

La invención del amor en la Diana de Gaspar Gil Polo

Aurora EGIDO

La *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, como el propio autor indica en la epístola a los lectores, nace bajo el signo de «la variedad de versos y materias»¹. Ese programa estético se confirma no sólo por la riqueza de metros entreverados en la prosa, sino por la amalgama de elementos de procedencia diversa que, desde la digresión bizantina a la novelita italiana, se insertan en el marco de lo pastoril con un final de triunfos cortesanos. La mezcla estilística que provoca tales inserciones viene agrandada por el hecho de que el «Canto del Turia» traiga al mundo de la eglóga personajes que provienen de la épica, de las ciencias, de las letras y de las artes². Éstos y otros injertos compositivos provocan evidentes contrastes y ambigüedades en los puntos de sutura, pero es en el ámbito de la filografía donde las paradojas se ofrecen con mayor amplitud.

La crítica ha visto en la *Diana enamorada* las herencias de la tradición neoestóica —entre el neoplatonismo y el escolasticismo—, así como las deudas directas con Pietro Bembo y su distanciamiento de León Hebreo³.

¹ Gaspar GIL POLO: *Diana enamorada*, ed. de Rafael Ferreres (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 9. Citaré siempre por esta edición, cuyo prologuista sitúa la obra en el ámbito neoplatónico y petrarquista del XVI en el que surgen las obras de Castiglione y León Herrero (*Ib.*, pp. XIX-XX). Sobre el tema, Aurora EGIDO: «La varietà nell' *Accuteza* de Baltasar Gracián», *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno, Aesthetica pre-print*, Univ. de Palermo, 18 (1987), pp. 25-38. La versión española, en *Syntaxis*, Univ. de la Laguna, 16-7 (1988), pp. 53-61.

² *Ibid.*, pp. 144 ss. Me refiero, claro está, al canto de los «varones célebres y extraños» de diferentes oficios y saberes, cuya máxima expresión es Francisco de Aldana, «que junto ordena versos y soldados». El poema señala, una vez más, la huella en ésta, como en otras novelas pastoriles del templo de la Fama medieval, traducido en otros lugares ultramundanos de maravillosa visión (*infra*, n. 23).

³ Para la bibliografía sobre esta obra, Francisco LÓPEZ ESTRADA *et al.*: *Bibliografía de los libros de pastores en la Literatura Española* (Madrid: Universidad Complutense, 1984). Juan Bautista AVALLE ARCE: *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1975²), pp. 116-128 y 137-9, ha señalado las aportaciones de Gil Polo al género y sitúa las ideas amorosas en la escuela neoestóica. R. O. JONES, «Bembo, Gil Polo, Garcilaso. Three Accounts of Love», en *Revue de Littérature Comparée*, XL (1966), 4, pp. 526-540, presenta las deudas con Bembo en la denuncia

Solé-Leris dibujó con detalle las diferencias que la separaban del modelo de Montemayor en éste punto ⁴. A Valle Arce y Daniel Devoto, al discutir sobre la ausencia o no de la magia en la obra, plantean, a mi juicio, un punto capital de la misma, afirmando o negando, en uno y otro caso, que el desenlace de los hechos venga producido *more* novelístico, por el propio peso de los acontecimientos y el libre deseo de los protagonistas o *deus ex machina*, por ensalmos milagrosos como las aguas mágicas de las que tanto se lamentaba Cervantes ⁵. El problema plantea la propia situación de la novela de Gil Polo, entre lo maravilloso y lo verosímil, o entre el determinismo y la libertad que irían abriendo paso a la futura narrativa cervantina. Mi propósito no es otro que el de mostrar en el texto la existencia de las dos vertientes amorosas contradictorias que lo generan y que configuran uno de los hallazgos más interesantes, el de la invención del amor: Que en ésto Gil Polo esté en estrecha deuda con Bembo no quita para que *La Diana enamorada* alcance un puesto singular en el panorama de la pastoral española.

