

ARTE Y LITERATURA.

ELEMENTOS PICTÓRICOS EN *LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA*

BRUNO DAMIANI, PH.D.
THE CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA

Recibido: 23 de Abril de 2012

Aceptado: 5 de Septiembre de 2012

Resumen:

En su representación del mundo pastoril de Los siete libros de La Diana, Jorge de Montemayor emplea términos relacionados, comúnmente, con las artes pictóricas; temas pictóricos se intercalan en la prosa y en los poemas de la novela y abundan los elementos visuales, tales como color, luz, sombra y perspectiva. Esta tendencia a lo pictórico convierte a Montemayor en un escritor-pintor cuya obra se desarrolla siguiendo una estructura semejante al entretejido de diferentes temas en un tapiz.

Palabras Clave: Arte, Literatura, Amor, Muerte, Fortuna.

I

En su representación del mundo pastoril de *La Diana*, Jorge de Montemayor emplea términos relacionados, comúnmente, con las artes pictóricas; temas pictóricos se intercalan en la prosa y en los poemas de la novela y abundan los elementos visuales, tales como color, luz, sombra y perspectiva. También son frecuentes las referencias a tejidos, metales preciosos, joyas y varios tipos de mármol y piedras preciosas. Esta tendencia a lo pictórico convierte a Montemayor en un escritor-pintor cuya obra se desarrolla siguiendo una estructura semejante al entretejido de diferentes temas en un tapiz. Los personajes aparecen en primer plano, como las figuras de los tapices. El diseño literario de la novela, de gran riqueza y variedad, unifica forma y contenido, simbolismo y efecto estético, y crea incidentes cuyas imágenes son paralelas a otras que aparecen en las artes visuales.

Gran parte de la acción de la novela transcurre a orillas del río Esla, al que afluyen las aguas de una fuente cercana, rodeada de alisos, “una hermosa ribera”, próxima a un espeso bosque. Los elementos pictóricos de luz y color son parte esencial de la descripción de este y otros escenarios: “rayos del sol”, “cristalinas aguas”, “verde y amenísimo prado”. La sensación visual que experimenta el lector queda reforzada mediante la inclusión de dos elementos arquitectónicos, dimensión y perspectiva: “campo de doce millas”, “hondo valle”, “alta sierra”. Las referencias al cielo y al espacio resultan de gran efecto poético: “alto cielo”, “estrella del norte”, “dorado Phebo”, “clara luna”. La naturaleza no sólo aparece ante el lector con todo su colorido, sino también con todas sus fragancias: los pastores se deleitan con el perfume de las “olorosas flores”, el jazmín, la retama y las rosas. Toda la hermosura de la naturaleza queda plasmada en la obra mediante el uso de adjetivos: “fresca”, “dorada”, “suave”, “bella”, que crean imágenes precisas del mundo externo, semejantes a las que plasmaron en sus telas pintores renacentistas, tales como Leonardo de Vinci y Alberto Durero, quienes subrayaron la importancia de la naturaleza como fuente de belleza y de inspiración artística.

La palabra “bucólico”, que con tanta frecuencia se ha aplicado al marco de *La Diana*, es muy sugestiva. Deriva de la palabra griega “boukolos”, que designa al vaquero, en oposición al cabrero y al pastor, y representa una intensificación de la posición social de las figuras de la poesía pastoril. El papel del pastor y del vaquero queda ilustrado en un grabado en madera del siglo XVI, de *El calendario de los pastores*, de Spenser, que se publicó en 1579 (Fig. 1).

La importancia de los gestos y de la expresión facial como medio fundamental para representar las emociones humanas en *La Diana* complementa la tendencia a la expresividad en la pinturas renacentistas, subrayada por los teóricos de la época, entre ellos Leon Battista Alberti y Giovanni Paolo Lomazzo. Aunque su tema no sea pastoril, dos obras renacentistas, *La Visitación de San Nicolás y San Antonio*, de Piero di Cosimo (Fig. 2), y *San Juan Evangelista en Patmos*, de Ticiano (Fig. 3), expuestas, ambas, en la National Gallery, en Washington, nos pueden servir para ilustrar el gran interés de los humanistas en la representación de gestos y expresiones faciales, tanto en pintura como en literatura. Esta misma tendencia queda reflejada en un detalle del lienzo *La Familia del artista*, de Hans Holbein (Kunstmuseum, Basal) (Fig. 4), en el que vemos al hijo del pintor con sus ojos elevados al cielo, y también en una obra del napolitano Giovanni de Nola, una escultura cuyos ojos penetrantes nos recuerdan la intensidad de la mirada de Ysmenia y Selvagia en el Templo de Minerva (Fig. 5).

En su obra, Montemayor representa de forma vívida la identificación de la naturaleza con el lamento de los pastores, que dirigen sus quejas y suspiros a los árboles y los prados, lo que nos hace evocar el dibujo (boceto) de Jerónimo Bosch titulado *El campo tiene ojos, el bosque oídos* (Berlín, Sala de láminas) (Fig. 6). En *La Diana* el pastor Sireno, oriundo de las montañas de León, aparece en medio de esta naturaleza personificada con “un vestido tan áspero como su ventura (y) un cayado en la mano”. Su tosca apariencia evoca la imagen de los pastores de Giorgione en su *Adoración de los pastores* (National Gallery, Washington) (Figs. 7 & 8). El cayado, mencionado con tanta frecuencia en *La Diana*, lo llevan los pastores

representados en las artes visuales desde las más antiguas pinturas en urnas y jarrones griegos hasta los frescos medievales y los medallones renacentistas. Grabado en una medalla atribuida a Cristoforo Caradosso Foppa (1475-c.1527) aparece un pastor sentado bajo un árbol y con un perro a sus pies; lleva un cayado y una exigua capa y, con su mano derecha, señala un sendero por el que bajan las ovejas que van saliendo de cercado próximo por un pórtico en forma de arco (Fig. 9). El perro evoca la escena en la que Sireno es recibido por los perros de Diana que “meneando las colas y baxando los pescueços que de agudas puntas de acero estaban rodeados, se le echaron a los pies”. El pórtico nos recuerda lo cercano que se halla el ambiente pastoril de los centros urbanos, como lo vemos en el Libro VII de *La Diana*, cuando Felismena habla con los aldeanos portugueses frente a una majestuosa vista de la ciudad de Coimbra.

La volubilidad del amor, de la fortuna y del tiempo, mencionada frecuentemente en *La Diana*, ha sido captada en un grabado de Agostino Veneziano de' Musi (c.1490-c.1540) titulado *Mujer sorprendida por la muerte* (Fig. 10). La obra muestra la figura de la Muerte con un reloj de arena, la rueda de la Fortuna y una mujer mirándose en el espejo. La rueda de la Fortuna y la diosa Fortuna están representadas también en una medalla veneciana del primer cuarto del siglo XVI: en el mar, a la deriva sobre una rueda rota, vemos a Fortuna, desnuda, con su largo pelo flotando al viento frente a su rostro y un pañuelo ondeando a su espalda (Fig. 11).

La mujer contemplándose en el espejo, en la obra de Musi, nos invita a considerar a la mujer que es objeto del amor de Sireno, la vanidosa Diana. Su vanidad se nos revela en una escena del Libro I en la que Sylvano cuenta haber visto a Diana, apenas comenzadas sus relaciones con Sireno, peinándose frente a un espejo que Sireno sostenía: mientras el joven contempla a Diana, ella, en vez de devolver la amorosa mirada, se contempla a sí misma. La escena resulta de una gran riqueza alegórica y moral. La reflexión que la hermosa pastora ve en el espejo es vanagloria, transitoriedad y muerte, las mismas imágenes que ve la mujer de la obra de Ticiano *Joven peinándose*, pintada, probablemente, entre 1512 y 1515, obra que no le debía ser desconocida a Montemayor (Fig. 12).

En *La Diana*, la acción de la pastora de contemplarse en el espejo en vez de mirar a Sireno parece recrear la situación representada en este cuadro, en el que el hombre “está tan oculto en la sombra...que, a pesar de su presencia, la mujer parece hallarse sola con sus pensamientos.” En *La Diana* la acción de la pastora revela lo ténue de sus relaciones con Sireno incluso al comienzo de éstas, lo que anticipa la inconstancia de la joven y, a la vez, subraya la inutilidad de cualquier empresa humana, lección evocada de forma vívida por la heroína de Ticiano, la cual, según opinión de Panofsky, parece dirigirse al espectador con una actitud que bien podría significar: “Quizás eres lo que somos ahora, pero pronto tú y yo dejaremos de amar y de vivir”. Este mensaje puede aplicarse también a la novela de Montemayor, ya que Diana y Sireno dejan de amar: ella a su esposo, Delio; él a Diana, y, sin amor, ambos serán relegados al olvido.

El relato que hace Selvagia de cómo Ysmenia, que dice ser un hombre, se ha disfrazado de mujer para poder entrar en el Templo de Minerva, fue inspirado,

probablemente, en una novelita clásicas en la que un joven ateniense, Himeneo, se disfrazó de mujer para poder participar con su amada en festivales sagrados. Nicolás Poussin ha representado este tema en un cuadro de grandes dimensiones titulado *Ofrenda de flores a Himeneo, dios del matrimonio* (Figs. 13).

