

Lacrimosidad y suspiros en la **Diana** de Montemayor

J. Jové Lamenca

*"¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?"*

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo".

(Garcilaso de la Vega, Egloga I)

Los libros de pastores, dentro de la ficción novelesca, representan el grupo más conocido y estudiado del Renacimiento español. La **Diana** (1561) de Montemayor ocupa el primer término. En el escenario del sistema artístico, el tipo literario del pastor representa un personaje que encuentra en la obra -novela clave también- la posibilidad de su propio papel y su propia identidad.

"Los de la aldea no conocéis el estado de ánimo del cazador", le dice Nosferatu a su víctima. Como el vampiro, los personajes de la **Diana** respetan aquello que les proporciona su energía. De hecho, su estado de ánimo es plenamente patético, en la medida en que buscan la belleza y ésta sólo puede darles la vida y la posibilidad de sobrevivir. En los Libros de la **Diana**, el tono es sentimental y lleno de participación, amoroso y cómplice. La belleza, como para el cazador, es la caza buscada, la pieza codiciada... ¿qué otra cosa busca el pastor arcádico en la belleza? ¿La inmortalidad...?

Aunque resulte paradójico, todas las cualidades del gran cazador inspiran los movimientos de las figuras de Montemayor: la flemma y el silencio, el sentido de la

orientación y el respeto hacia aquello que buscan. ¿Amor? Sin duda amor, como un impacto o cortocircuito intelectual y emotivo. Así que se dedican a perfeccionar cada vez más sus armas, sin caer nunca en los improvisados ni en lo espontáneo. Armas tal vez con un carácter no sólo mental pero con voluntad expresiva en la sensibilidad cortesana: vestuario, ropas, decoración, torneos y emblemas: la calidad clásica de la obra, en la medida en que ésta se corresponde formalmente con el "espíritu de la época". Los suspiros, lloros, desmayos y lamentaciones poéticas del amor cortés se mezclan de forma indiscernible con las crudas exigencias de la carne, en una arqueología de lo cotidiano que sabemos contrarriorrente de todo tecnicismo. Aquí radica su desmesura, en que "hay un beso que dura tanto como tarda un hombre en andar una milla". Y en que el narrador, fríamente exterior a sus personajes, parece exclamar el "nunca mueras joven" sin antes exaltar suficientemente la aventura de la vida.

Las lágrimas cumplen en **La Diana** una función catártica, que adquiere un amplio abanico de significaciones. Si queremos volver la mirada sobre el contexto de la época no encontramos otro significado más tópico que el derramar, en cantidad ingente, un río de lágrimas que demuestra los sentimientos buenos del alma individual, denotando el pesar que conlleva el mal de amor que, al mismo tiempo, refleja la sensibilidad platónica de quien las vierte. El agua de los ojos, en ese sentido, sería como el espejo del alma que pone en evidencia el continuo desajuste en desasosiego entre el mundo ideal y el real. Este *manar lágrimas* se repite milagrosamente una y otra vez, en diferentes funciones, para mostrar la psicología de los personajes, determinada; mucho más real que lo que la *irrealidad* de la frecuencia hace suponer. Las lágrimas son una elevación del espíritu en abstracto, y a través de ellas su acercamiento al lado más humano. Sin embargo este continuo *verter* encierra quizás una interpretación filosófica más sugestiva.

En primer lugar, las lágrimas son irrefrenables, no están sujetas a la voluntad, por lo menos en cuanto a simple persona que llora. Esta cualidad implica al instinto: llorar de amor. Un constante lamento por el amor que, paradójicamente, es, en este caso, el ideal renacentista de la vida humana; que nos da cuenta de un desengaño profundo; que nos habla de una profunda repulsa por los sentires más nobles y equilibrados. ¿Qué lugar se le otorga, por tanto, al amor que debe ser llorado?. En realidad, un puesto muy superficial, puesto que nos conduce a un impulso instintivo, a un plano físico cuyo resultado y duración está marcado de antemano por las glándulas del cuerpo. El amor es, desde luego, el punto central, predominante, pero puede ser borrado, aplacado, solucionado, en definitiva, por las lágrimas. Así el amor se convierte en una tontería en un pasatiempo superficial que provoca lloros y suspiros. ¿Cuál es la causa? Los pastores de la **Diana** ignoran que el amor pueda ser pensado precisamente en el momento justo en que se dedican a llorarlo. Y se explicaría porque esta única motivación de sus vidas -amar amor- se explaya en un sentido racional, distante y cotidiano, nada lejos de un plano real y material de la cuestión amorosa.

