor, Felismena contaba con un importante papel, actuando como *deus ex machina* desde el comienzo hasta su reencuentro con don Felis (Ferrario, 1982: 347). En la *Diana enamorada*, Diana es el personaje que servirá de hilo conductor de los demás casos sin resolver: el de Marcelio y Alcida—dos personajes que no aparecían en *La Diana*—y el de Ismenia y Montano.

Frente a su predecesora y sus siete libros, en la *Diana enamorada* la acción es más sintética ya que se concentra en cinco libros: los casos de amor sin resolver se presentan en los tres primeros libros, en el cuarto encuentran su solución en el palacio de Felicia hacia el que peregrinan, y en el quinto, tras la boda de Diana y Sireno y Alcida y Marcelio, se celebra un festejo al estilo cortesano.

En la *Diana enamorada* se retoma la acción donde se había quedado en *La Diana* de Montemayor: Diana está malcasada con el celoso Delio, mientras continúa enamorada de

Sireno, que no le corresponde ya que ha bebido el agua del olvido que la maga Felicia le dio. La manifestación de las penas amorosas de este caso principal por parte de Diana se ve interrumpida por dos casos que quedan por resolver, el de las parejas de Alcida y Marcelio y de Ismenia y Montano, cuyas historias de amor se entrecruzan (Cerezo, 2005: 118).

Alcida es la primera pastora con la que se encuentra Diana; aquella interrumpe las quejas de Diana; huye cuando ve a Marcelio; y desaparece, perseguida por Delio, esposo de Diana, que se ha enamorado de ella. Cuando Diana se encuentra con Marcelio, éste expresa su pena de amor por Alcida y explica a Diana la causa de la separación que ha provocado el amor no correspondido: destinado en una villa de Ceuta por el rey de los lusitanos, conoció al noble Eugerio y a sus hijos Polydoro, Clenarda y Alcida. Se enamora y su padre aprueba su matrimonio. Con el fin de unirse en matrimonio, se embarcan con destino a Lisboa para casarse ante el rey, pero dos circunstancias acaban propiciando su separación y su caso de amor no correspondido: una tormenta marítima y el engaño de Bartofano. La tormenta marítima que amenaza con hacer naufragar su nave separa a Eugerio y Polyodoro de Clenarda, Alcida y Marcelio, que huyen en un batel con un marinero y con el piloto de la nave, Bartofano, y llegan a la isla de Formentera. Bartofano, enamorado de Clenarda, con el pretexto de ir a cazar a otra isla intenta raptarla y acaba secuestrando a Marcelio. Bartofano engaña a Clenarda, haciéndole creer que el rapto fue idea de Marcelio, y achaca al mismo Marcelio la idea de dejar a Alcida abandonada en Formentera. Dejan a Marcelio en Ibiza, y cuando éste logra volver a Formentera constata que Alcida ya ha sido rescatada. Para constancia de la traición queda un grabado en una roca. Marcelio, no obstante, se entera de que Alcida se oculta bajo el hábito de pastora y que ha emprendido una peregrinación para escapar de él, empieza, entonces, su propia peregrinación para buscarla. En esta

peregrinación recorre todo el reino de Nápoles, hasta que las noticias de que Alcida se encuentra en España le conducen de vuelta.

Los dos personajes en mal de amores, Marcelio y Diana, deciden buscar remedio a sus desventuras en el palacio de Felicia, de camino se encuentran con Ismenia, que se une a ellos y les cuenta cómo en su caso el amor de Montano se torna en desprecio. Para evocar los amores de Ismenia y Montano, Gil Polo toma como punto de partida la trama de los amores cruzados de Montemayor—el triángulo amoroso entre Belisa, Arsileo y Arsenio, y el «círculo afectuoso» entre Selvagia, Ismenia, Alanio y Montano (Souviron, 1997:125) — y la utiliza en este caso. Ismenia, ya casada con Montano, sufre los celos de un antiguo pretendiente, el padre de Montano, el viejo Fileno. Este se casa con Felisarda, otra joven pastora, para vengarse de su hijo. En efecto, la finalidad del viejo es tener hijos para desheredar a su hijo Montano. Por si fuese poco, Felisarda, enamorada de Montano, busca separar a los amantes levantando falsos testimonios contra Ismenia a quien acusa de engañar a Montano con Alano y, para colmo de alevosía, intenta que Montano mate a su padre. Estas intrigas tienen por resultado la separación de los amantes Montano e Ismenia.

Camino a palacio, Diana, Marcelio e Ismenia se reencuentran con Polydoro y Clenarda, que les relatan su reencuentro, y todos se encaminan a ver a Felicia. Cuando llegan a palacio, Alcida se reúne con sus hermanos y con su padre, se descubre que Marcelio es el hermano de Felismena, y, por fin, Felicia da solución a los amores no correspondidos. La obra acaba con la celebración de la boda de Alcida y Marcelio y, muerto Delio, la de Diana y Sireno. El último libro está dedicado a describir los festejos que acompañan las bodas, en los que, a modo cortesano, las adivinanzas, el baile y la música desempeñan un papel importante.

En cuanto a la ideología amorosa, la crítica concuerda en situar la *Diana enamorada*, como parece evidente, en el ámbito neoplatónico y petrarquista del siglo XVI (Ferrerres, 1973: XIX-XX) y, claro está, en proximidad a *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Así Egido (1987: 383), explica cómo la obra de Gil Polo pretender ser un ejercicio de síntesis de toda la ideología amorosa que impregna la prosa y el verso hasta mediados del siglo XVI, aunando las distintas tradiciones, incluidas las contradicciones, con el fin de crear su propia filografía. Para ello, recoge las herencias de la tradición neoplatónica y se distancia de León Hebreo para acercarse modelo amoroso defendido por Pietro Bembo.