En la novela, cuando Selvagia se halla en el Templo de Minerva se fija en una pastora, Ysmenia, que, sentada junto a ella, la mira con insistencia, sin hablarle. Selvagia cuenta que, cuando la pastora se quita su tocado, su aspecto y su rostro parecen “un poco varoniles”. En un detalle del lado derecho del cuadro aparece, situada un poco aparte de las otras, una figura inmóvil, sin tocado. Lo más revelador es que ésta es la única figura femenina que lleva sandalias de hombre (Fig. 14).

A pesar de sus cantos, sus bailes y su música, los pastores y pastoras de *La Diana* viven inquietos y sin ilusiones a causa de los tormentos amorosos, y vagan indolentemente en la confusa soledad de su locus amoenus hasta que tres ninfas, Polidora, Cynthia y Dórida, sacerdotisas de la sabia Felicia, les liberan de su existencia errática. Las ninfas forman una tríada cuya significación podría relacionarse con las Tres Gracias como símbolos de Amistad y Concordia. Al mismo tiempo, cada una de las ninfas posee características que la relacionan con una de las Tres Gracias, *Castitas*, *Pulchritudo*, *Amor*, representadas en una medalla hecha por Niccoló Fiorentino con ocasión de la boda de Giovanna degli Albizzi con Lorenzo Tornabuoni discípulo de Pico della Mirandola (Fig. 15). Fiorentino diseñó también otra medalla en la que representa a las Tres Gracias como *Fortitudo*, *Pulchritudo*, y *Amor* (Fig. 16).

Las ninfas desempeñan un papel muy especial en la obra, como queda subrayado de nuevo, simbólicamente, mediante una referencia explícita al hecho de que se bañan desnudas. Erwin Panofsky nos recuerda que, en el renacimiento, la desnudez estaba “investida de un halo casi metafísico”, y se la asociaba con la Venus del firmamento, que “nos lleva más allá de lo percibido por los sentidos, en contraste con la Venus terrestre, “señora del mundo de la naturaleza, que se percibe mediante los ojos y los oídos”. Botticelli observa esta dicotomía en dos famosos cuadros: *El nacimiento de Venus*, conocido también como *La Venus Anadyomene* (Figs. 17), en el que la Venus celeste que surge del mar es empujada hacia la costa en una concha, y *La esfera de Venus*, conocido como *La Primavera* (Fig. 18), en el que la Venus terrestre y carnal, bajo una lluvia de rosas, “extiende su dulce imperio sobre la tierra florecida”. En este último cuadro aparecen, de pie, las Tres Gracias, *Voluptas*, *Castitas* y *Pulchritudo* (Figs. 19a, 19b, 20, 21, & 22).

Es de interés señalar que, con respecto al desnudo, el título más adecuado para el cuadro *Amor Sagrado y Amor Profano*, de Ticiano, sería *Las dos Venus* (Fig. 23). La Venus desnuda simboliza la Verdad, en consonancia con las teorías artísticas del renacimiento, que pueden ayudarnos a esclarecer el significado de las ninfas en *La Diana*, a quienes Montemayor cuida de presentar, simbólicamente, desnudas. Las ninfas son los únicos personajes que aparecen desnudos en la novela, y, con ellas, Felismena, la otra gran fuerza inspiradora, que las acompaña en su baño.

La escena en la que tres salvajes atacan a las ninfas, con propósito de violarlas, nos recuerda el cuadro de Durero *El rapto de Proserpina*, en el que vemos a la diosa en el momento de ser raptada por un salvaje (Fig. 24). Como figuras diabólicas, los salvajes en la novela de Montemayor se asemejan a los monstruosos emisarios del diablo que desgarran las carnes de su enemigo, San Antonio, en un grabado de Martin Schongauer (Museum of Fine Arts, Boston), de fines del siglo XV (Fig. 25). Los escudos de los salvajes en *La Diana*, hechos de “conchas de pescado muy fuerte” nos recuerdan el escudo de tortuga grabado en una medalla de Gianfrancesco Enzola de Parma, en el que aparecen un jinete y un soldado a pie, con casco sin cimera, cota de malla y armadura, que sostiene una enorme tortuga viva a guisa de escudo (Fig. 26).

Si pensamos en la gran popularidad de la figura del salvaje en las funciones teatrales representadas en la corte, es probable que los salvajes en *La Diana* sean, al igual que otros personajes de la novela, figuras históricas disfrazadas, como parecen indicarlo sus desusadas mazas de hierro terminadas en una afilada punta de hierro y sus escudos de conchas de tortuga. Una de las mejores representaciones iconográficas de salvajes semejantes a los de *La Diana* se encuentra, singularmente, en la sillería del coro de la iglesia de San Bavo, del primer tercio del siglo XVI, en Harlem (Fig. 27). El artista ha tallado un salvaje que sostiene una maza en su mano derecha y un escudo en la izquierda; sus pies, desnudos, no están cubiertos de pelo, sino que la piel que el disfraz deja al descubierto parece suave. En otro panel del mismo coro se ve la caricatura de un salvaje en curioso atuendo cortesano (Fig. 28). Es muy probable que Montemayor, que vivió en Flandes durante prolongados períodos de tiempo, conociera la iglesia de San Bavo y allí se inspirara para representar en su novela hombres salvajes que desempeñarían una doble función, simbólica y, a la vez, dramática, a causa de su disfraz.

Los festivales en los que participaban hombres disfrazados de salvajes eran muy corrientes en la corte, nos dice Richard Bernheimer, y es muy posible que Montemayor asistiera a muchos de ellos en los años en que estuvo al servicio de Carlos I y Felipe II. En relación a este tema, se cuenta que, para divertir al rey Carlos II de Francia con motivo de una boda, en 1392, uno de sus servidores concibió una broma fatídica. “El joven rey y otros cinco caballeros se disfrazarían en secreto con túnicas de hilo cubiertas de lino, que les darían la apariencia de pieles muy peludas. La idea agradó mucho al rey. A media noche los salvajes aparecieron en grupo ante los invitados, pero Carlos, a causa de su juventud, se apartó de los demás para ir a bromear con las damas. En ese momento, el hermano del rey, para poder contemplar mejor a las máscaras se les acercó con una antorcha encendida en la mano. Esta miniatura muestra lo ocurrido después: en un instante los bromistas fueron envueltos por las llamas y cuatro de ellos murieron carbonizados. Tan sólo la vanidad juvenil y “la providencia divina”, nos dice el autor del relato, le salvaron la vida al rey. El cuadro *Bal d’Ardents* nos ofrece una representación pictórica de este suceso (Fig. 29).

En *La Diana* la muerte de los salvajes a manos de Felismena, descrita en gran detalle, estropea el ambiente ideal de paz e inocencia y nos recuerda la presencia de la muerte en un escenario campestre, de forma parecida a como lo hace Giovanni Francesco Guercino en su obra *Et in Arcadio Ego*, primera representación pictórica de la Muerte en Arcadia (Fig. 30).

Las palabras que dan título al cuadro están grabadas en una pieza de mampostería en la que reposa una gran calavera humana, símbolo de la Muerte personificada, una evocación moral de la futilidad de toda empresa humana.

Otra analogía pictórica del episodio de los salvajes en *La Diana* la encontramos en un aguafuerte de Alberto Durero, con fecha de 1503, en el que aparecen un salvaje abrazando a una mujer y una calavera, símbolo de la muerte de él y de la de todos los hombres (Fig. 31). Debemos recordar, además, que en *La Diana* los salvajes atacan a las ninfas en un bosque de laureles, la planta sagrada de Apolo, hermano gemelo de la diosa Diana, el cual transformó a Dafne en laurel, episodio capturado con gran realismo en el cuadro *Apolo y Dafne*, del pintor renacentista Antonio Pollaiuolo (Fig. 32). Es interesante mencionar, en relación a este tema, que las Ménades mitológicas, sacerdotisas orgiásticas de Dafne, la ninfa de la montaña, masticaban hojas de laurel a causa de sus efectos estimulantes y, en ocasiones, en noches de luna llena, asaltaban a los incautos viajeros y despedazaban a los niños y a los animales jóvenes; tal como nos recuerda Edgar Wind, el laurel contiene cianuro de potasio. Felismena acude en auxilio de las ninfas, precisamente, en el bosque de laureles.

Felismena aparece con una maza de roble que tiene, en un extremo, una punta de lanza de hierro. La lanza era también el arma del Caballero Cristiano, el *Miles Christianus*, descrito por Erasmo de Rotterdam y glorificado en un famoso grabado de Durero de 1513 (Fig. 33). Con anterioridad a Durero, un dibujo del siglo XV, parte de *Les Belles Heures* (Fig. 34), del duque de Berry (c.1405), muestra a San Jorge, patrón de los caballeros, rescatando a una hermosa princesa de las garras de unos dragones jóvenes y de su monstruosa madre. Rafael representa el mismo tema en uno de sus cuadros (Fig. 35).