En segundo lugar, el pastor se lamenta porque se siente defraudado y engañado por sus creencias. Su ciega fe en el amor se ilumina escéptica mediante las lágrimas. Ellas le descubren que el amor no es un sentimiento eterno, sino mutante, pasajero, caprichoso y, en suma, superficial. Seguirá persiguiendo su creencia en el amor, afirmará su credo, pero los ojos empañados, lacrimosos, le nublarán una y otra vez esa visión, concepto, beatífica y mítica de los supremo. Este bien inconmensurable del amor se reduce, pues, a un estado inquieto, amargo a veces, y chiquito que, por contraste, da principio a un nuevo ideario: llorar es el mejor de los males posibles. El aparente masoquismo pastoril no llega a activarse, ya que los frecuentes lances - de exclusiva dedicación amatoria- corren parejos a sus lágrimas. Se produce un equilibrio entre lágrimas y aventura amorosa, que nos advierte de qué modo el arte de amar es justamente eso: arte. No hay apenas profundización en la psicología de los amantes. Sus penas y alegrías están marcadas por lágrimas y suspiros con la exclusividad misma de un calificativo, son su función adjetival. Es decir, me apeno, "lloro": me alegro, "suspiro". No hallamos la intensidad que implica tormento, reflexión, análisis, angustia o algo parecido en la descripción de los momentos álgidos del amor. De este modo, ese movimiento del alambre amatorio se convierte en algo mucho más gratuito y banal que lo que la teoría supone. En realidad, en la **Diana**, el amor más que "movimiento del alma" es un "movimiento" construido sobre las bases de una razón naturalista. Los pastores se "mueven" por él y en él con la naturalidad de quien trata de dormirse o sentarse. Claro que este movimiento les condicina de forma absoluta sus vidas, es el argumento, pero está vaciado de todo contenido ideológico sublimador, en apariencia. La frustración amorosa con ser llorada basta. El amor colmado con ser suspirado sobra. Y a otra cosa. Lo divertido de la novela es que no hay otra cosa (como en la mayoría de novelas), y se vuelve a la carga sin descanso: el destino de los pastores es amar y ser amados.

La recursividad de las lágrimas muestra hasta qué punto el amor no es de fiar. La limpieza del sentimiento se ve manchada a cada paso. La grandeza del amor se ve reducida de continuo. La frecuencia y aparente gratuidad de las abundantes lágrimas no es motivo para que nos las tomemos a broma. Porque es una cosa seria que el amor sea un sentimiento complejo y antitético. Por una parte, con la posibilidad de interpretarlo como un tema epidérmico o profundo debido a su ambigüedad. Por otra, su capacidad de ser el mayor daño a la vez que el mayor beneficio. Todos estos tópicos de la novela sentimental están expuestos perfectamente en la **Diana**.

La ausencia de la muerte (en la obra nadie muere de amor directamente) nos plantea la duda sobre el contenido fuertemente conceptual del amor en los protagonistas. Contenido conceptual exento de dinamismo que los pueda transformar en seres terribles y magníficos por encima del mundo natural. La inquietud amorosa de los pastores es una conmoción claudicada y clarividente. Se rinden a la evidencia de que todo amor no correspondido es digno de ser llorado, pero en absoluto hasta el grado de desembocar en una pasión oscura y densa. Lejos de la concentración, saben que el a-m-o-r es un juego de enredos complicado que, sin embargo, mediante artimañas terrenales muy concretas, puede conducirse a feliz término.

El recurso a la lacrimosidad lo interpretamos como un mecanismo que activa el deseo hacia el objeto. Las lágrimas al mismo tiempo que amortiguan aminoran o consuelan los efectos del amor, lo activan. De un modo parecido el suspiro sirve para acrecentar el amor, demostrar que perdura, suspirando un recuerdo de ese objeto (persona amada)... La memoria, según Deleuze, funciona como un aprendizaje: es una manera de aprender o tener conocimiento de lo que se ha perdido mediante el recuerdo. Al recordar, ese objeto lo aprehendemos, se hace nuestro también. Los pastores aprenden a amar así, se acercan unos a otros, a través de las lágrimas, que son nostalgia o recuerdo: rasgo común de su naturaleza humana. Las lágrimas y los suspiros representan el vaso donde comulgar con una misma naturaleza. Sin embargo, dentro de la función análoga y evidente paralelismo, existe una clara oposición lágrima/suspiro.

Lágrimas son en la **Diana** una consecuencia, un obrar pasivo en los pastores, la manifestación de la pasión en el sentido *pasivo*, es decir, contrario a la acción. esta pasión o perturbación del ánimo del pastor se inclina, emocionada, intensa, hacia el recuerdo-nostalgia del objeto. Se trata de un *estado* como del que está enfermo o del que padece dolor, aunque, en este caso, pasión no quita conocimiento.