La *Diana enamorada* presenta una nueva dialéctica que sigue la trayectoria de aquellos tratadistas que ofrecen al cortesano un manual con una manera ideal de amar (Ferrerres, 1973: XXII-XXIII). Esta asimilación de la novela pastoril como doctrina de la corte o «ciencia de la buena compañía» (G. Reynier, 1908: 218) tiene mucho que ver con el éxito de estos relatos en los que queda declarada una intención didáctica. Ello podría explicar la existencia del *contrafactum* de la *Clara Diana a lo divino* de Fray Ponce León, aunque en el siglo XVI, muchas obras, entre las que se cuentan los sonetos de Garcilaso, serán tornados a lo divino. En cualquier caso, la *Clara Diana* permite mantener el placer de la lectura de los libros de pastores a la vez que se esquivo la crítica moral puesto que la obra está dotada de un fin piadoso (Ferrerres, 1973: XXII-XXIII).

La *Diana enamorada* se adapta a este componente moral, inexistente en *La Diana* de Montemayor, marcando así una de las principales diferencias ideológicas entre las dos obras. En la obra fundacional, prevalece la exposición y la defensa del amor irracional y de la pasión, mientras que Gil Polo repudia estos sentimientos (Avalle-Arce, 1975: 119) y defiende «la racionalidad esencial del comportamiento humano» (Rallo, 2005: 289). Este aspecto

queda establecido explícitamente en la «Epístola a los lectores» en la que Gil Polo confiesa dedicar su obra al inventario de las penas que pasan los amantes y lo importante que resulta salvaguardarse del amor. El tópico de la utilidad, presente desde el pacto prologal con el lector, explica como el fin de estas «ficciones imaginadas» «no es otro sino dar a entender lo que puede y lo que sabe hazer el Amor en los coraçones [...]; las penas que passan sus aficionados y lo que importa guardar el alma de tan dañosa enfermedad» (p. 10). Al contrario de lo que sucede en la *La Diana de Montemayor*, «In Diana enamorada, the author's scope is limited by the desire to produce, at the same time as a work of entertainment, a model exemplifying a theory of the essential reasonableness of human behavior» (Solé-Leris, 1980: 55).

Las ideas expresadas en el prólogo encontrarán eco en el sermón de Felicia sobre el amor, que se hace portavoz del autor en el cierre de la narración, para marcar de manera circular la intención didáctica:

Pero una cosa quiero advertir, que vuestros passados tormentos a vosotros y a cuantos dellos tendrán noticia, han de servir de lición para quedar avisados de vivir con más cordura por escusar los inconvenientes en que tantos años os habéis hallado (p. 259)

La ambigüedad y la paradoja marcan la ideología de la *Diana enamorada*, y demuestran la existencia de ciertas «ataduras metafóricas», «restos alegóricos» y un «determinismo genérico» (Egido, 1987: 395-396) en la novela pastoril, de los que el autor trata de desprenderse para buscar un punto medio entre razón y pasión, al que solo se puede llegar a través de la voluntad. De esta manera, aunque los pastores expresen su pena amorosa a través de términos como la “herida amorosa” o “la flecha de amor”, el narrador, muchas veces separándose del relato y otras tantas sirviéndose de la voz de Felicia y de Alcida, contrasta estas tradicionales nociones negativas sobre el amor con las enseñanzas o virtudes positivas

relacionadas con él, como el ejercicio de la voluntad y del libre albedrío para acceder a la belleza, al amor divino, y al matrimonio. A pesar de ello, la crítica considera que Gil Polo representa «la corriente negativa que entiende el amor bajo especies de enfermedad, locura y muerte» y que «la esclavitud que impone el servicio de amor y los aludidos trabajos del amador errante conforman este oscuro panorama, tan ligado a la novela sentimental y a la poesía cancioneril» (Egido, 1987: 385).

Este componente moral de la *Diana enamorada* convierte esta continuación en una obra innovadora, por ello requiere un final distinto al de su predecesora. A diferencia del final de la *Diana* de Montemayor, en la que los casos se solucionan mediante el brebaje mágico de la sabia Felicia, en la *Diana enamorada* los pastores alcanzarán por sí mismos la resolución de sus desventuras, aconsejados por Felicia, mediante el ejercicio de su libre albedrío y de su voluntad. El matrimonio final, al estilo de la novela clásica griega (Cerezo, 2005: 198), es una innovación que Gil Polo introduce frente al uso del recurso del agua mágica como *deus ex machina* que soluciona algunos de los casos en su predecesora. Este matrimonio es reflejo del Concilio de Trento (1545-1563), que resultó, para la prosa de ficción del siglo XVI, en una nueva moralidad y en la obligación de que los amantes se unan en matrimonio.

El espacio en el que se desarrolla la acción de la *Diana enamorada*, el *locus amoenus*, responde al motivo estructural de los libros de pastores que cuenta, sabido es, de una serie de elementos constitutivos fijos, como la fuente, los arroyos, los árboles y su sombra, que invitan al reposo y a la evocación de las historias de amor entre pastores; una evocación que parece un lamento dirigido a la naturaleza, como explica Damiani, quien asocia las quejas con el dibujo de Jerónimo Bosch titulado *El campo tiene ojos, el bosque oídos* (2012: 2). Asimismo, Rallo entiende este espacio como un «decorado literario» que permite el paso «al ámbito

estrictamente lírico de las canciones» (Rallo, 2005: 291). La poesía y la música y su papel en la formación del pastor filósofo pueden identificarse con el tópico de la escuela de amor, como indica Egido (1987: 392).