La obra sigue estrechamente —en consonancia con la *Arcadia* de Sanzaro y su peregrino de amores— la estructura narrativa de la peregrinación trufada de trabajos y mudanzas de fortuna que caracterizaría no sólo al género narrativo de la égloga y de las *Soledades*, sino al de la novela bizantina, hasta el *Persiles* ⁶. Los trabajos y fatigas de los pastores caminan-

de la pasión y sus desgracias, en la imaginación amorosa, etc., enfrentándolo a León Hebreo. Véase además, del mismo, su reseña al estudio cit. de Valle en BHS, 38 (1961), pp. 167-9. Marcial José BAYO: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 264-282, puntualiza las deudas de la poesía de Gil Polo con Virgilio, Horacio, Ovidio, Catulo y Garcilaso. Sobre *La Diana enamorada* trata Francisco LÓPEZ ESTRADA: *Los libros de pastores en la literatura universal. La órbita previa* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 24 *passim*. 30-9, 56, 367, 479 y 523.

⁴ A. SOLÉ-LERIS, «The Theory of Love in the two *Dianas*», en BHS, 36 (1959), pp. 65-79. Para él, Montemayor aboga por la irracionalidad del amor, y Gil Polo por el control de las pasiones por la razón. Este reaccionó contra el determinismo de la primera *Diana* con espíritu postridentino. También discute la relación con Castiglione y León Hebreo.

⁵ VALLE-ARCE, pp. 121-3, interpreta racionalmente los ensalmos de Felicia que cura por la palabra. La respuesta a Devoto, en p. 138. La reseña de éste, en *Bulletin Hispanique*, 63 (1961), p. 289 (Me pregunto si no habría que tener en cuenta la frecuencia de hierbas mágicas y ritos de encantamiento de carácter profiláctico que conllevan las fiestas del amor, según Julio CARO BAROJA: *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan* [Madrid, 1979], pp. 135 y 198 ss). Posteriormente volvió sobre ello A. SOLÉ-LERIS: Psychological Realism in the Pastoral Novel: Gil Polo's *Diana enamorada*» BHS, 39 (1962), pp. 43-7, quien señala que el agua mágica surgió con Menéndez Pelayo y la negaron Mario Casella y Valle, proclives a una solución realista. Según SOLÉ-LERIS: «Gil Polo shows how Felicia, applying human wisdom, not magic art, brings about the reconciliation of the lovers by natural persuasion and careful psychological preparation» (p. 46). La novedad de Gil Polo añade al género un matiz psicológico del que carecía la obra de Montemayor. Y vide D. H. DARST: «Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel», *Hispania*, 52 (1969), pp. 384-392.

⁶ La *peregrinatio* es inherente a toda la novela pastoril y ofrece particular riqueza en Cervantes (Cf. mi estudio «Topografía y cronografía en *La Galatea*», en A. BLECUA *et al.*: *Leccio-*

tes conforman el programa de autorredención que encontrará su justo premio en el palacio de Felicia, meta alegórica en la que casi todos encuentran su felicidad, salvo el pastor que, en consonancia con los tópicos de la fórmula *Et in Arcadia ego*, muere de amor incurable antes de alcanzar el término de sus deseos ⁷.

La corriente negativa que entiende el amor bajo especies de enfermedad, locura y muerte aparece ampliamente glosada de principio a fin ⁸. La esclavitud que impone el servicio del amor y los aludidos trabajos del amador errante completan ese oscuro panorama, tan ligado a la llamada novela sentimental y a la poesía cancioneril ⁹. Ya desde el prólogo aparece la idea del amor como enfermedad. El autor confiesa destinar su obra al recuento de los desastres del amor, de «las penas que pasan sus aficionados y lo que importa guardar el alma de tan dañosa enfermedad» (p. 10).

nes cervantinas (Zaragoza: CAZAR, 1985), pp. 49-93, y 62-3, para la *Diana* de Gil Polo). Sobre el tema, Jürgen HAHN: *The Origine of the Baroque Concept of Peregrinatio* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1973), part. la *peregrinatio amoris* camino de un *locus amoenus* o del paraíso. Cervantes tuvo un buen precedente en Gil Polo a la hora de encarar a sus personajes con los trabajos, la peregrinación, la razón y la libertad (*infra*). También habría que contar con los precedentes de la novela de caballerías, en cuyo seno se ofrecieron otros antecedentes. Cf. E. RILEY: «A premonition of pastoral in *Amadis de Gaula*», en BHS, 59 (1982), pp. 226-9. La peregrinación ha servido de tradicional soporte hasta Calderón, para los conflictos entre razón y pasión.