Suspirar sería, por contraste, una manifestación del deseo, una acción o una actividad: el impulso sensible de quien actúa o va hacia su objeto (el amado). Al suspiro le infunde hálito el amor, pero el sujeto activo del suspirar (el enamorado pastor) a su vez hace crecer el amor con los suspiros. El suspiro, algo así como el último cántico de la vida, acabamiento o fin del amor, como en el soneto XI de Fernando de Herrera, es también principio, el comienzo de nuevas lágrimas y renovación del deseo.

En esta bipolaridad (pasivo/activo, pasión/deseo, expresión/desmayo) se expresa determinante la adecuación de la aventura amorosa de la **Diana**, pero existen latentes otros rasgos notables. Por ejemplo, la naturalidad de las lágrimas, o la frecuencia espontánea con que brotan, que no parece expresar más que una pena muy pasajera, un artificioso desánimo, sin mayor consideración que mostrar las amorosas relaciones, por las que los pastores lloran, como pasatiempos razonables del cuerpo. El impulso instintivo de lágrimas y suspiros se compulsa con la medida racional con que se presenta la atracción erótica en el mundo pastoril. Se hace visible cordura, freno, medida, en los entretenidos y sensuales lances de amor entre los pastores.

Lo que pudiera pensarse como dolor, fructífero e irrefrenable, se convierte en dolor placentero, en gusto por apenarse y llorar. Porque tanto o más se goza con el deseo de amor, en su *duración*, que en la efectiva realidad o culminación del deseo. De este modo lo que llegaría a asemejarse a un doloroso viático, se transforma en una senda de gracia sensualísima, que apunta en alto grado hacia el placer y libertad de los sentidos, más que a perdurar un estado parecido a la idea del mundo como infierno. Existe un ansia de dolor, o un mínimo deseo -como parecen expresar los ojos de los niños cubiertos de lágrimas a menudo- que es como un deseo aristocrático, diferente de todos los vulgares gustos, más secos y descontentos. Un gusto en el padecer que obedece a influencia cortesana. Sireno y Diana no llegan a ver correspondido su amor,

es decir, a la culminación plena y satisfactoria. El suyo es un amor a distancia, que se mantiene así a lo largo de la obra. Vemos aquí la concepción neoplatónica en todo su esplendor. Prieto ha señalado la sucesión:

cortesano-----pastor-----cortesano

Y aunque se dé una mutación del estatismo contemplativo, por una acción que se registra visiblemente, el amor es una imposibilidad. Sigue siéndolo: no en vano en el amor platónico se descarga un evidente desprecio por todo lo relativo a la sexualidad femenina, un alejamiento del otro ineludible.

El modelo bucólico del la Arcadia, como espacio ideal ¹, ya desarrollado con anterioridad por Sannazaro, es un motivo más para concebir el amor como actividad que perfecciona, dentro del platonismo, lugar escogido donde el amor puede crecer y explayarse. Este *locus* estereotipado es un mundo ideal que representa la evasión de la realidad hasta cierto punto -puesto que la mayoría de Arcadias literarias reales y posibles-. Y esta huida de la realidad es también una huida del amor como realidad, del amor como asunto *vital e importante*. El amor en la *Diana* se halla huido; no es una fuerza oscura -la ejemplar Noche de los románticos- sino un ciclo vivo, cósmico, armónico, sincronizado perfectamente, como el paso de las estaciones o el cambio de la noche y el día: un resultado natural de la oposición masculino/femenino. Un espacio arcádico que simboliza también, como señala Prieto, la oposición arquetípica entre *otium* y *negotium*. Es el ocio de los pastores el que les permite jugar al amor. Un factor deliberadamente cargado de sensualidad: el pastor ocioso. El decorado de fondo en que se convierte el paisaje aumenta su dimisión hedonista, su grado de placer y regocijo cuanto más se contemple y se insista en él. Un poco a la manera del *leit-motiv* en una ópera de Wagner; la insistencia, la morbidez repetitiva crea un clima de sensualidad por acumulación mimética de cada uno de los elementos. La certeza de que el concepto de belleza renacentista está más allá de lo sensual coincide en el conocimiento de una estética que no deja de moverse dentro de la dualidad alma/cuerpo. Si queremos extinguir la belleza más o menos ideal aniquilaremos eternamente el placer, sin ninguna duda, matérico y sensitivo.