La ninfa Dórida sugiere que Felismena, a causa de su sabiduría, quizá descende de la diosa Minerva. Sus palabras evocan un cuadro de Mantegna titulado *La sabiduría expulsando a los vicios* (Figs. 36, 37, & 38). En él, Minerva, armada con una lanza, expulsa a los Vicios mientras las Virtudes, a las que no vemos en esta diapositiva, contemplan la batalla desde las nubes. Los vicios están aquí representados con diademas y cintas en las que se identifica el pecado que cada uno representa.

La singularidad del papel que Felismena desempeña entre los pastores y pastoras queda realzada por el hecho de que, aunque Selvagia y Belisa van ataviadas con ropas rústicas, a Felismena las ninfas la visten elegantemente y la acicalan con joyas exquisitas y de gran valor simbólico, entre ellas unos pendientes naviformes. En el Museo de Victoria y Alberto, en Londres, se encuentra un raro ejemplar de un colgante de oro y esmalte, probablemente hecho en Venecia, parecido al que describe Montemayor (Fig. 39). Desde tiempos de Horacio (Oda III, libro I), los barcos se relacionan con la idea de esperanza, y el “barco de la esperanza” era imagen frecuente en la literatura emblemática renacentista, tanto en la secular como en la religiosa. Felismena, que persiste heroicamente en su propósito de encontrar a su amado, sin renunciar a su misión, es una viva personificación de la virtud de la esperanza.

Uno de los objetos más curiosos que adornan a Felismena es “un collar de fino oro, hecho a manera de culebra enroscada”. La culebra enroscada, representada con frecuencia en la emblemática renacentista, era símbolo de universalidad, omnipotencia o eternidad. En ocasiones se empleaba, también, como símbolo de prudencia. Ambos símbolos pueden ser aplicados a Felismena, ya que su amor es inquebrantable, y se sabe dominar y disciplinar mediante el uso de la razón. Francisco Márquez Villanueva menciona que no conservamos ninguna de estas joyas del siglo XVI, sin embargo, podemos ver una de ellas en este famoso retrato de Simonetta Vespucci hecho por Piero di Cosimo (Fig. 40). Se dice que, en él, Simonetta representa a Proserpina, hija de Ceres, diosa del grano y de las cosechas. Es de interés que un personaje llamado Proserpina, una figura suplicante, aparece en la canción de Orfeo en la ópera pastoral Orfeo, de Poliziano, escrita en 1480. Es curioso que, en *La Diana*, Orfeo dedica su canción, en primer lugar, a Felismena y después a los otros huéspedes de Felicia.

En camino al palacio de Felicia, Felismena relata la historia de su vida, historia llena de simbolismo. De importancia literaria y artística es el relato de la ocasión en que sus padres pasaron casi toda una noche discutiendo acerca de si Paris, hijo de Priamo, rey de Troya, y arquetipo del pastor, dio la manzana a la diosa que más la merecía, y si las palabras inscritas en la manzana se refieren a la belleza física o a la espiritual. Este episodio mitológico aparece grabado en esta medalla (Fig. 41), de artista desconocido, del siglo XVI, y es el tema central de un famoso cuadro de Bertoia, pintor contemporáneo de Montemayor (Fig. 42). La importancia de este cuadro en relación a *La Diana* reside en el hecho de que ofrece una síntesis visual de varios de los temas de la novela: la diosa Diana con la luna en cuarto creciente, un sátiro con una ninfa, pastoras con ovejas, colinas, montañas y un templo con obeliscos y tumbas, como el que encontramos en el palacio de Felicia (National Gallery of Art, Washington).

El mito de Paris es el tema de dos cuadros de Rubens, de fecha posterior a la obra de Montemayor. En uno vemos a Paris con un cayado y a Hermes, el Mercurio romano, mensajero de los dioses, con un sombrero con alas, sosteniendo la manzana (Fig. 43). En el otro cuadro vemos a Paris con la manzana de oro en su mano, y a Hermes de pie tras él; ambos observan atentamente a las tres diosas: Juno, con el pavo real, Venus en el centro y Minerva. En la parte superior está representada Eris, diosa de la discordia, que contempla el juicio (Figs. 44 & 45).

Otro paralelo con las artes visuales lo ofrece la aparición mágica de Arsenio sosteniendo una ballesta. Empleada extensivamente desde la época de la dinastía Han, de China, la ballesta era una de las armas más utilizadas en la Edad Media. Su empleo se había extendido de forma tan alarmante por toda Europa que el Papa Inocencio II decretó que esta arma era “demasiado bárbara para ser utilizada por un cristiano contra otro.” Podemos ver una ballesta en la ilustración titulada *Cazador disparando una ballesta*, en *Les Chroniques d'Angleterre* (Fig. 46), y podemos darnos cuenta de lo cruel que es este arma en una obra de Antonio y Piero del Pollaiuolo, *El martirio de San Esteban*, en el que dos ballesteros preparan sus armas mientras otros disparan sus flechas a la espalda del santo (Figs. 47 & 48).

Arsenio mata a su hijo Arsilio cuando éste está sobre una morera junto a la casa de su amada Belisa. Debemos recordar que, cuando Piramo se quita la vida, desesperado al ver el manto de Tisbe cubierto de sangre, sangre que, en realidad, es la de una vaca a la que ha herido un león, su sangre tiñe de rojo la flor, antes blanca, de la morera. Nicolás Manuel Deutsch ofrece una representación pictórica de esta fábula mitológica: Tisbe se quita la vida con una espada al ver muerto a Píramo (Kunstmuseum, Basel) (Fig. 49). El mismo relato es el tema de un grabado del artista alemán Albrecht Altdorfer, de cerca de 1520 (Fig. 50).

Arsenio, un rico propietario cuya figura queda eclipsada por la de su hijo Arsileo, el amado de Belisa, muestra varios rasgos que le asemejan a Pantaleón, el memorable personaje de la *Commedia dell' arte*, que aparece en una ilustración de una versión francesa de la obra de teatro del mismo título (Fig. 51). La ilustración, que data de 1550, muestra, además de Pantaleón, a otras dos figuras el divertido Arlequín y el pillo Corneto, que nos recuerdan, a su vez, a otros dos personajes de *La Diana*: Mantano, que canta “Amor loco ¡ay amor loco! / yo por vos y vos por otro”, y Fabio, el desvergonzado sirviente lleno de recursos que se confabula con Felismena para convertirse en el paje de don Felix.

La literatura y el arte se unen de nuevo en *La Diana* cuando el autor describe una escultura que representa la historia de Lucrecia, la heroína romana que se dio muerte tras haber sido violada por Sexto Tarquinio. Se nos dice que el artista la esculpió con precisión cercana al realismo fotográfico, “tan al natural, que verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse muerte”. Ticiano deja constancia de la violenta seducción en uno de sus primeros cuadros (Fig. 52). Otro pintor del siglo XVI, Jan Gossaert, se centra en el suicidio de la heroína, y nos ofrece una obra (*Lucrecia*, 1532) de gran realismo visual, semejante a la estatua de Lucrecia en el palacio de Felicia (Fig. 53).

La relación de *La Diana* con las artes visuales es aún más patente si nos fijamos en la descripción de las tumbas que hay en el jardín del palacio de Felicia, y que constituyen la evocación más intensa de la muerte en la novela. Los sepulcros en medio de un escenario campestre tienen un paralelo artístico en el memorable cuadro de Nicolás Poussin *Et in Arcadia Ego*, en el que los pastores señalan, ante la mirada atenta de una sibila, estas palabras inscritas en una tumba (Fig. 54).

La muerte como redentora, idea expresada en la novela mediante el epitafio en la tumba de Catalina de Aragón, es ejemplificada, pictóricamente, en el gran fresco del Juicio Final, de autor anónimo, que se encuentra en la Basílica de Sta. Cecilia, en Albi (fines del siglo XV, principios del XVI) (Fig. 55). La importancia del fresco en relación a *La Diana* reside en el hecho de que no enlaza el fin de la vida con la corrupción del cuerpo, sino que subraya, al igual que la novela, los aspectos nobles de la muerte, lo cual explica la ausencia de referencias macabras en la obra de Montemayor.

La dimensión moral de *La Diana* en relación a las artes visuales aumenta mediante la identificación del palacio de Felicia con el Templo de Diana, de gran valor simbólico en cuanto al peregrinaje y, más tarde, a los esponsales de las pastoras. En la novela de Montemayor a Diana se la identifica con la diosa de la luna en la canción de Orfeo, en una

referencia al viaje de Arsileo al templo para encontrarse con Belisa, y en el epitafio de una ninfa. La diosa de la luna adorada por los griegos era Artemisa, la diosa pura e inmaculada. Es interesante que en las representaciones emblemáticas renacentistas Diana aparece, frecuentemente, con una luna en cuarto creciente sobre su cabeza, símbolo del cielo durante los primeros tiempos del cristianismo. Una ilustración de esta dama mística así representada la encontramos en dos filigranas del siglo XVI reproducidas en *A New Light on the Renaissance*, de Harold Bayley (Figs. 56 & 57). Asimismo, un miembro no identificado de la Escuela de Fontainebleau representó a Diana de Poitiers como Diana Cazadora, coronada con una pequeña luna en cuarto creciente (Louvre, siglo XVI) (Fig. 58). En su *Diana sorprendida por Acteón* (Fig. 59), Ticiano también pinta a Diana con una luna en su tocado. En este cuadro una ninfa sostiene un espejo, lo que nos recuerda la imagen, comentada anteriormente, de la pastora Diana peinándose frente al espejo que sostiene Sireno.