Gil Polo también adopta la estructura narrativa de la peregrinación de amores marcada por los trabajos y las mudanzas de la Fortuna, motivo originario de la *Arcadia* de Sannazaro, e introduce una serie de innovaciones que han de ser destacadas, pues acompañan la construcción ideológica de la obra. Si el recurso al final en matrimonio fue tomado los libros de aventuras peregrinas, la *Diana enamorada* se sirve también de este género para estructurar la narración. Adopta en particular, la peregrinación por tierra y por mar para paliar el estatismo y la vida inactiva y monótona de los pastores y añadir acción y aventura (Ferrerres, 1973: XVIII). Además, este préstamo a la novela bizantina permite al autor enmarcar la narración en una geografía conocida, Valencia, para darle cierta veracidad histórica y social a su obra y añadir un cierto factor de realismo histórico y social que le permite conectar ficción e historia y «celebrar su patria de origen» (Damiani, 1983: 422), como lo evidencia el Canto de Turia, elogiando a los poetas valencianos.

En la *Diana enamorada* se acentúan los elementos cortesanos de los festejos nupciales en palacio (Rallo, 2005: 290), que resulta ser la «meta alegórica en la que casi todos encuentran su felicidad» (Egido, 1987: 384). Partiendo de los componentes cortesanos, Gil Polo se sirve de la alegoría como estrategia para expresar el mundo interior de los personajes y propiciar una lectura espiritual de su obra y darle un alcance didáctico (Alcántara, 1998: 18-19). Uno de los ejemplos más claros de esta estrategia se encuentra en la figura arquetípica de las ninfas y los salvajes, seres mitológicos en «polos extremos de la concupiscencia y de la absoluta castidad» (Correa, 1961: 64). En *La Diana* de Montemayor los salvajes irrumpen

como fuerza que desequilibra la paz y el equilibrio arcádicos, simbolizando la brutalidad de la pasión cuando atacan a las ninfas, que representan la pureza. En esta *Diana enamorada* de Gil Polo podemos ver que se revierte toda esta simbología en la escena de la naumaquia, en la que las ninfas actúan a modo de heroínas y los salvajes como antagonistas o antihéroes, haciendo una representación alegórica del poder de la virtud para dominar las pasiones.

En todos estos casos encontramos elementos comunes que siguen las ideas expuestas sobre el origen del amor en la belleza y la exaltación de esta belleza como *donna angelicata*. Sin embargo, la visión particular de cada uno de los personajes permite a Gil Polo traer a la luz los viejos tópicos amorosos y aportar una nueva visión acerca de cuestiones tan variadas como los celos, el matrimonio, la voluntad y el uso de la razón en el amor.

3. 1. Diana y Sireno

En *La Diana* de Montemayor, Diana, aunque su nombre figure en el título, resulta ser un personaje ausente, sin embargo, su relevancia es indiscutible, ya que está evocada constantemente en los parlamentos de los pastores enamorados, Sireno y Silverio: estos la observan desde diferentes ojos y diferentes perspectivas, y la imagen de la belleza de «aquella en quien naturaleza sumó todas las perfecciones», que está dotada de «hermosura, gracia, y honestidad» (La Diana, p. 111) se queda impresa en el alma y en las entrañas de los enamorados. En la *Diana enamorada*, a modo de eco de Sireno y Silverio, quienes lloran la indiferencia de Diana son Tauriso y Berardo, amantes de su «angélica hermosura» (p. 62) de su «blanca mano» y de su «dorada cabeza» (p. 81).

Si en *La Diana* de Montemayor el sufrimiento de los desamados pastores Sireno y Silverio ocupa la mayor parte de la narración, en la *Diana enamorada*, Gil Polo toma la perspectiva de Diana para explicar su alejamiento de Sireno y resolver su caso. Aquí, Gil Polo presenta al personaje sufriendo doblemente, por la ausencia de Sireno y por su matrimonio con Delio, quien la atormenta con sus celos. De este dolor es testigo la naturaleza, como apuntamos con anterioridad (González, 2018: 9):

fué tan grande la fuerça de su passión y el ímpetu con que Amor reinaba en sus entrañas, que le forçó publicar su tormento a las simples avezillas, que de los floridos ramos la escuchaban, a los verdes árboles, que de su congoxa parece que se dolían, y a la clara fuente (pp. 16-17).

La pasión que siente es tal que nada puede detener su llanto:

ni el yugo del matrimonio, ni el freno de la vergüença, fueron bastantes a detener la furia de su amor, ni remediar la aspereza de su tormento, sino que sus lamentables voces esparciendo, y dolorossas lágrimas derramando, las duras peñas y fieras alimañas enternesçía (pp. 15-16).

Diana sufre la melancolía que le produce su obsesión por el amor de Sireno, que expresa y alivia a través de las lágrimas y los suspiros. Mientras, sufre la pena del amante no correspondido, que como Ficino describe en su *De amore*, siente que muere pero que no puede vivir en el amante:

Pues hallándose un día acaso en la fuente de los alisos, [...] y acordándose del contento que allí, en compañía del amado Sireno, muchas veces había recibido, cotejando los deleites del tiempo pasado con las fatigas del presente [...] concibió su corazón tan angustiada tristeza, y vino su alma en tan peligroso desmayo, que pensó entonces que la desseada muerte diera fin a sus trabajos (p. 16).