La Arcadia, como espacio ideal, fue descubierta en el año 40 o 41 antes de Cristo, y su descubridor fue Virgilio. Es un espacio acronico, sin tiempo. En ese acronismo pueden conciliarse hechos míticos y hechos reales; los humanos pueden mezclarse con los dioses y los mitos. Ser pastor implica una proyección biográfica, como señala Prieto en la identificación Sireno = Montemayor; un valor subjetivo estimado por los autores de la novela pastoril. El espacio arcádico supone una aspiración, un ideal que comporta un movimiento: la acción de avanzar hacia él. Por este motivo, el lector debe aceptar, desde el principio, que ya se encuentra *allí*, que ha llegado a conseguirlo, y dejarse sujetar por ese hecho fundamental y absolutamente ficcional, pues, de otro modo, el mundo de la novela caerá enseguida de sus manos. En el pastor protagonista, y en el lector pasivo, en contacto con esa naturaleza, se opera una transformación. El pastor se transforma, el mundo bucólico le metamorfosea en pastor arcádico, lo que de inmediato incluye una serie de contenidos previsibles. Se trata de una transformación por amor que posee una doble cualidad: es un modelo al

que imitar (el paisaje, en su placidez y equilibrio arquitectónicos) y una conquista propia. Imitación y éxito son las medidas de ese espacio, los contornos que nos indican una *selección*: ha sido escogido previamente por su claridad y fluidez distinta a la de otros.

La vida pastoril es una forma de entender la existencia, de entrar en "comprensión de vida". Más tarde, en el *Quijote*, podremos leer: "Vámonos al campo vestidos de pastores". Contra la realidad que aprisiona hay una libertad: el ideal arcade. Esta idealización pastoril de la vida, según señala Prieto, es un módulo narrativo que proviene de Sannazaro, así como el tanto de enredo que el problema amoroso de los pastores tiene en la *Diana* guarda paralelismo con *El Negromante* de Ariosto. El palacio de la maga Felicia es el centro-núcleo donde se disuelve el enredo amoroso de los pastores. La tendencia contemplativa de este ideal (*otium*) se manifiesta, por ejemplo, en el predominio a sentarse por parte de los personajes, a lo largo de la novela. Podemos hallar también indicadores de la experiencia cortesana de Montemayor en el mismo palacio de Felicia y en la descripción pictórica de los trajes de Felis y Felismena. Sireno, como el artístico naufrago de las *Soledades* gongorinas, es un hombre culto y civilizado que abandona sus lares por contrariedad amorosa y va a lo pastoril para serenar su contrariedad. Wardropper señala tres ambientes en el escenario de la *Diana*: pastoril, cortesano y aldeano en Selvagia, Felismena y Belisa respectivamente. La quietud del campo se opone al tráfigo de la corte. Anotemos además que el personaje central de la *Diana* será evocado: Diana no estará presente, salvo raras excepciones, a lo largo de la obra.

Cada signo tiene dos mitades: designa un objeto y significa alguna cosa diferente. El lado objetivo es el lado del placer, del goce inmediato y de la práctica. Si nos acogemos a esta vía, "hemos sacrificado ya el lado de verdad". Reconocemos las cosas, pero jamás llegamos a conocerlas. Lo que el signo significa, lo confundimos con el ser o el objeto que designa. Al profundizar en los hallazgos, preferimos la facilidad de los reconocimientos (no gustamos de "encuentros" de conocimiento). Se establecen dos parejas: la amistad y la filosofía, el amor y el arte. El suspiro, siguiendo este designio, envuelto en el signo, estaría en lo más profundo, designaría la filosofía y el arte. Mientras que las lágrimas representarían las significaciones explícitas, el lado objetivo del placer, la práctica, la amistad y el amor. Debemos tener en cuenta que ambas ejecuciones (de *suspiria* y *lacrimar*) poseen la dualidad del signo expresada y serán, por tanto, intercambiables y correspondientes. Lágrima equivalente a designación y significado. Así que, por ejemplo: *las lágrimas de los pastores fueron tantas especialmente las de la pastora Ismenia, que por fuerza me hicieron participar de su tristeza* (65) ². O, más adelante: *la hermosa Selvagia comenzó a derramar muchas lágrimas, y los pastores le ayudaron a ello, por ser un oficio de que tenían gran experiencia* (66). Las primeras lágrimas significan más que las segundas, que designan. Las lágrimas de Ismenia tienen un significado claro de tristeza, las lágrimas de Selvagia, en este caso, designan la función-oficio de llorar, mueven a otros al objeto que designan. No olvidemos, sin embargo, que ambos gestos son parte de un mismo signo.

La peculiar manera de expresar su amor por Felismena que tiene Don Felis, Montemayor nos la describe así, en la siguiente escena:

"ricamente vestido, con una librea de un paño de color de cielo, fajas de terciopelo amarillo, bordadas por encima de cordoncillo de plata, las plumas azules y blancas y amarillas,...calças de terciopelo blanco recamadas, afforadas en tela de oro azul, el jubón de raso blanco recamado de oro de canutillo, y una cuesa de terciopelo de los mismos colores y recamo; una ropilla suelta de terciopelo negro, bordada de oro y afforada en raso azul raspado; espada, daga y talabarte de oro, una gorra muy bien aderezada de unas estrellas de oro y en medio de cada una engastado un grano de aljófar grueso; las plumas eran azules, amarillas y blancas; y en todo el vestido traía sembrados muchos botones de perlas. Venía un hermoso cavallo, rucio rodado, con unas guarniciones azules y de oro y mucho aljófar".