La Diana es, indudablemente, un roman à clef. El autor así la define en el Argumento; posteriormente, Lope de Vega lo confirma, y parece que el rey Felipe II, la reina Margarita y toda su corte interpretaron la novela como una obra de doble significado. Este doble significado puede estar relacionado, en parte, con la prolongada estancia de Montemayor en los Países Bajos. El hispanista francés Jean Subirats estudia este aspecto de la vida del novelista, descubriendo nuevas formas de interpretación. Según Subirats los episodios centrales de *La Diana* están relacionados con las festivales que tuvieron lugar del 22 al 31 de agosto de 1549 en el Chateau Tenebreux, en Binche, por orden de la reina regente María de Hungría en honor del príncipe Felipe, y a las que asistió lo mejor de la nobleza española. Estas festividades son las que se relatan, encubiertas bajo una falsa apariencia pastoril, en los Libros IV y V de *La Diana*: la poderosa Felicia es María de Hungría, y las ninfas son las damas españolas que se disfrazaron de ninfas para las festividades.

La teoría de Subirats es aún más plausible si consideramos otro episodio, bien documentado, que relaciona a *La Diana* con las fiestas de Binche. Vicente Alvarez relata que una representación dramática, en la que los actores, vestidos de salvajes, intentaron raptar a unas hermosas damas, simbolizando, al igual que acontecimientos semejantes en la novela, “las fuerzas hostiles a la sociedad”. Representaciones pictóricas de esas funciones teatrales aparecen en varias obras de la época, entre ellas una titulada *Divertissement dans la grande salle du palais de Binche*, 1549 (Figs. 60, 61, 62, & 63). Un detalle de esta acuarela muestra con claridad a María de Hungría, Carlos V, Eleanor de Austria y el príncipe Felipe sentados en el fondo, mientras los actores representan sus papeles de salvajes y de damas que van a ser raptadas por ellos. Otros dibujos de los acontecimientos que tuvieron lugar en Binche, recogidos por Daniel Devoto, muestran la parte exterior del Chateau Tenebreux, con elementos similares a los del “suntuoso” palacio de Felicia (torres, ventanas de doble arco, etc.), y también ciertas ceremonias de bienvenida que tienen lugar delante del castillo. Hipnotizados por lo que les rodea, los pastores de *La Diana* se acercan a una fuente de plata que se encuentra en medio del patio interior y junto a la que está sentado Orfeo, de quien dice la leyenda que su música encantaba a las fieras, a los árboles y las piedras del Olimpo tenía el poder de ablandar el corazón más cruel.

El lugar que, en la novela, ocupa la canción de Orfeo, entre las narraciones de los suplicios pasionales de los pastores y el remedio que, a esos suplicios, pone Felicia, adquiere gran significación si consideramos la asociación tradicional del mito de Orfeo con el tema de la victoria sobre los deseos desordenados, como queda representado en una ánfora griega (Karlsruhe) en la que aparecen, en primer plano, el infierno y Orfeo subyugando a Cerbero, el perro de tres cabezas que guarda la puerta de Hades (Fig. 64).

En la novela de Montemayor Orfeo toca el arpa, instrumento cuya antigüedad se remonta a los jeroglíficos egipcios, como podemos ver aquí. El arpa es uno de los siete instrumentos relacionados con Orfeo. Una de las pocas representaciones visuales de Orfeo tocando el arpa nos la ofrece un cuadro titulado *Orfeo y las Musas*, pintado en Rouen en 1551 para conmemorar la entrada de Enrique II en la ciudad el año anterior. En relación a *La Diana* es de interés el arco del cielo sobre la cabeza de Orfeo, con una luna en cuarto creciente en el centro, asociada, como hemos visto anteriormente, con la diosa Diana, en cuyo templo canta Orfeo. El cuadro representa también a cinco musas tocando instrumentos de arco y, a la derecha, a Hércules matando a Hidra.

En otro cuadro de comienzos del siglo XVI, pintado para celebrar la entrada de Carlos V en Brujas en 1515, vemos a Orfeo en un jardín tocando un instrumento de arco en presencia de dos salvajes que sostienen sendas mazas, otra prueba de la relación de *La Diana* con las artes visuales. Esta relación queda reafirmada mediante las palabras del autor con las que informa al lector de que los pastores y pastoras escuchan al celebrado Orfeo mientras canta como lo hizo en “el tiempo que en la tierra cantava, cuando Cipariso fue convertido en ciprés y Atis en pino”. Cipariso era un joven griego, amado de Apolo, que, accidentalmente, mató uno de los ciervos favoritos del dios. El desconsuelo del joven fue tan grande que le rogó a Apolo que le transformara en ciprés, árbol que es, desde entonces, símbolo de duelo. Velázquez incluye varios cipreses en su cuadro de la Villa Medici, en Roma. Atis, devoto de la diosa Cibeles, se mutiló bajo un árbol y murió; su espíritu penetró en el árbol y de objetos votivos y de piñas que representan una nueva vida, y el toro y el carnero del sacrificio están representados en un relieve de un altar dedicado a Cibeles. Se dice que, en tiempos de Atis y Cipariso, Orfeo admiraba con su música a los guerreros tracios, como lo muestra una escena pintada en una urna griega de 450 A.C., y tocaba sus melodías de tal manera que amansaba a las fieras, como queda representado en un dibujo de Cima de Corregliano (c.1459-c.1517) encontrado en la Galería Uffizi, en Florencia.

Una de las leyendas de Orfeo nos recuerda que el cantor y músico tracio se valió de su música para mitigar el dolor de Euridice y, más tarde, para resucitarla. Esta escena es el tema de la ilustración *Muerte y resurrección de Euridice*, del *Ovide Moralisé* (Paris, 1493). La dimensión espiritual de la música de Orfeo, como queda manifestada en la novela de Montemayor, es captada plásticamente por el artista en un salterio del siglo VIII en el que, en un dibujo titulado *David y Melodía*, muestra a Orfeo en el papel de David tocando la lira.

Orfeo es identificado, de nuevo, con David en una obra de Bartolomeo Passerotti (*El rey David*, Galleria Spada, Roma). Orfeo está tocando una *lira da braccio*, instrumento que, en las miniaturas y grabados de madera de fines del quattrocento empieza a reemplazar el

arpa del rey David. El representar a Orfeo en un contexto cristiano, que es lo que ocurre en *La Diana*, empezó a hacerse a principios de la Edad Media, como queda patente en una serie de dibujos, relieves y frescos. Uno de estos frescos, *El cementerio de los dos laureles* (Roma, c. siglo IV), muestra a Orfeo sentado en posición frontal o “imperial”, típica del arte de los siglos IV y posteriores; sostiene el plectro en su mano derecha y la lira en la izquierda. Una paloma y un águila están posadas en sendos árboles a ambos lados de Orfeo. Las tres figuras simbolizan el alma cristiana en este mundo y en el venidero, lo que, en realidad, resulta en una representación de Orfeo como Cristo.

La fusión de los misterios cristianos y paganos se revela también en un mosaico del siglo VI en el que vemos, de nuevo, a Cristo bajo la apariencia de Orfeo (este mosaico se encuentra ahora en el Museo Arqueológico de Estambul). Este Orfeo-Cristo aparece sentado en la posición frontal típica del arte bizantino, rodeado de pájaros y otros animales. Bajo su lira vemos a Pan sosteniendo su y señalando hacia un centauro que descansa bajo el águila, a la derecha de Orfeo.

Tras escuchar la música y las canciones de Orfeo, los pastores y pastoras de *La Diana* sostienen una prolongada conversación con Felicia acerca de la naturaleza del amor. Felicia sostiene que la madre del amor es la Razón, pero su hijo es revoltoso y presa fácil de la pasión, motivo por el que la mayor parte de los personajes de *La Diana* “se vienen a desamar a sí mismos, que es contra razón y derecho de naturaleza”. La discusión subsiguiente acerca de la oposición Razón- Pasión nos recuerda el famoso cuadro de Baccio Bandinelli titulado *Combate entre la Razón y el Deseo* (Fig. 65), en el que Apolo y la diosa Diana, junto con Mercurio, Saturno, Hércules y Júpiter, son los defensores de La Virtud, mientras que Venus (Diana, en la novela de Montemayor), junto con Cupido y Vulcano, representan la Pasión. Es significativo que en el cielo, sobre la escena de la batalla, la Razón toma parte en el conflicto iluminando a las ninfas que la ayudan en su intento de devolver a las pastoras la facultad de discernir con propiedad.