En un primer momento, Diana sigue la ideología de *La Diana* de Montemayor y defiende la irracionalidad del amor, recurriendo a argumentos de la filosofía neoplatónica que podemos encontrar en los tratadistas. Argumenta que «es mi mal de tal calidad, que en comenzar a fatigarme, tomo las llaves de mi corazón y cerro las puertas al remedio» (p. 21), «cualquier consuelo me será agradable [...] con que no sea quitar el amor de mi corazón, porque no saldrá de allí sin llevar consigo a pedaços mis entrañas» (p. 22). Diana se presenta como un personaje sin voluntad, que se recrea en su sufrimiento, y que condena a quienes no

comparten su perspectiva sobre el amor: «cruelles, ásperos, rebeldes [...] pues pretenden contradezir a la naturaleza y resistir a la invencible fuerça de Cupido» (p. 23).

La actitud¹ de Diana, que renuncia a su voluntad, a su libre albedrío y a la posibilidad de buscar a su verdadero amor Sireno, se aprecia en que no intenta escapar de su condición de malcasada. Al igual que acepta que el amor es una pasión incontrolable, concibe su matrimonio como un mandato del que no puede evadirse y que le ha impuesto la Fortuna. Aunque trata de defender su condición—defensa de la mujer que se complementa con el diálogo entre Belisa y D. Felis, y con la canción de Florisarda— envidia la libertad de los demás pastores y reflexiona sobre su propia condición de malcasada y sobre los celos que se ve obligada a sufrir:

¡Mas ay, dolor, que la fortuna me cautivó con tan celoso marido, que fui forçada muchas vezes en los montes y campos ser descortés con los pastores, por no tener en mi casa amarga vida! Y con todo esto el ñudo del matrimonio y la razón me obligan a buscar el rústico y mal acondicionado marido, aunque espere innumerables trabajos de su enojosa compañía” (pp. 137-138)

Como Diana expresa repetidas veces, los celos en el matrimonio son una fuente de sufrimiento inagotable. Paradójicamente, Diana retoma la concepción de Capellanus de los celos como “madre del amor”, defendiéndolos como señales de amor necesarias:

No tengo, dixo Diana, por tan dañosos los celos, [...] no los sufriera con sólo imaginar que tenían fundamento en el amor. Porque cierto está que quien ama huelga de ser amado, y ha de tener los celos de la cosa amada por muy buenos, pues son claras señales de amor, nascen de él y siempre van de él acompañados. [...] Nunca me vi tan enamorada como cuando me vi celosa, y nunca me vi celosa sino estando enamorada” (p. 83)

Cuando Diana se encuentra con Alcida y ésta le ofrece sus consejos amorosos, conocemos la dialéctica que presenta Gil Polo, su nueva filosofía del amor impregnada de moralidad que contrasta con *La Diana* de Montemayor. La resolución del caso de Diana viene de la mano de la propia Diana, apoyada en los consejos de Marcelio y en particular de Alcida y de su

¹ Esa postura derrotada ante el amor es la que Bembo critica en *Los Asolanos*, además de la competición implícita por quién es el mejor sufridor.

discurso que desmitifica el amor, además de la intervención de Felicia y de «sus poderosas yerbas y palabras» (p. 202). Su unión en matrimonio con Sireno viene propiciada por dos factores fundamentales que contempla la filosofía neoplatónica del amor: la Fortuna es la que determina el destino² de los amantes, y puede hacer incluso que los amores pasados revivan. Este matrimonio marca el fin de su peregrinación amorosa, al haber escogido a través de la voluntad «olvidar lo pasado» y dejar el corazón «blando y mudado de la antigua rebeldía» para cumplir así el mandato de la Fortuna que los une: «pues comenzaste a dar lugar en tu corazón al loable y honesto amor, acaba ya de entregarle tus entrañas, y efectúese este alegre y bien afortunado casamiento, al cumplimiento del cual son todas las estrellas favorables» (p. 205).

La unión de Diana y Sireno en matrimonio es posible porque Delio muere de amor no correspondido por Alcida. Pese a ser celoso con Diana y a pesar de a su miedo a perderla, podemos ver como Delio decide abandonarla en un giro de las circunstancias que dejará patente su falta de constancia y «del daño que haze un bravo olvido» (p. 202): se enamora de la belleza de Alcida. El amor se origina una vez más en la observación de la belleza a través del sentido espiritual de la vista, de la mirada de Delio:

Y en tanto que habló, la estuvo siempre mirando, tanto que a la fin de sus dulces y avisadas razones se halló tan preso de sus amores, que de atónito y pasmado no tuvo palabras con qué respondelle, sino que con un ardiente suspiro dió señal a la nueva herida que Cupido había hecho en sus entrañas (p. 37)

² «Y no fue gran maravilla, porque los influxos de las celestes estrellas tanto a ello le inclinaban, que pareció no ser nacido Syreno sino para Diana ni Diana sino para Syreno» (p. 202), «mejor ventura de la que tenías te tiene el cielo guardada» (p. 204).