Una descripción de este tipo nos habla de la importancia concedida al artificio y al arte; no se trata de describir estados del alma, profundizar hacia lo intelectual, sino hacia lo visual: mirar la superficie del amor donde se muestra con todos los ornamentos posibles. Este *mirar* enlaza también con la supremacía concedida a los ojos. Las lágrimas, pues, como sentido primero; los ojos como supremo bien. El *tirano* amor no tiene en esta novela una categoría mayor que la de un vestido o al menos el tejido y su ornato están a su misma altura. El autor hace suya esta *máxima* que podemos leer: *Quien tan bien sabe dezir lo que siente que no deve sentirlo tambien como lo dize*. Las *lágrimas* serían por lo tanto ese lado del placer, la práctica de la que hablábamos, por cuanto consuelan y restituyen el amor a lo más humano y explícito, al signo que designa.

1. En el primer libro de la *Diana* se nos presenta al pastor Sireno, amante platónico de Diana. Sireno baja de los montes de León hacia el lugar donde vio por primera vez a Diana. Desde un principio, el pastor debe "poner silencio a las lágrimas y escusar los suspiros que del alma le salían". Vemos aquí pues una función delatora de lágrimas y suspiros; ambos al unísono son ruido que delata los sentimientos de quien lo realiza.

En la página 17 enseguida leemos: "mil lágrimas derramava". El llanto inconsolable, la cantidad plural, exagerada metafóricamente, la intensidad de la pena o el desconsuelo de amor vienen relacionados con el número de lágrimas. Este tipo de hipérbole será de muy frecuente uso.

La retención de este movimiento interior (suspiros y lágrimas) nos indica siempre una lucha del pastor con su "ego", interior enfrentamiento del *yo*. A continuación vendrán los lamentos, por evocación de su *mal de amor* o del objeto (la persona amada), por medio usual de un "ay", introductorio del monólogo o diálogo.

Nótese en el monólogo la búsqueda constante del interlocutor, como si el sujeto supiera de antemano que hay un receptor de sus quejas.

En la siguiente página leemos (18): "si las lágrimas no le fueran a las manos". Las lágrimas son el fin o el comienzo de otro momento narrativo...Cuando ellas aparecen, o finaliza la acción que hasta ese momento se estaba desarrollando (como ocurre en este caso citado) o principia un nuevo lamento, un nuevo movimiento, con frecuencia reiterativo pues enlaza con el anterior en iguales repeticiones. La aparición del llanto marca un tiempo narrativo. Las lágrimas son la solución forzada a los enigmas, a los interrogantes, o al devenir de la acción. Sireno, una vez derramadas las lágrimas necesarias, comienza a leer la carta de Diana. En ella (cuyo inicio es un modelo sentimental: *Sireno mio*), Diana le confiesa su amor y le desea su *contento*, y que no se meta en "celos y sospechas". Sin embargo, Sireno ha caído en *olvido de amor*, y su respuesta va a ser una queja. En seguida Sireno verá acercarse al desamado Silvano. En correspondencia con el ánimo de los protagonistas, el autor intercala cantos en verso; un recurso que detiene la acción abruptamente.

Más adelante (22), leeremos: *yo siempre llorando el día espero*. Se llora por amor, y por verse abandonado de amor. Estos cantos en los que se mezclan las risas y el llanto tienen especial supervivencia en la canción popular, actualísimos. Veamos, por ejemplo:

Amor loco, ¡ay, amor loco!
Yo por vos y vos por otro.
....
Que mayor locura está
en no ser loco por esto.

Sireno es la causa de la desventura de Silvano, ejemplo de los que no saben sufrir adversidades. Así las lágrimas de Silvano tendrán un cariz solemne de rabia e impotencia. Serán lágrimas hechizadas o maléficas, por contra de las lágrimas benéficas de Sireno.

Sospirando leemos en la página 25. El suspiro es un asentimiento, una afirmación del amor, un consentir con la pena que da fuerza y valor para sobrellevar el desconsuelo. Intercalado, como en este momento, un suspiro, el suspirar, es como una respiración del alma, sonora, patente que demuestra la convicción de amar por parte de quien lo comete. Suspirar afirma el amor en alguna medida.

"Ver en mi señora lágrimas que yo pudiese remediar" (26) Lacrimosidad es sinónimo de buena fortuna, de disposición de ánimo por parte de quien la derrama, el cual desea ser consolado. Las lágrimas son una señal, un favor que se otorga, un tributo de amor. El amante *se contenta* de ver lágrimas en los ojos de la amada, por todo cuanto tiene esto de buena señal, como mal menor.