⁷ Los trabajos añadidos a la peregrinación conforman la doble faz de la alegoría narrativa. Claro que se ofrecen como batalla interior, psicológica, sobre todo, aunque no falten ocasiones que se cuentan por vía de relación, como la de Alcidia y Marcelio. El pastor aparece «a guisa de congoxado caminante» (p. 37) y como peregrino. Al final se dan por buenos los trabajos sufridos (p. 175). En este punto, la pastoril coincide con la bizantina. Desde la *Historia Etiópica* de Heliodoro al *Persiles* se habla de las desgracias y trabajos de los amadores. Téngase en cuenta, por otro lado, que el «*ardito e fortunato*» peregrino ya estaba en las *Rime* de Pietro Bembo (Venecia: 1530) y en las *Rime et prose* de Giovanni della Casa. Véase Antonio VILANOVA: «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», *Studia Hispanica in honorem. R. Lapesa* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 563-570, y, del mismo, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en E.D.M.P., 3 (1952), pp. 421-460.

⁸ Sobre este punto, me remito a mi trabajo: «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas* (Granada: Universidad de Granada, 1984), pp. 32-52. Teócrito en sus *Idilios* y Virgilio y Ovidio parecen las fuentes más comunes de la enfermedad amorosa en la pastoral.

⁹ Véanse al respecto, los prólogos de Keith Whinnom a su ed. de las *Obras completas* de Diego de San Pedro (Madrid: Castalia, 1972), part. el vol. II sobre la *Cárcel de amor*. La huella de la novela sentimental ha sido señalada en la *Diana* de Montemayor y en la *Ausencia y soledad de amor* (1551) de Antonio de Villegas, por Avalor Arce, *op. cit.* El proceso de desalegorización de Gil Polo respecto a los procedimientos de la novela sentimental es evidente. Son símbolos aislados de la que se mezclan con otros de diversa procedencia, como señalamos. La idea ovidiana de la esclavitud amorosa goza de larga escuela. Véase además C. S. LEWIS: *The Allegory of Love* (New York, 1965). La vertiente dolorosa del amor en Montemayor ha sido analizada por Enrique Moreno Báez, en la ed. de Jorge de MONTEMAYOR: *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Editora Nacional, 1981), p. XIII ss. Para la evolución del debate Razón-Pasión de la Edad Media al Humanismo, Aldo SCAGLIONE: *Nature and Love in the Late Middle Ages* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1963), p. 127 ss.

Sus «ficciones imaginadas» servirían así para escarmiento de los lectores avisados. Este tópico prologal de utilidad viene, no obstante, refrendado a lo largo de toda la obra, plagada —en la prosa y en el verso— de la enumeración de *males, tormentos, enfermedades, sufrimientos, llagas y dolencias*¹⁰. La búsqueda de remedios curativos para los males de amor forma parte de las aspiraciones de los protagonistas. Pero el veneno «tóxico y pestífero» no encuentra tan fácilmente su triaca o remedio «salutífero», como dicen los tercetos de Tauriso y Berardo. Amor es todo daños:

«El sano vuelve enfermo, maltratándolo
y el corazón alegre haze tristísimo,
matando el vivo, el libre captivándolo» (p. 111).