Sin embargo, este amor acaba convirtiéndose en una desenfadada pasión amorosa que lo conduce a la «locura» (p. 200) y a la «enfermedad» (p. 201) de amor o *aegritudo amoris* y finalmente a la muerte entre lágrimas y suspiros³ por celos y por amor no correspondido:

Halló su hijo que estaba abrasándose con una ardentísima calentura. Hizo muchos llantos, y le importunó le dixesse la causa de su dolencia; pero nunca quiso dar otra respuesta, sino llorar y sospirar. [...] No respondió palabra, sino que dio un suspiro y de entonces se dobló su solor; porque antes sólo el amor le aquejaba y entonces fue de amor y celos atormentado [...] temiendo que reviviesen los amores passados, vino en tanta frenezía, y se le arzejó el mal de tal manera, que combatido de dos bravísimos tormentos con un desmayo acabó la vida” (pp. 201-202)

A través de la exposición de estos casos, Gil Polo introduce el componente de moralidad que caracteriza a esta continuación: demuestra que es posible que un amor olvidado reviva a través de la constancia y la persistencia —como sucede con Diana y Sireno— y desmiente la significación positiva de los celos para alertar de sus peligros. Además, presenta las repercusiones de la falta de constancia, del olvido y de la obsesión con la muerte de Delio, y de la resolución feliz de la unión de Diana y Sireno, quienes logran un matrimonio basado en la voluntad y en el ejercicio del libre albedrío. Esto dos últimos representan el requerimiento final del amor honesto en contraposición con el sentido negativo del matrimonio que se plasma en la canción de la malmaridada que canta Tauriso: «la bella mal maridada, / de as más lindas que vi, / si has de tomar amores, / vida no dexes a mí» (vv. 13-15, p. 138).

³ En este caso el suspiro estaría entendido como «último cántico de la vida, acabamiento o fin del amor», como en el soneto XI de Fernando de Herrera (Jové Lamenza, 1988:24)

3. 2. Alcida y Marcelio

El caso de Alcida y Marcelio se basa en el cambio que experimenta su relación al pasar del amor correspondido al amor no correspondido, para que, finalmente, se restaure la armonía entre los amantes. Los dos, Alcida y Marcelio, ejercen también como confidentes de Diana, y siguiendo el tópico de la escuela de amor, se encargan de transmitirle las nuevas enseñanzas acerca del amor.

La dialéctica amorosa de Alcida, que defiende que el amor sea controlado por la voluntad y la razón, es el principal punto de contraste con *La Diana* de Montemayor, en la que se defiende una postura ante el amor más cercana a la de León Hebreo: «Afirman todos los que algo entienden que el verdadero amor nace de la razón, y si esto es así, ¿cuál es la causa porque no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?» (*La Diana*, p. 297). Alcida confronta el amor pasional e irracional que defiende Diana con la concepción del amor como estado psicológico del que se enamora voluntariamente:

Y si sienten passiones los enamorados, provienen de su mesma voluntad, y no del amor; el qual no es sino una cosa imaginada por los hombres, que ni está en cielo, ni en tierra, sino en el corazón del que la quiere. Y si algún poder tiene, es porque los hombres mesmos dexan vencerse voluntariamente, ofresciéndole sus corazones, y poniendo en sus manos la propia libertad (p. 24)

A este estado dice que «con voluntad libre y razón desapasionada, se le puede dar suficiente remedio» (p. 20). Alcida también defiende que entre amar y aborrecer hay un punto medio, y «en él consiste la virtud, y donde ella está quedan los coraçones contra el Amor fuertes y constantes» (p. 22), «dezir que el Amor es fuerte es dezir que nuestra voluntad es floxa» (p. 26). Este nuevo punto de vista, basado en argumentos del neoestoicismo, se centra en el hecho de cuando el amor está en el extremo de la pasión, «ofusca la razón e impide el vivir

virtuoso, que es el justo medio» que se alcanza a través de la voluntad, la razón⁴ y la virtud (Avalle-Arce, 1975: 120-121).

Alcida sabe bien de lo que habla, pues experimenta el sufrimiento de amor y lo expresa mediante un discurso articulado con las parejas de opuestos «cautiverio/libertad», «ceguera/verdad» y «peligrosas agonías y tormentas/seguro y sosegado puerto»:

He sido muchos años captiva, y agora me veo libre; anduve ciega, y ahora atino al camino de la verdad; pasé en el mar de amor peligrosas agonías y tormentas, y agora estoy gozando del seguro y sosegado puerto; y aunque más grande sea tu pena, ¡era tan grande la mía! Y pues para ella tuve remedio, no despidas de tu casa la esperanza, no cierres los ojos a la verdad ni los oídos a mis palabras (p. 21)

Este pasaje tiene un claro paralelismo con el parlamento contra el amor pasional de Perotino, uno de los protagonistas de *Los Asolanos* de Bembo. Al igual que Perotino⁵, Alcida señala que los amantes culpan al dios Amor de sus malas elecciones, y frente a Diana, presenta la «defenestración de Cupido» (Egido, 1987: 391) y de todo el vocabulario que lo rodea, desmitificándolo:

Porque viendo que los hombres por querer bien padescían tantos males, sobresaltos, temores, cuidados, recelos, mudanças y otras infinitas passiones, acordaron de buscar alguna causa principal y universal, de la cual como de una fuente nasciesen todos estos efectos. Y así inventaron el nombre de Amor, llamándole dios, porque era de las gentes tan temido y reverenciado (p. 26).

Marcelio, es el encargado de desmentir las ideas de Diana sobre los celos, considerados como «mensajeros y compañeros del amor» (p. 83) con su percepción de los celos como un «monstruo» (p. 84), «frenéticas sospechas» (p. 83), «harpías» (p. 87) y como «veneno en los coraçones» que corrompen el alma enamorada (p. 85); y, finalmente, los asimila a una enfermedad:

⁴ La discusión sobre la oposición entre razón y pasión recuerda al cuadro de Baccio Bandinelli titulado *Combate entre la Razón y el Deseo* (Damiani, 2012: 11).