Las lágrimas le estorvaron verme. (29). Las lágrimas son, a veces, una barrera, una venda que se le pone a los ojos. Adquieren de este modo una significación múltiple: el amor ciego -porque lágrimas enciegan las vista del mundo al amado-; el amor verdadero, por cuanto lo encierran y lo guardan tan hacia dentro, profundamente, que no ve otra cosa que la pena de amor, única causa, sola ausencia del objeto amado.

No sin lágrimas acompañadas de tristes suspiros (29). Lacrimosidad y suspiros se acompañan mutuamente. Unos y otros se refuerzan en el movimiento de aflicción, funcionan como recursos complementarios. Su colateralidad se manifiesta en muchas ocasiones.

Llorad conmigo el grave mal que siento (29). Lacrimosidad equivale a fraternidad. Llorar es un acto conjunto, común a un grupo. Une a los pastores, se ritualiza en una ceremonia que conecta a la tribu con un mismo sentimiento. Es un acto expansivo más que una actividad reservada y esquiva. A lo largo de la *Diana*, los personajes lloran más veces juntos que solos, en particular y retraídos. Es un acto socialmente considerado.

Triste así llorando (31). Es la imagen de la tristeza, tópico que no lo es tanto si tenemos en cuenta que aquí parece inagurar un tipo de dolor "elegíaco", como *saudade*, y desprovisto de connotaciones infravaloratorias del fenómeno y, por supuesto, lejos de la angustia. Habría que definir y perfilar claramente esta tristeza "lacrimal" que no tiene nada de fúnebre y diferenciarla de otras tristezas más atravesadas o transversales.

En mis lagrimas pudieran ver si yo sentía las que ella por tu causa derramava (33). Como espejo donde mirarse; son el agua que refleja el alma, el cristal que destella al otro amante. El otro, el mirar y el mirarse.

Más presto se os acabarán las lágrimas que la ocasión de derramallas. (34). Puesto que son finitas, duran. La ocasión, y la pena, no acaban. Esta cualidad establece en la experiencia la dualidad entre el mundo terreno y el mundo ideal. Lo sensorial es presencia, la abstracción es permanente ausencia.

Trabajó por disimular el triste llanto, mas no lo pudo hazer de manera que las lágrimas no atajassen el paso a su disimulación (35). Las lágrimas no pueden ocultar ni encubrir el sentimiento. Son efectos reveladores que hablan de las causas y no se dejan disimular. En la novela nunca pueden *atajarse*, puesto que supondría uno de los hechos más innobles el tratar de esconderlas.

¡Ay triste estoy llorando! (37). Llorar por la pena, el mal. El verbo transitivo nos descubre algo de esa actividad beneficiosa, de ese antídoto contra el mal. Con el llorar se alarga la vida, aunque ningún consuelo pueda esperarse...de ese *dulce* dolor.

Los dos rivales, Silvano y Sireno, hacen amistad por medio de este mecanismo expansivo: llorar y suspirar. Ambos prueban su capacidad y una vez desahogados, podemos leer: "De allí nos fuimos los dos con nuestros ganados a la aldea". Delio, el esposo de Diana, es rico en cuanto a los bienes de la fortuna, pero no lo es en cuanto a los de la naturaleza, pues se nos dice que "no sabe teñer, cantar, luchar, jugar al cayado, ni bailar con las moças el domingo". Y podríamos añadir: no sabe llorar. La

aparición de Selvagia, amiga de Diana, tañendo una *çampoña* se califica de este modo: "con tanta gracia y suavidad como tristeza". Selvagia es una experta en desventuras amorosas. En el templo de Minerva, se enamora de la pastora Ismenia, de rostro un poco varonil, que finge ser Alanio. Estos amores serán trastocados por aparición de Montano, lo que demuestra la epidérmica visión del amor en la novela pastoril y su carácter eminentemente sensual.

2. En el segundo libro de la Diana, Selvagia va cantando por los campos del caudaloso Ezla. Silvano la oye, más tarde se añade el olvidado Sireno. Tres ninfas hermosas -Dorita, Cinthia y Polidora- cantan la despedida de Sireno y Diana. Mientras, los pastores las escuchan sorprendidos y aparecen tres salvajes fantásticos. Una hermosa cazadora las salva. Felismena está enamorada de don Felis que se va a la corte y se busca una amante llamada Celia. Felismena realiza un magnífico travestismo, como paje y mensajero, bajo el nombre de Valerio, para recuperar el amor de don Felis. No hay final feliz en esta historia. En este segundo libro se registra una mayor acción narrativa y la frecuencia de las lágrimas es menor. Aunque en método igual al que tenían en el primer libro.

3. En el libro tercero, ninfas y pastores van caminando por el bosque. Encuentran una choza y en ella duerme una pastora que "derramaba lágrimas". Es Belisa, la cual demuestra la extralimitación de lacrimosidad aun en sueños.