En su habilidad de controlar las pasiones amorosas de las pastores y de salvarles de lo que la Fortuna les tenía reservado, Felicia se relaciona con la figura de la Virtud, como aparece en una moneda de Niccoló Fiorentino (1430-1514) en la que vemos a la Virtud subyugando a Amor y a Fortuna, considerados ambos, en *La Diana*, “los autores de trabajo y sin razones”. En este emblema, titulado *Virtuti Omnia Parent*, la Virtud, representada como un joven de largos cabellos, aparece de pie en primer plano; con su mano derecha coge por los cabellos a Amor, al que vemos con alas, desnudo, con los ojos vendados y con las manos atadas a la espalda, su carcaj cuelga a su lado y su arco, roto, está frente a él; con su mano izquierda la Virtud sostiene a Fortuna, desnuda.

Deseoso de poner fin a la pasión artificial que atormenta a sus personajes, Montemayor se sirve de un acto simbólico con el que transforma el enigma literario de la imposibilidad amorosa en amor humano satisfecho. Para los personajes de *La Diana* la redención comienza cuando Sireno, Sylvano y Selvagia beben el agua mágica de Felicia. Al beber la poción caen sin sentido al suelo, en brazos de Hipnos el dios del sueño. Momentos

después Felicia despierta a Sireno tocándole en la cabeza con un libro que ha sacado de su manga. De la misma forma despierta a Sylvano y Selvagia.

La presentación de Felicia como causante de bienestar es análoga a un dibujo del siglo X de Apolo Medicus y a otro, del siglo XV, que representa Apolo el curandero. En este último, atribuido al pintor florentino Maso Finiguerra, Apolo, como anticipando la acción de Felicia en la obra de Montemayor, aparece junto al lecho de un enfermo con un libro en la mano izquierda y un frasco en la derecha, de manera semejante a como se describe a Felicia en la novela. Por su parecido a un mago oriental en el momento de resucitar a un muerto se ha dicho del Apolo de Finiguerra que es “un dios salvador, dios de doctos misterios, dios de la vida”, un papel simbólico que también puede aplicársele a la sabia Felicia. Este dibujo es considerado como “el ejemplo más típico de la tradición de héroes y sabios que coloca en un mismo plano a la historia sacra y a la historia profana”, lo cual facilita el camino para una yuxtaposición similar de la dimensión secular y la espiritual en la novela de Montemayor.

En conclusión, Montemayor, que fue cantante, músico, poeta, novelista y autor de un libro de heráldica, y que pasó gran parte de su vida en los círculos cortesanos, tuvo acceso a muchas obras de artes antiguas y modernas que, indudablemente, le sirvieron de inspiración, así como los mitos y leyendas que también sirvieron de modelos para la literatura y las artes visuales. Además, sus viajes a Inglaterra, Francia, los Países Bajos y el norte de Italia le pusieron en contacto con famosos pintores de la época, artistas a los que debió respetar y admirar, como lo evidencia el hecho de que *La Diana* ilustra con palabras sus obras, en una especie de tributo a esos artistas. Una consecuencia de la prolongada y variada asociación de Montemayor con las artes es una novela en la que todos los acontecimientos importantes están representados en las artes visuales. Incluso el texto de *La Diana* nos invita a leer la novela como si fuera una experiencia visual. Un estilo altamente descriptivo, en el que abundan las imágenes pictóricas de gran brillantez, y un léxico que vibra con palabras tales como “miraba”, “veis”, “mirando” “mirad”, “pinta”, subraya el placer que el novelista encontraba en las correspondencias entre las diferentes artes visuales.

ARTE Y LITERATURA

ELEMENTOS PICTÓRICOS EN *LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA*

II

ELEMENTOS PICTÓRICOS



Fig. 1

El calendario de los pastores – Spenser, 1579



Fig. 2

La Visitación de San Nicolás y San Antonio Piero di Cosimo



Fig. 3

San Juan Evangelista en Patmos - Ticiano



Fig. 4

La familia del artista- Hans Holbein



Fig. 5

“gestos y expresiones” : una escultura- Giovanni da Nola

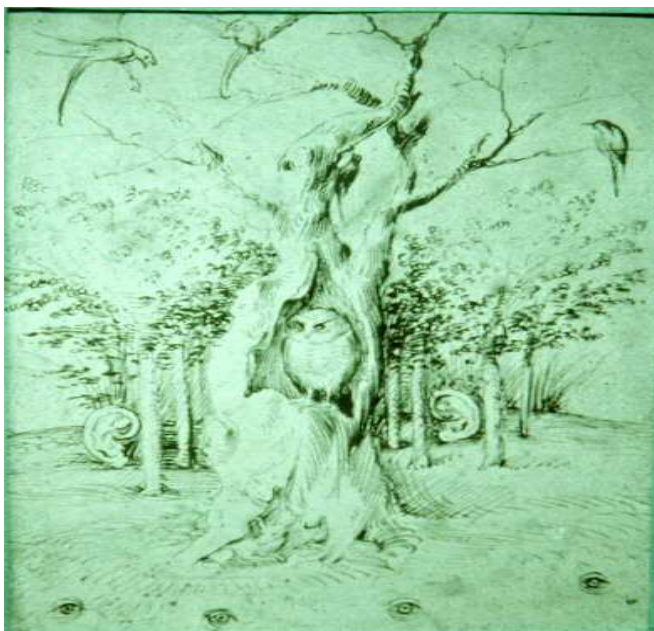


Fig. 6
El campo tiene ojos, el bosque oídos – Jerónimo Bosch



Fig. 7
Adoración de los pastores- Giorgione



Fig. 8

Adoración de los pastores- Giorgione



Fig. 9

Medalla atribuída a Cristoforo Caradosso Foppa (1475-c. 1527)



Fig. 10

Mujer sorprendida por la muerte – Agostino Veneziano de' Musi

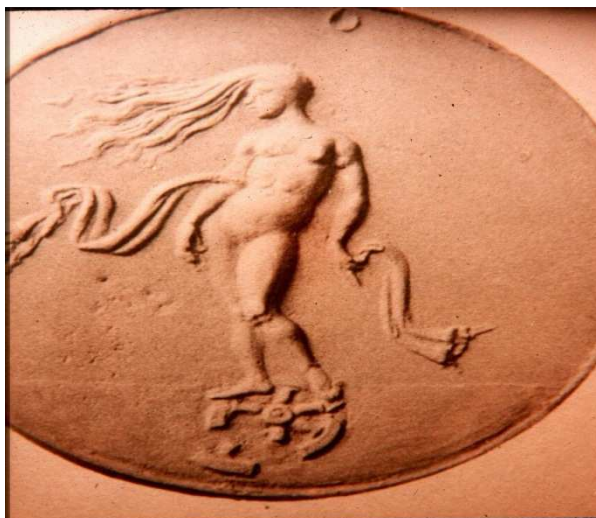


Fig. 11
“rueda de la fortuna” – medalla veneciana del primer cuarto del siglo XVI



Fig. 12
Joven peinándose - Ticiano



Fig. 13
Ofrenda de flores a Himeneo, dios del matrimonio – Nicolás Poussin



Fig. 14
Ofrenda de flores a Himeneo, dios del matrimonio – Nicolás Poussin



Fig. 15
Medalla con ocasión de boda – Niccoló Fiorentino – Tres Gracias: Castitas, Pulchritudo, Amor



Fig. 16
Medalla de las Tres Gracias como Fortitudo, Pulchritudo y Amor- Fiorentino