⁵ «Amor fue llamado dios [...] no a otro efecto sino para mostrar a aquella gente torpe con este nombre dios cuánto en los corazones humanos podía esta pasión» (*Los Asolanos*, p. 97).

Son manifiestos errores, pues no dan menos pesadumbre los celos que la fiebre (...) son pestilencia de las almas, frenesía de los pensamientos, rabia que los cuerpos debilita, ira que el espíritu consume, temor que los ánimos acobarda y furia que las voluntades enlosquece (pp. 84-85)

La falta de constancia y el olvido son dos de los males que menoscaban el amor e inducen a los celos «cuando la brava ausencia un alma hiere / se ceba imaginando el pensamiento» (vv. 1-2, p. 85), pero en el caso de Alcida y Marcelio son el engaño y la Fortuna los factores que conducen a su separación. La tormenta marítima que los separa días antes de su boda adquiere un claro simbolismo, ya que significa cómo un amor correspondido puede quebrantarse por causas externas a los amantes (Rallo, 2005: 313-322). Alcida y Marcelio también sufren las consecuencias advertidas por Capellanus, por publicar en exceso los amores, como demuestra el rapto de Bartofano que induce al engaño de Alcida. El pesar de saber que ambos han sido engañados y la frustración por no poder encontrar a Alcida provocan que Marcelio se obsesione con el recuerdo de su belleza, «viviendo la desesperada vida que passo y la cruda muerte que cada día llamo y espero» (p. 42), una muerte que se identifica con la enajenación del amor no correspondido.

Marcelio y Alcida, dos personajes cortesanos, acaban disfrazados de pastores para iniciar su peregrinación, acorde con el ámbito arcádico de la ficción pastoril:

Y porque mejor puedas gozar de los rústicos tratos y simples llanezas de los pastores y pastoras de nuestros campos, será bien que no mudes el hábito de pastor que traes, ni des a nadie entender quién eres, sino que te nombres, vistas y trates como pastor (p. 59).

En el palacio de Felicia, tras su reencuentro, dejan sus hábitos de pastores y recobran su verdadera identidad de cortesanos. Estos cambios son de gran importancia en la narración, que alcanza el ideal de variedad poética al incluir motivos de la peregrinación propia de la novela bizantina; del peregrinaje pastoril, para finalmente retornar al ámbito cortesano.

Al igual que Diana encuentra alivio a su pena en los consejos de Marcelio, Marcelio se recrea recordando a Alcida en compañía de Diana. Marcelio se enamoró de la belleza de Alcida, le

publicó su amor «a través de un mirar apasionado y suspiros que salían de mi pecho sin licencia de mi voluntad» (p. 42); la sirvió al modo de un amante cortés «comencé a señalarme su amante, haciendo justas, torneos, libreas, galas, invenciones, versos y motes, por su servicio, durando esta pena por espacio de algunos años» (p. 45) y venció la vigilancia del padre de la dama⁶, que les concedió la aprobación de su matrimonio.

En la carta de Marcelio a Alcida encontramos una amplia relación de los sufrimientos que comporta la pasión amorosa, que se hace eco de la concepción fisiopatológica del amor de Ficino y de la crítica del amor irracional y del “mejor sufridor” de Bembo: su «corazón que en nada puede hallar reposo» sufre de estos «males» (v. 24, p. 44) y «passiones» de las que vive «atormentado» (v. 1, p. 45), y, sin embargo, dice Marcelio «no admito consuelo a mi tristura / gozando del dolor que el alma tiene» (vv. 29-30, p. 43), «la pena me es deleite, el llanto juego / descanso el sospirar, gloria la muerte / las llagas sanidad, reposo el fuego» (vv. 18-20, p. 44). La mirada de «rayos ardientes» (v. 12, p. 43) y la belleza de Alcida, que también se retrata en términos de *donna angelicata*, es la que «contra mí mueve tal batalla / vuestro gentil y ángelico semblante / que no podrán mil vidas esperalla» (vv. 6-8, p. 44). Como bien sintetiza en el último verso de la carta, su mal no pide ser remediado, «mas sólo ser su pena conocida» (v.6, p. 45).

Su pena se ve finalmente remediada por el reencuentro y el desengaño que se produce en el palacio de Felicia. Aquí es donde Clenarda y Felicia le revelan a Alcida que fue «un traidor y la fortuna» lo que los separó. El «aborrescimiento» a Marcelio sale de su corazón y reviven sus pasados amores: «Y tanto por estar fuera del error pasado como por la obra que las

⁶ «Su padre tenía tanta cuenta con ella, que pocas veces consentía que se partiesse delante de sus ojos» (p. 42).

poderosas palabras de Felicia hazían en su alma, comenzó a despertarse en ella el adormecido amor y avivarse el sepultado fuego» (p. 179). La resolución del caso se sella una vez más a través del matrimonio, exaltándose en este caso su carácter cortesano: «allende que por ser de tan principales personas ha de dar grande regozijo» (p. 204).

El renacer del amor, provocado por el reencuentro y el desengaño, sólo es posible por la fidelidad de Marcelio a Arcila a pesar de su separación. La moralidad del caso estriba pues, en la fidelidad probada con el paso del tiempo y la superación de las adversidades a las que se enfrenta. Marcelio supera con éxito estas pruebas, y su amor honesto tiene su recompensa con el matrimonio con Alcida.