Ayudarle con sus lágrimas (172). Los protagonistas se ayudan con y a través de sus lágrimas, son un soporte moral. El apoyo en el que descansa el sentimiento. Un movimiento de "ir hacia" la búsqueda de sentido en el amor, hacia su encuentro. Lágrimas significativas, ante todo.

4 Las ninfas hacen de guías en los bosques. La maga Felicia proporciona el remedio para sus males. En el palacio, templo de Diana, escuchamos la sentencia: "los que sufren más son los mejores". El mal del amor se presenta, por supuesto, como contrario a la razón. Las lágrimas pueden ser razonadas, y no son tan instintivas como parecen. Felicia asegura que el amor ligado con la suerte es el más afortunado. El amante debe poseer el ánimo generoso y el entendimiento delicado. Alabanza, por tanto, de la castidad y el valor (simbólicamente una sala del palacio les está dedicada a ambos). Y anotación, en ese momento, de las historias de Maria Coronel que *metióse un tizón ardiendo por su natura*.

Montemayor introducirá el *canto de Orfeo* en honor de las mujeres de la corte. Acción decaída y porosa. Sireno, el amante predestinado, afirma que el verdadero amor nace de la razón, ¿porqué, entonces, él es un amante desenfrenado y no puede gobernarse? Nos parece una apología poco convincente en cuanto al comportamiento real de los personajes (en sus acciones, no en sus ideas). Montemayor escribe esta magnífica imagen: "la llaga de amor es como la que hace la saeta, estrecha en la

entrada y profunda en lo intrínseco del que ama". Al final queda sin solucionar, siguiendo la tónica general, la aflicción de los pastores, solos y rotos. La sabia Felicia les promete el remedio para mañana³.

5. En el quinto libro, destacamos la aparición de Alfeo, el grandísimo nigromante. Arsileo, el amor de Belisa, que creíamos muerto, reaparece. Entonces leemos: *y de las lágrimas que de contento llorava* (246). Lacrimosidad sinónimo de alegría. Antagonismo de significado. Por primera vez, se pone de manifiesto la utilidad de las lágrimas, y la superación del "infortunio" o desdicha hasta ahora mostrado.

Dexad vuestro llorar, casados ojos (258). El gozo por disolver la imagen del espejo. Destrozar el espejo. Mirar la imagen sin influjos. La finitud del llanto. Asimilar la evolución de la pena hacia el placentero amor: del dolor al contento.

Y a las infinitas lágrimas que por esta causa has llorado (261). Oprime aquí una retórica evidente, en asimetría con la causa, que es una. Notemos además, de inmediato, el cese de los suspiros cuando el "bien" se acerca y llega hasta los pastores, momento en que desaparecen sus penas.

Ni aquel aire y gracia, causa principal de los suspiros del su Arsileo (264). El suspiro como muestra de alegría. El suspiro incitador, impulso del amor hacia el amor; que despierta el deseo y lo revela. El suspiro suscitante y excitante, promotor de la satisfacción de los sentidos. El suspiro, invitación primera al amor, antes y por delante de los ojos.

Después, y casi siempre a continuación, o más tarde, se derramarán lágrimas, con lo que éstas se convierten en efecto del suspiro, y representarán conjuntamente una expresión de lo inefable, cuando el autor acepta y corrige que el júbilo y la satisfacción no pueden expresarse mediante palabras.

6. En el sexto libro, se afligen el pastor Filemón, Amarflida, una pastora, y Arsileo. Así que en el presente podemos leer: *el pastor con muchas lágrimas dezía* (267). Vemos aquí cómo las palabras se mezclan con las lágrimas. Hablar es llorar, casi. Un lenguaje marcado por un tono lacrimógeno. Lágrimas, cualidad de la voz de los pastores.

Estos cansados ojos que tantas lágrimas han derramado (268) Se acusa el cansancio de tanto lloriqueo. El recuerdo es ahora lágrimas. De lágrimas, con esmero, están los ojos exhaustos y yermos.

Con un suspiro, en compañía del cual parecía habersele salido el alma (288). Hallamos aquí la función más simbólica del suspiro. El suspiro como expiración de la vida, como inspiración y soplo del élan vital. El suspiro cíclico: manifestación de una profunda fuerza interior, anímica, que va hacia la muerte y retorna a la vida. Disemia y juego de contrarios.

7. En el último libro se mima, sobre todo, a Felismena, junto con dos pastoras, y su hermosura de razonable medianía; gracia y donaire, en cambio, *en extremo grandísimo*. Se vale el autor de la lengua portuguesa. Se acoge a Armia y Duarda. Danteo, casado, una vez muerta su esposa quiere casarse con Duarda. Duarda no quiere, y arguye: *Quien es de una persona, no puede ser de otra*. Se abandonan a largos parlamentos, y el diálogo cobra un semblante aborrecible. Se considera asunto de caballeros las batallas verbales. Y la novela queda abierta. Se promete una segunda parte.