La locura amorosa aparece también constatada, como mal incurable. Diana (que encarna en la obra la luz, la perfección y la angélica hermosura que enamora p. 62) habla de su estado en tales términos al contar a Marcelio su amor por Syreno y glosa más adelante la locura de amor en su canto de malmaridada (p. 138). Pero es en el relato de Ismenia donde no sólo aflora la locura del viejo Fileno, sino que la propia acción la confirma en los protagonistas de esa historia. Amor es el fiero y poderoso niño que arrebató los juicios, cautiva y mata (p. 79), aunque el amador no deje a veces de encontrar placer en su propia desgracia (p. 44). Pero la locura y enfermedad más denostada en esta *Diana* es la de los celos (p. 87), infierno en el que arden los enamorados (p. 84) y que Gil Polo analiza psicológicamente como producto del menosprecio del propio merecimiento y falta de fe en la persona querida. Las penas de los celos sobrepujan a las causadas por el amor:

«... pues no dan menor pesadumbre los celos que la fiebre. Porque 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 enloquece» (pp. 84-5).

El monstruo de los celos (como ocurre con el del amor) no aparece, según vemos, como mera imposición externa, sino como ofuscación de la mente que libre, bien puede amar sin ellos. Gil Polo analiza con finura la causa de los celos planteándolos como un proceso psicológico que la prosa desmenuza al glosar lo que dicen los sonetos; mostrando así, una vez más, la indisoluble unión de prosa y verso en la obra que nos ocupa¹¹.

¹⁰ *La Diana enamorada*, pp. 21-2 y 27-8, donde los sonetos reflejan esas áreas semánticas luego desmentidas por las subsiguientes «rimas provenzales». El tormento de amor y la muerte, en p. 37. El pastor «lastimado», en p. 38 y «penado», en p. 60, etc. (*vide* pp. 68-9, 140, 181-3 *passim*), sufre la esquividad, dureza o ausencia de la amada. Y viceversa.

¹¹ La crítica ha convenido en los estudios más recientes en considerar la unión entre prosa y verso en la obra. No sólo son indisolubles, sino que son la misma cosa en esencia, si las

Gil Polo ejemplifica la doble y ambigua faz del tema; pues si por un lado, entiende los celos como «señales de amor», por otro, los censura, como producto de la imaginación enferma (p. 87), alabando el amor que crece sin ellos (pp. 83-4). La acción relatada por Ismenia corrobora en la vida novelesca las teorías del narrador. La fiereza de los celos reaparece de nuevo en la canción piscatoria de Nerea (p. 126) y en otros puntos con su secuela de infortunios. El cautiverio amoroso, los trabajos del peregrinar y la enfermedad del amador son imágenes con las que se envuelven los avatares de la pasión en busca de la salud, el buen puerto y la libertad logradas por el desamor:

«He sido muchos años captiva, y agora me veo libre; anduve ciega, y agora atino al camino de la verdad; passé en el mar de amor peligrosas agonías y tormentas, y agora estoy gozando del seguro y sosegado puerto» (p. 21).

La enfermedad, la locura y el cautiverio son metáforas estáticas que apenas hacen progresar el relato, aunque ofrezcan amplios espacios para la exploración del mundo interior de los personajes en la vertiente lírica. En cambio, la peregrinación por mar y tierra favorece en cada caso los cambios de fortuna, los encuentros y los desenlaces. El relato de Marcelio en busca de su amada Alcida es el paradigma del peregrinaje por una geografía *bizantina* que al final se torna en peregrinaje pastoril:

«Entonces yo por mejor buscalla, me vestí también como pastor, rodeando y escudriñando todo aquel reino» (p. 58).

Ismenia es también un claro ejemplo de peregrina de amores en busca de su amado (p. 106). Y, en su caso, la Fortuna le pone en el camino a Diana, porque suelen los trabajos del caminar tener compensaciones finales. Y es Fortuna la que se los muestra en la encrucijada de los encuentros (p. 118).