3. 3. Montano e Ismenia

Al igual que en el caso de Marcelio y Alcida, la Fortuna pone a Diana en el camino de Ismenia (Egido, 1987:387), y su papel de confidente y de hilo conductor de los casos permite a Ismenia contar su historia de desamor:

Porque mi querido Montano, como sabía que en otro tiempo había amado y sido querida de Alanio, sabiendo que muchas veces reviven y se renuevan los muertos y olvidados amores [...] sospeché [...] y cuanto más imaginó en ello, más lo tuvo por cierto (p. 105).

El caso de Ismenia y Montano es otra comprobación del daño que producen los celos y el engaño, pero incluye algunos aspectos que están ausentes de los demás casos: la envidia, la venganza, la fealdad y la vejez como enemigos del amor correspondido.

El ideario amoroso renacentista contempla lo ridículo, lo inadecuado y lo inoportuno del amor del viejo por una mujer joven, como recuerda Capellanus⁷ en su *De amore* y en España El Tostado. En la carta de Fileno a Ismenia hay una defensa del amor del viejo «no te espantes verme cano, / que a nadie es justo quitar / el merescido lugar, / por ser venido temprano» (vv. 19-22, p. 94) y de la firmeza de sus amores «en un viejo, como yo, / suele haber mayor firmeza» (vv. 5-6, p. 95), pero lo que se comprueba en el caso es que la vejez es un impedimento para el amor. En palabras de Ismenia, Fileno «en su tiempo había sido señalado en todas las habilidades pastoriles: muy bien hablado, avisado y entendido», además de rico, cualidades favorables para el amor, pero inútiles en un «enamorado viejo» cuyos lamentos de amor y cuyos regalos solo pueden verse como «importunaciones» (p. 92). Felisarda, la esposa de Fileno, tampoco está capacitada para amar, «por ser ella no muy joven ni bien condicionada» (p. 98). Estos rasgos impiden que ninguno de estos dos personajes sea apto para el amor honesto. Por lo contrario, se aprovecharán uno de otro para vengarse de la envidia que les produce el amor de Ismenia y Montano, jóvenes y hermosos amantes: «con nuestro casamiento, nos ganamos dos mortales enemigos», dice Ismenia (p. 98).

La narración de Ismenia corrobora en la vida ficticia las teorías del narrador sobre los celos (Egido, p. 387), y el tema del dolor provocado por los celos reaparece en la canción piscatoria de Nerea: «dexa agora de jugar, / que me es dolor importuno; / no me hagas más penar, / que en verte cerca del mar / tengo celos de Neptuno» (vv. 25-29, p. 126). Gil Polo contrapone la

⁷ «La edad es un obstáculo, porque pasados los sesenta años en el hombre y los cincuenta en la mujer [...] el calor natural empieza a perder fuerzas y la humedad comienza a crecer con fuerza llevando al hombre a diversas inquietudes y [...] enfermedades, con lo que a esta edad no le queda más consuelo que comer y beber» (*De amore*, p. 67).

condición de celosa de Felisarda y de los peligros que esto conlleva, no sin cierto resabio misógino, a la de la dama que no se deja dominar por los celos:

No sirva esto para que nadie tenga de las mujeres mal parecer, si no para que viva cada cual recatado, guardándose de las semejantes a Felisarda, que serán muy pocas; pues muchas dellas son dechado del mundo y luz de vida, cuya fe, discreción y honestidad merece ser con los más celebrados versos alabada. De lo cual dan clarísima prueba Diana y Ismenia, pastoras de señalada hermosura y discreción cuya historia publica manifiestamente sus alabanzas (pp. 110-111).

En el palacio de Felicia, como en los demás casos, se produce la resolución del que protagonizan Ismenia y Montano. Ismenia, que oye cantar a Montano, acaba desengañada a través del sentido espiritual del oído, ya que escucha cantar a Montano a través del telón que representan los árboles:

Luego Ismenia, que por la ventana estuvo escuchando, conoció que el que cantaba era su esposo Montano, y recibió tanto gozo de oírlo, como dolor en sentir lo que cantaba. Porque presumió que la pena de que en su canción decía estar atormentado era por otra y no por ella. Pero luego quedó desengañada (p. 183).

En la resolución de su caso, las lágrimas adquieren una vez más una significación positiva de alivio: «Ismenia, oído esto, se tuvo por bienaventurada, y recibió tanto gozo que no se puede imaginar. Las lágrimas le salieron por los ojos de plazer» (p. 184). Esta resolución, que lleva al reencuentro de los cónyuges separados, se produce a través del desengaño de los amantes que da fin a su peregrinación de amor:

Tú, Montano, de la misma Sylveria, que te engañó, quedaste avisado de tu error. Llorabas por haber perdido tu mujer Ismenia; agora viene a vivir en tu compañía, y a dar consuelo a tu congoxa, después que por toda España con grandes peligros y trabajos te ha buscado (p. 204).

Lo más destacable de este caso reside en la crítica del amor ilícito de Fileno y Felisarda, que no poseen la belleza y la juventud requeridos en el amor y que, además, tienen lazos familiares con los amantes: Fileno, padre de Montano, es el suegro de Ismenia, y Felisarda,

esposa de Fileno, la madrastra de Montano. Este amor incestuoso, sustentado en la venganza y en la lujuria, tiene que ser castigado con el reencuentro y la felicidad de los amantes que trataron de separar.