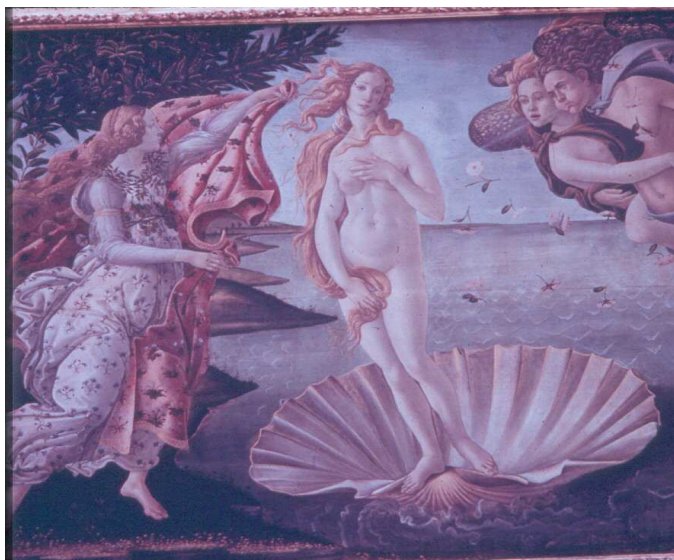


Fig. 17
El nacimiento de Venus, conocida como la Venus Anadyomene- Botticelli



Fig. 18
El nacimiento de Venus, conocida como la Venus Anadyomene- Botticelli



Fig. 19a

La esfera de Venus, conocida como La Primavera- Botticelli



Fig. 19b

La esfera de Venus, conocida como La Primavera- Botticelli



Fig. 20

Las Tres Gracias: Voluptas, Castitas y Pulchritudo



Fig. 21

Las Tres Gracias: Voluptas, Castitas y Pulchritudo



Fig. 22

Las Tres Gracias: Voluptas, Castitas y Pulchritudo

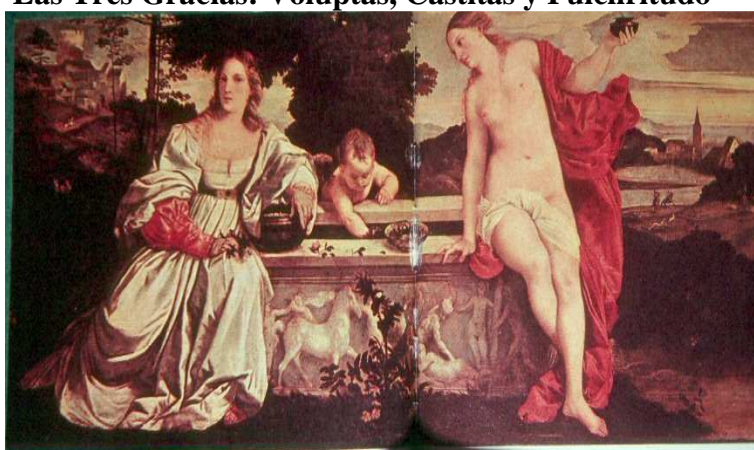


Fig. 23

Amor Sagrado y Amor Profano -Ticiano



Fig. 24

El rapto de Proserpina- Durero

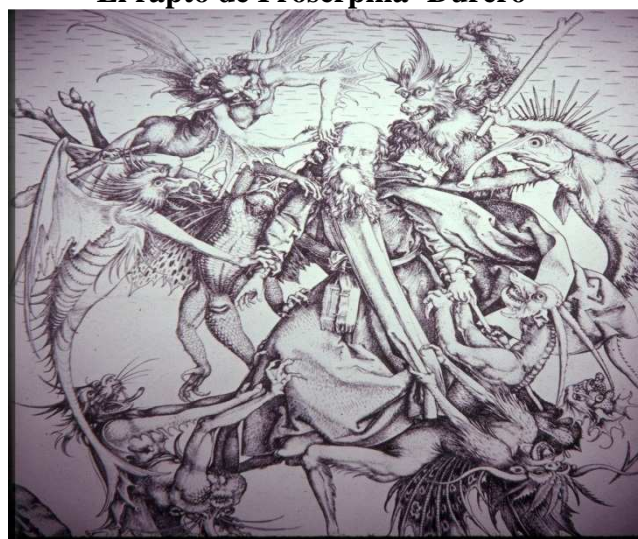


Fig. 25

Grabado de San Antonio – Martin Schongauer



Fig. 26

Escudo de tortuga en: Medalla de Gianfrancesco Enzola da Parma



Fig. 27

La sillería del coro – Iglesia de San Bavo

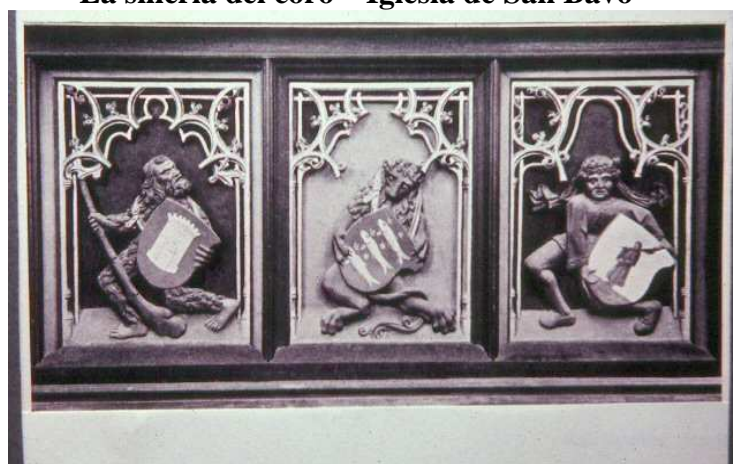


Fig. 28

Otro panel del mismo coro: un salvaje

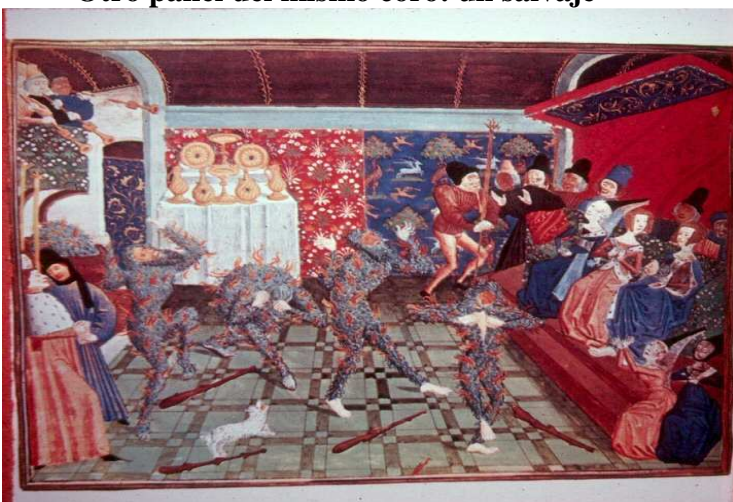


Fig. 29

Miniatura – Bal d'Ardents



Fig. 30

Et in Arcadia Ego – Francesco Guercino



Fig. 31

Aguafuerte – Durero, 1503

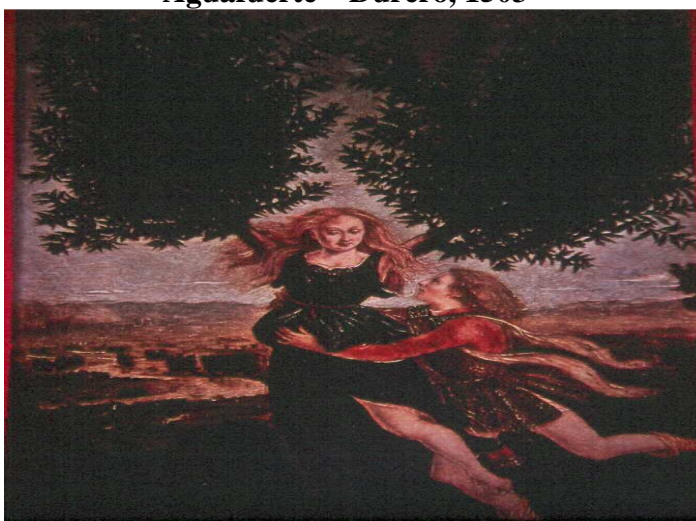


Fig. 32

Laurel, planta sagrada de Apolo - Apolo y Dafne – Antonio Pollaiuolo



Fig. 33
Lanza del caballero cristiano – Miles Christianus – Erasmo de Rotterdam

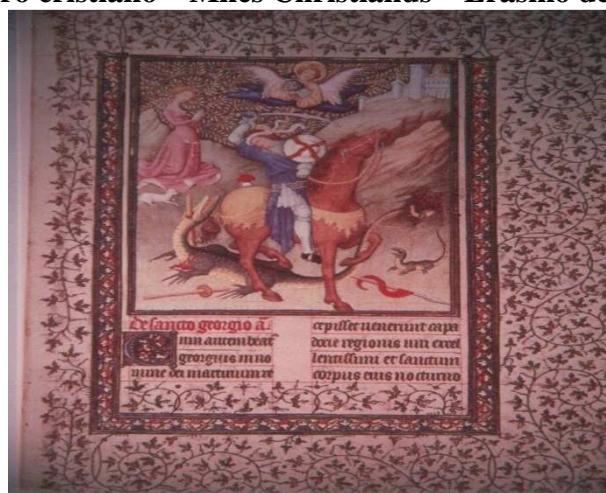


Fig. 34
Les Belles Heures, del duque de Berry (c.1405)