Mas antes con muchas lágrimas (297). Se determinan las lágrimas como súplica, como manera de mover a compasión a los demás. Un modo de obtener los favores que se requieren. La riqueza en lágrimas es aquí curiosamente un motivo ornamental.

La vían derramar algunas lágrimas (299). Restricción en la cantidad de lágrimas, que podría interpretarse fácilmente como puntualización y especificación de la calidad de las mismas. Son aquellas que más se lamentan, y a la vez las más eficaces para provocar una reacción afectiva en el confidente.

A gran costa de mis lágrimas (305). Las lágrimas son el alto precio que hay que pagar por alcanzar el amor. Las lágrimas como coste; importe de la vida en favor de Venus.

Las muchas lágrimas que sobre tu rostro derramo para que vuelvas en tí (307). Lágrimas como agua de vida. Lenitivo, bálsamo, reanimación. Cura milagrosa, beso de la vida, acuosidad que devuelve el ánimo. Agua que alienta en el desmayo a quien se le otorga. Así que, en semejante función como antes en el suspiro, no dejan sin amparo ni favor.

Con muchas lágrimas le decía que ella le perdonava (309). Lágrimas como perdón, humanidad, contraria a la inclemencia. Lágrimas que se consumen y consumen.

En definitiva, las lágrimas son, en la *Diana*, un motivo estilístico y un signo de un complejo inventario de afecciones anímicas. Son materia de la memoria, de la nostalgia y de la tristeza. Materia de un estado feliz o desdichado que encuentra su cauce material en ellas. Espíritu encarnado en cuerpo lacrimonoso. Son insignificantes y transparentes, interminables y trascendentes. Las lágrimas son molduras sensibles de una arquitectura estática. Los suspiros, en su línea activa, son signos también, pero en espíritu. Los suspiros no se adjetivan, se homologan en el misterio. Los suspiros son moléculas indefinidas, patentes fuera del cuerpo y no terrenales. Extraña conjunción y patriarcas junto con las lágrimas de una misma leyenda del sentimiento de desamor. Amor y dolor unidos en la música de las lágrimas y suspiros. Montemayor no tiene *ojos para la naturaleza*, pero tiene la naturaleza henchida de ojos. Finalmente, según establece la *Diana* de Montemayor, llorar es una actividad propia de pastores, y nadie como ellos parece que nunca derramó lágrimas en tal abundancia. Debidamente pues:

La hermosa Selvagia comenzó a derramar muchas lágrimas, y los pastores le ayudaron a ello, por ser un officio de que tenían gran experiencia (66).

NOTAS

- (1) "La nostàlgia de la vida senzilla és pròpia d'aquell home que voldria tornar a la simplicitat sense oblidar el refinament d'esperit que ha assolit amb la civilització. I hi ha, a la nostàlgia pastoral, un desig de retorn als orígens, una necessitat de reconstruir des del seu fonament l'ordre ideal de l'humanisme", escriu Antoni Marí en La voluntat expressiva. (Assaigs per a una poètica). Colec."Cotlliure", Edicions de la Magrana, Barcelona, 1988, pp.68-69. Y más adelante ilustra la siguiente relación:

"L'Arcadia de Iacopo Sannazzaro, l'Arcadia de sir Philip Sidney, la Diana de Jorge de Montemayor, els sonets de Pierre de Ronsard, el recull de sonets Antiquités de Rome de Joachim du Bellay -on un sonet comença dient: Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome, et rien de Rome en Rome n'apperçois-, l'Aminta de Torquato Tasso, Les quatre estacions d'Antoni Vivaldi, etc., són desigs de retornar a l'Edat d'Or, on donar compliment al desig de l'humanisme, vivificat en el coneixement de l'antiguitat clàssica."

- (2) Las citas de las páginas corresponden a la edición de Los siete libros de la Diana, de Jorge de Montemayor, Editorial Castalia, Colec. "Biblioteca Selecta de clásicos españoles", Madrid, 1955. La bibliografía utilizada es La novela pastoril española, de J. B. Avallé-Arce, Ed. Istmo, Madrid, 1975, y Morfología de la novela, de Antonio Prieto, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.
- (3) W.B. Yeats en "The song of the happy shepherd", escribió:

"The woods of Arcady are dead/ and over is their antique joy;/ Of old the world on dreaming fed;/ Grey Truth is now her painted toy;/// Words alone are certain good". Es decir, "Han muerto los bosques de Arcadia y se acabó su antigua alegría; el mundo que ayer se nutría de sueños, hoy con la gris Verdad pintada juega: sólo las palabras son de cierto un bien".