Conclusiones

El tratamiento de la casuística amorosa en la *Diana enamorada* refleja las tradiciones ideológicas que confluyen en el siglo XVI: el neoplatonismo, la lírica cancioneril, la influencia italiana y los tratados amorosos. Además, la *Diana enamorada* incorpora una mayor variedad de géneros en su composición, ya que adopta recursos de la novela griega y de los libros de aventuras peregrinas. Gil Polo bebe de estas fuentes para elaborar una historia de casos amorosos que sirven de vehículo de la teoría amorosa, convirtiéndolos en ejemplos de maneras ideales de amar. Asimismo, los personajes que llevan a la vida estos casos ficticios funcionan como reflejo del amante ideal real. En consecuencia, esta novela lleva a la ficción las lecciones amorosas de los tratados de amor, y se articula como un modelo de comportamiento con ejemplos a seguir.

A través de una multiplicidad de imágenes y tópicos amorosos como la concepción del amor pasional y el amor honesto, los celos, o el matrimonio, podemos observar cómo Gil Polo se sirve de visiones opuestas que hará que sus personajes confronten. La paradójica unión de opuestos conduce a un choque del que resultará la novedosa concepción del amor de Gil Polo, basada en la voluntad y en el ejercicio de la razón y el libre albedrío, frente al amor irracional que propugnaba Montemayor.

El impacto del Concilio de Trento (1545-1563) y sus inminentes consecuencias quedan patentes en la ideología de esta obra: se describen las consecuencias del amor pasional e irracional, y se presenta un amplio abanico de ejemplos de los males que comporta, al estilo de *Los Asolanos* de Bembo. Frente a este “dejarse dominar por el amor y la pasión”, eco de León Hebreo que encontrábamos en Montemayor, su continuador Gil Polo defiende el ejercicio de la voluntad, el libre albedrío y la razón, y opta por presentar una nueva filosofía basada en el amor honesto que debe conducir a la unión en matrimonio y al acercamiento al amor espiritual de Dios.

Bibliografía

- Alcántara Mejía, José Ramón (1998): “‘Y si la fe primera no ha perdido’: *Los siete libros de Diana* de Jorge Montemayor como alegoría”. *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, 2*, pp. 16-27.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975): *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.
- Castillo Martínez, Cristina (2017): “Tras los pasos de la Diana de Jorge de Montemayor: Continuaciones, imitaciones, plagio”. *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Davis Alvarez Roblin, Olivier Biaggini (eds.), Madrid: Casa de Velázquez, pp. 163-185.
- Cerezo Magán, Manuel (2005): “El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo.” *Faventia*, 27 (2), pp. 101-119.
- Correa, Gustavo (1961): “El templo de Diana en la novela de Montemayor”. *Thesaurus*, 16 (1), pp. 59-76.
- Creixell Vidal-Quadras, Inés (ed.) (1985): Andreas Capellanus, *De amore, tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Damiani, Bruno Mario (1983): "Aspectos estilísticos de *La Diana* de Jorge de Montemayor." *Revista de Filología Española*, 63 (3/4), pp. 291-312.
- (2012): "Elementos pictóricos en *Los siete libros de La Diana*." *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. (2).

——— (1983): “Realismo histórico y social de *La Diana* de Jorge de Montemayor.” *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto*, pp. 421-431.

Egido, Aurora (1987): “La invención del amor en la Diana de Gaspar Gil Polo”. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, (6), pp. 383-397.

Ferrario de Orduna, Lilia Elda (1982): “El personaje de Felismena en *Los siete libros de la Diana*.” *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 347-354.

Ferreres, Rafael (ed.) (1973): Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*. Madrid: Espasa-Calpe.

González García, Francisco Javier (2018): "Las aves y animales de la oscura y encantada selva do habitamos": tipología y función de los animales en la novela pastoril española." *Lectura y Signo* (13), pp. 7-17.

Honda, Seiji (2000): "Sobre las bases ideológicas de *La Diana* de Montemayor." *Cuadernos Canela* (12), pp. 19-41.

Jové Lamenca, Jordi (1988): “Lacrimosidad y suspiros en *La Diana* de Montemayor”. *Scriptura (Lérida, Spain)*, (4), pp. 21-33.

Rallo Gruss, Asunción (ed.) (1991): Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Cátedra.

——— (2005): “Modelos clásicos y alcances novelescos en *La Diana enamorada* de Gil Polo”, *Edad de Oro*, vol. 24, pp. 287-322.

Reyes Cano, José María (ed.), Mazo, Carlos (trad.) (1986): León Hebreo, *Dialoghi d'amore, Diálogos de amor*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.

——— (1990): Pietro Bembo, *Gli Asolani, Los Asolanos*. Barcelona: Bosch.

Reynier, Gustave (1908): *La Roman Sentimental Avant L'Astrée*. París: Armand Collin.

Sánchez Jiménez, Antonio (2014): “Los casos de conciencia en la novela pastoril del Siglo de Oro: casuismo y probabilismo en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega.” *Revista de Literatura* 76 (151), pp. 79-100.

Serés, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes, imágenes del amor en los Siglos de Oro*. Barcelona: Crítica.

Solé-Leris, Amadeu (1980): *The Spanish pastoral novel*. Boston: Twayne publishers.

Souviron López, Begoña (1997): *La mujer en la ficción arcádica: Aproximación a la novela pastoril española*. Franckfurt-Vervuert: Vervuert—Iberoamericana.

Villa Ardura, Rocío de la (ed.) (1986): Marsilio Ficino, *De amore: Comentario a “El Banquete” de Platón*. Madrid: Tecnos.