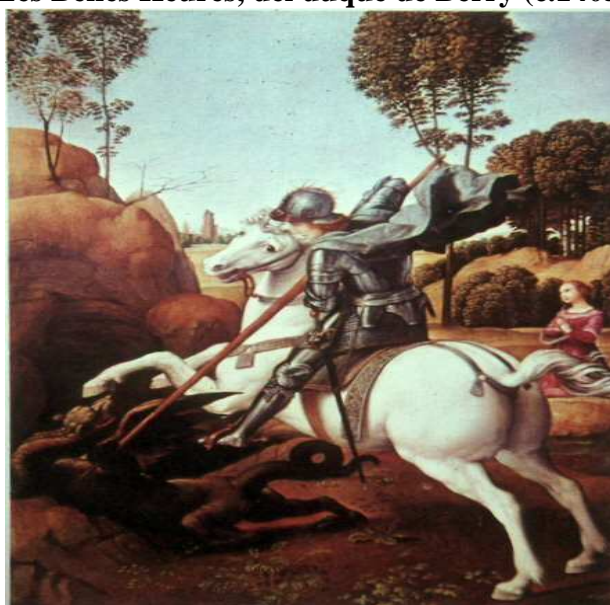


Fig. 35
Rafael representa el mismo tema en uno de sus cuadros



Fig. 36
La sabiduría expulsando a los vicios – Andrea Mantegna



Fig. 37
La sabiduría expulsando a los vicios – Andrea Mantegna



Fig. 38
La sabiduría expulsando a los vicios – Andrea Mantegna



Fig. 39

Pendientes naviformes – Museo de Victoria y Alberto

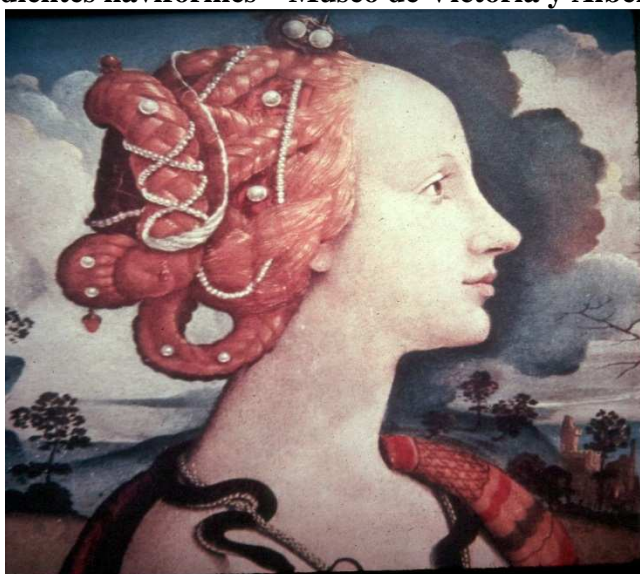


Fig. 40

Felismena- “un collar de fino oro, hecho a manera de culebra enroscada” – Retrato de Simonetta Vespucci – Piero di Cosimo



Fig. 41

Mito de Paris : Medalla, artista desconocido



Fig. 42

Mito de Paris – Cuadro de Bertoia

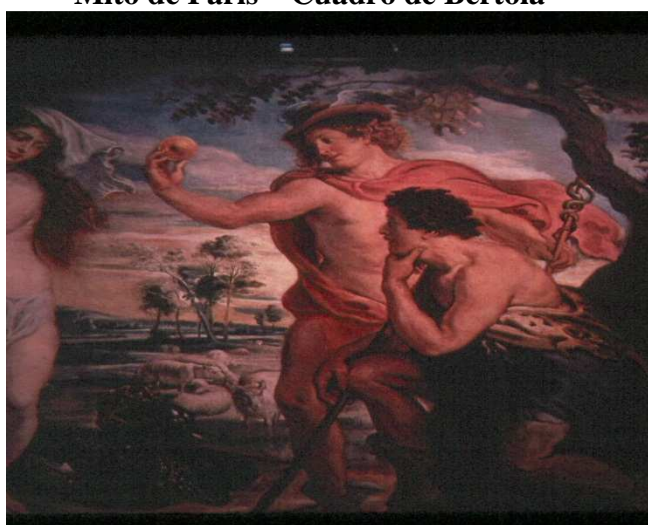


Fig. 43

Paris con un cayado y Hermes, con sombrero y alas - Rubens



Fig. 44

Mito de Paris - Rubens



Fig. 45

Mito de Paris - Rubens



Fig. 46

Ilustración: Cazador disparando una ballesta, en Les Chroniques d' Angleterre



Fig. 47

El martirio de San Esteban – Antonio y Piero del Pollaiuolo



Fig. 48
El martirio de San Esteban – Antonio y Piero del Pollaiuolo



Fig. 49
Píramo y Tisbe – Nicolás Manuel Deutsch



Fig. 50
Grabado; Albrecht Altdorfer(c. 1520)



Fig. 51

Commedia dell' arte; ilustración de 1550

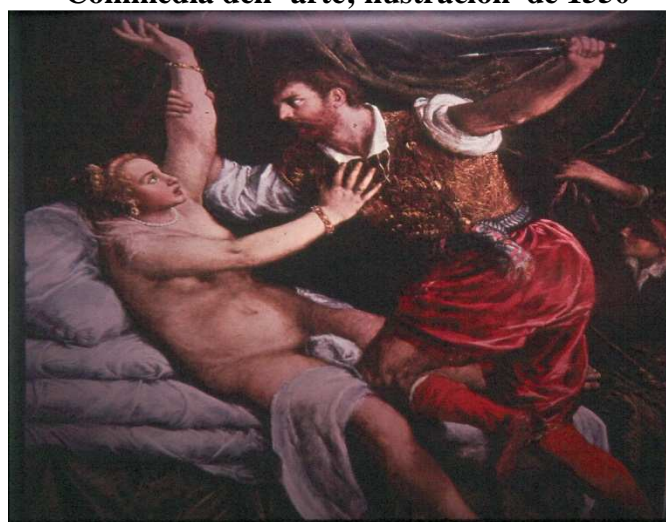


Fig. 52

Seducción de Lucrecia - Ticiano

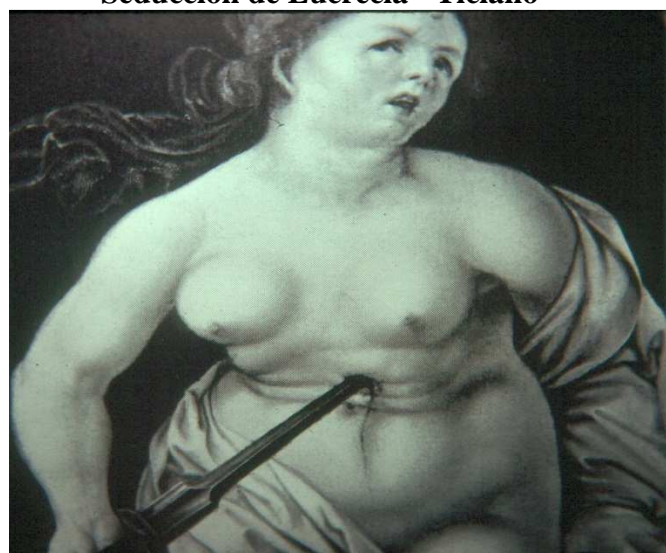


Fig. 53

Suicidio de Lucrecia – Jan Gossaert



Fig. 54

Et in Arcadia Ego – Nicolás Poussin

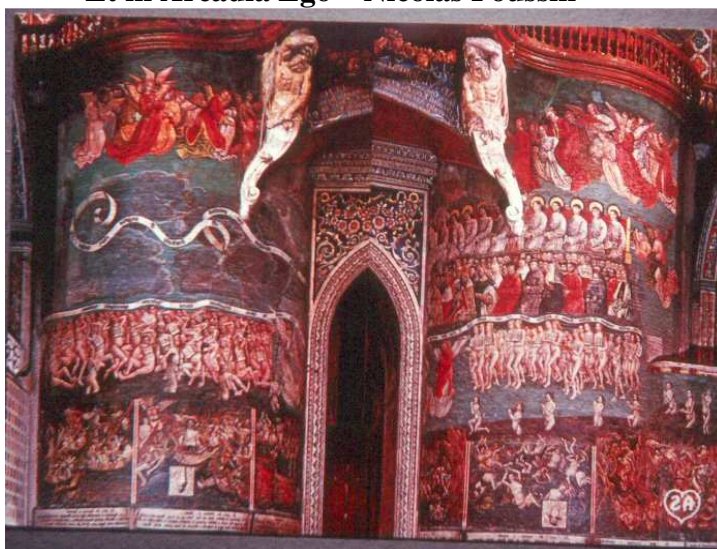


Fig. 55

Basílica de Santa Cecilia

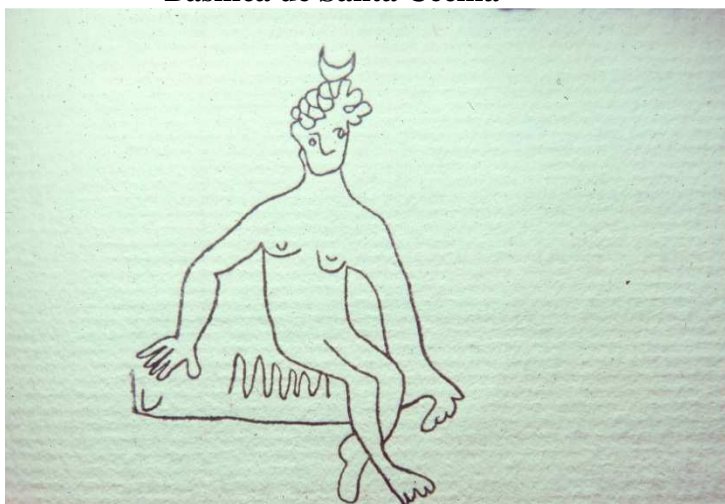


Fig. 56

Diana con luna

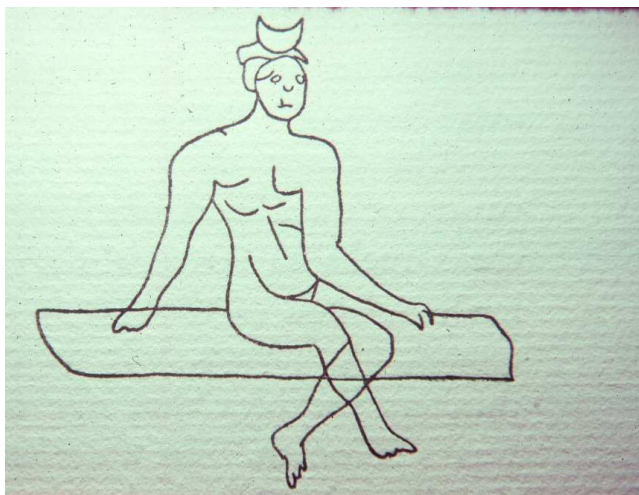


Fig. 57

Diana con luna

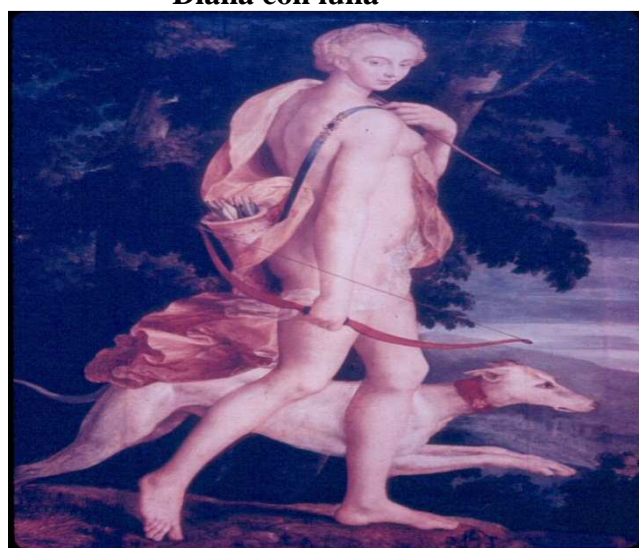


Fig. 58

Diana de Poitiers como Diana Cazadora

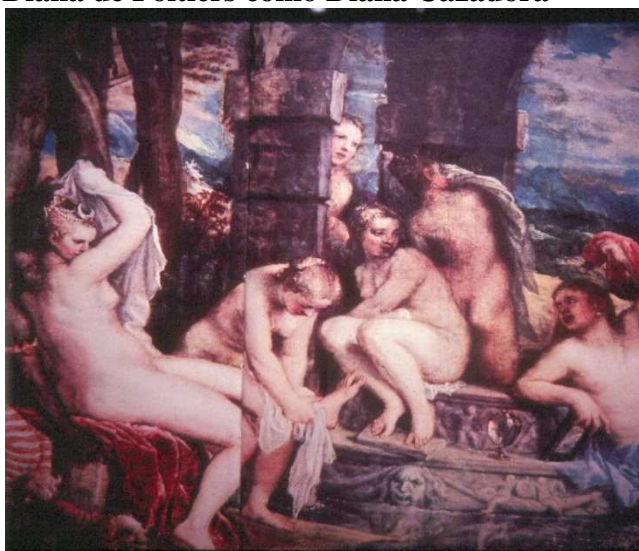


Fig. 59

Diana sorprendida por Acteón - Ticiano



Fig. 60
Divertissement dans la grande salle du palais de Binche, 1549



Fig. 61
Detalle de Divertissement dans la grande salle du palais de Binche, 1549

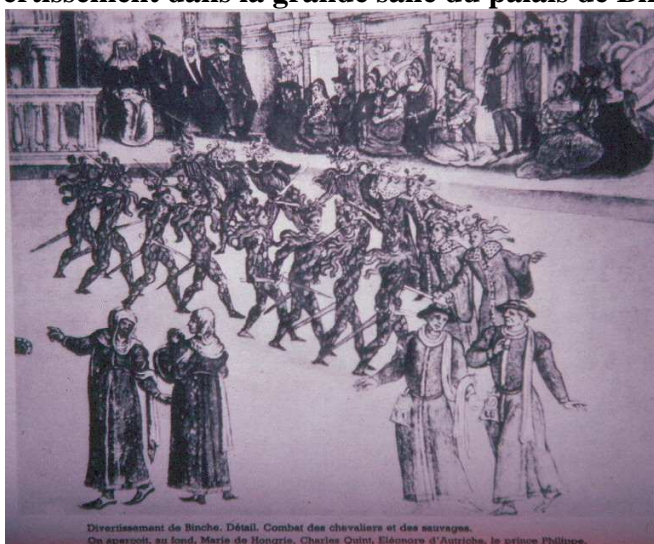


Fig. 62
Divertissement dans la grande salle du palais de Binche, 1549

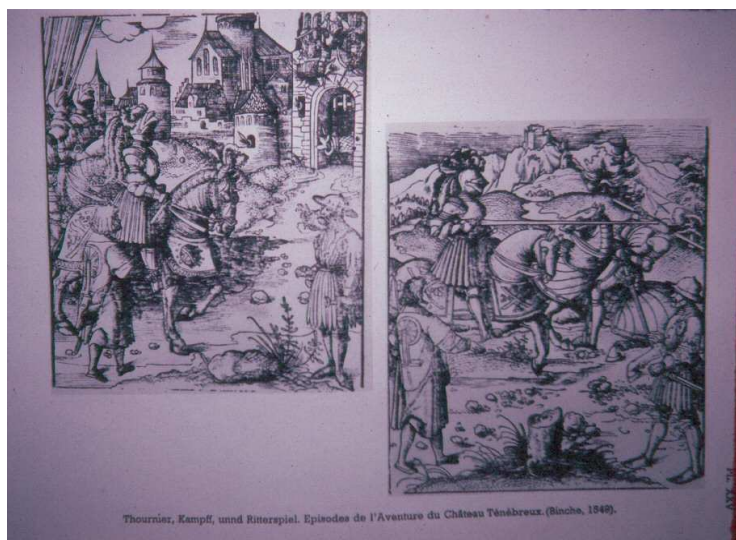


Fig. 63

Château Ténébreux

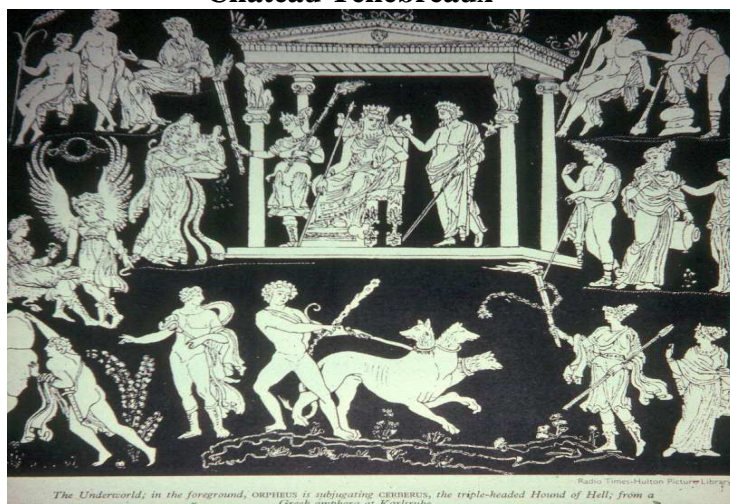


Fig. 64

El infierno y Orfeo subyugando a Cerbero

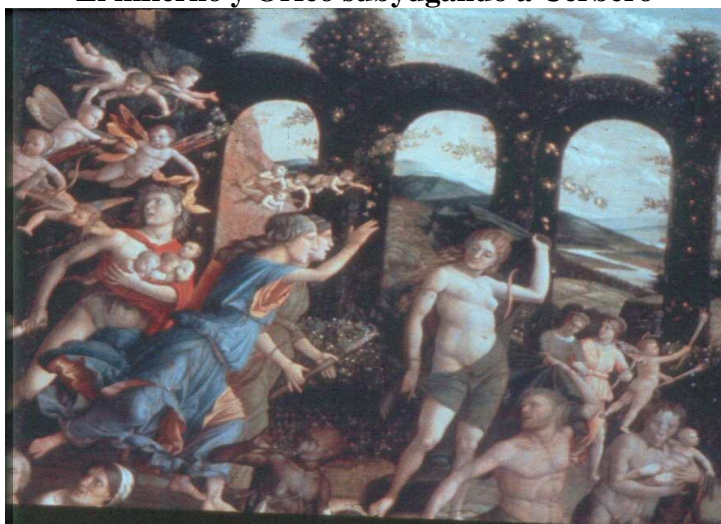


Fig. 65

Combate entre la Razón y el Deseo – Baccio Bandinelli