La poesía, no obstante, ayuda a los caminantes que cubren los trayectos con su canto (pp. 60-7), o alivian el camino con el diálogo entonado (p. 78 ss.). El mundo pastoril se ofrece como remanso de los peligros del mar; y las orillas del Turia, como el puerto seguro de sus naufragios y peligros (p. 122). Pesa en ello la tradición alegórica de las tribulaciones del mar de amor y de Cupido navegando sobre su carcaj, aunque sin marcas alegóricas. La casa de Felicia, en el centro del laberinto, mostrará, en fin, la con-

consideramos dentro de la teoría aristotélica de la imitación. (Cf. Aurora EGIDO: «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro III*, Universidad Autónoma de [Madrid, 1984], pp. 67-96). La locura de amor expresada por las redondillas que recibió Ismenia (p. 92 ss) es un ejemplo de integración del verso en la acción de la prosa. M. BATALLON: *Erasmus y España* (Madrid: FCE, 1984), p. 783, vio en el análisis de los celos en Gil Polo un precedente del *Traité des passions* de Descartes, y consideró además lo mucho que influyó Cervantes la tesis del valenciano

fluencia de todos los caminos. Allí se premiarán los trabajos sufridos (p. 175), porque la «casa es hecha para remedio de penados», como un auténtico hospital (pp. 177 y 180). Aún así el libro IV planteará toda la sintomatología de la enfermedad amorosa y de la muerte, al dibujar la fiebre y los padecimientos de Delio que acaba su vida como los *tristes* amadores de las novelas sentimentales (p. 202).

Los restos de la vertiente amorosa de las novelas medievales son muy grandes y aparecen en todo ese vocabulario luctuoso al que hacemos referencia. La deuda con el servicio de amor (pp. 43, 95 y 79) está también presente en las secuelas más cortesanas de la *Diana enamorada*:

«Comencé a señalarme su amante, haziendo justas, torneos, libreas, galas, invenciones, versos y motes, por su servicio, durando en esta pena por espacio de algunos años» (p. 45).

Claro que todos estos elementos se integran en una narración que los niega o los cuestiona, como veremos.

El proceso curativo de la enfermedad y de la locura se alcanza, claro está, con la unión de los amadores, y lo mismo ocurre con el olvido de los trabajos y fatigas que los pastores alcanzan con la felicidad en los inicios del libro V. Pero para que el lector no se llame a engaño con el logro de semejantes éxitos, el narrador impone su perspectiva moralizante y se distancia de los mismos:

«Mas los que desde aparte miramos las penas que costó su contentamiento, los peligros en que se vieron y los desatinos que hizieron y dixeron antes de llegar a él, es razón que vamos advertidos de no meternos en semejantes penas» (p. 211).

Gaspar Gil Polo utiliza todas las técnicas del sobrepujamiento para evidenciar los desastres de Amor (p. 79). El descanso de algunos, según él, no alcanzará a los más, que sólo deben esperar trabajos y muerte. Felicia, a su vez, aclara que no siempre hallarán remedio los que padecen y desgrana la lista de los trágicos amadores célebres sobre los cuales escribieron los poetas para escarmiento ajeno (pp. 258-9). Las historias de la *Diana enamorada* se plantean así como «lición para quedar avisados de vivir con más cordura».

Si los tres primeros libros son la constatación de las imágenes apuntadas y el quinto incluye una reflexión con la que se coronan los festejos cortesanos, el cuarto recoge, como apuntamos, los símiles de lameta del peregrinaje, la curación y la felicidad. Pero si Felicia remata los errores y fatigas de sus huéspedes caso por caso, mudando sentimientos, nunca es contra la voluntad de los amadores. Son éstos los que provocan unas bodas que ella consagra y certifica. Felicia alegoriza la consecución de la unión amorosa, pero no la determina. La propicia y hasta la simboliza como figura.

La curación por la palabra es el tratamiento más frecuente. La misma Diana, siempre oídos atentos, ejemplifica este poder que remedia con el diálogo las penas ajenas¹². La égloga había desarrollado desde antiguo el proceso. Y aunque tampoco falten los rasgos cortesanos y petrarquistas del silencio y del secreto (pp. 43, 95 y 99), la norma entre los pastores es la locuacidad. Todos están ahí para contar su caso o escuchar los ajenos. El patetismo con el que los describen invita a la conmoción (p. 46). Leer produce también efectos inmediatos (p. 45) y la voz los busca con patetismo retórico (p. 46). El llorar suelta la rienda a sus dolores (pp. 89 y 136) en la mejor tradición ovidiana. La incitación al canto (p. 115), sobre todo al de aldea (p. 116), opera cambios notables, porque no en vano Gil Polo recrea en su *Diana* la destreza de Anfión para la música y el canto, pero sobre todo la figura de Orfeo y la facultad de la poesía para mover, conmemorar (p. 41) y conmover (pp. 75-8 y 116-7). La necesidad de publicar los males es, no lo olvidemos, el «remedio postrero» (p. 15 y *vide* p. 82) que buscan los pastores. Al final del libro IV Felicia (como haciéndose eco de las pretensiones del propio autor) encarnará la curación por la palabra y los poderes que tiene la poesía:

«Estaba la sapientísima Felicia en su riquísimo palacio rodeada de sus castas ninfas obrando con poderosos versos lo que a la salud y remedio de todos estos amantes convenia» (p. 202).

Aunque también en este punto se ofrezcan las limitaciones de la inefabilidad. Pues cuando Diana escucha el desamor de Sireno, el narrador no puede por menos que exclamar: «No me hallo bastante para contarlo, y tengo por mejor dexarlo a juicio de los discretos» (p. 186). Y otro tanto ocurre con la naturaleza de la «valentina tierra» que Clenarda apenas si puede esbozar «con mal orden y rústicas palabras» (p. 143), poco antes de que el viejo Turia salga de su profundísima cueva para cantar sus glorias.

En el ámbito de los factores negativos de la pasión, la iconografía de Cupido aporta todos los tópicos con los que la tradición lo revistiera¹³. El tirano diosencillo aparece en las primeras líneas, con sus hazañas acostumbradas:

«hirió de nuevo el corazón de la descuidada Diana, despertando en ella los olvidados amores, para que de un libre estuviese captiva y por un essento viviese atormentada» (p. 15).

¹² La conmemoración de los amores ajenos es buena para los que aman. Contar en esta *Diana* significa compartir y suscitar otros recuentos como en *Montemayor*. Véase mi trabajo: «Contar en la *Diana*». *Formas breves del relato*, Estudios coordinados por Yves René Fonquerne y Aurora Egido (Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986), pp. 137-156. La memoria activa el recuerdo y los dolores (p. 117). El canto de dolores la prolonga, como un cisne, hasta la muerte, Berardo (p. 70). Melisa, en el libro V, aún hará prevalecer las desdichas pasadas. El amor inclina a la elocuencia según Ovidio (*infra*), quien también lo concibió como enfermo, errático y vagabundo.

La herida, la ceguera, la fuerza invencible, ajena a la voluntad, las armas y proezas de Amor son desgranadas por boca de Diana que dibuja en un soneto a Cupido, ciego y flechador, con su red, como Marte fiero que hiere y aprisiona ¹⁴. Pero al lado, surge la desmitificación del dios pagano y de todo cuanto él encarna. Alcida se distancia de los planteamientos de Diana y ante el soneto, dice que «semejantes canciones son maneras de hablar de los enamorados», poniendo en tela de juicio que sea Amor quien los aprisiona:

«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 lo quiere» (p. 24).

El proceso de desalegorización amorosa, iniciado por Boscán y Garcilaso, está aquí presente con una amplitud que el texto va desgranando con gran riqueza de variantes. El soneto-respuesta de Alcida negará al amor la ceguera, la niñez y todos sus atributos, cadenas y saetas, convirtiéndolo en estado psicológico del que voluntariamente se enamora:

«Porque es Amor mentira de poetas,
sueño de locos, ídolo de vanos:
mirad qué negro Dios el que adoramos» (p. 25).

La prosa glosará por extenso las causas del amor, y convertirá el mito en un producto de las mentes ociosas, que llenan su memoria, entendimiento y voluntad con las pasiones (p. 26). La deuda de Bembo aparece, como ha señalado R. O. Jones, en ese instante en el que se plasma la invención amorosa. Primero en el nombre:

¹³ La bibliografía en este punto es desbordante. Me remito a mi trabajo: «La iconografía amorosa en el *Desengaño* de Soto de Rojas», *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, (Universidad de Granada, 1985), pp. 135-151, y a las sugerencias de Santiago SEBASTIÁN: «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 21 (1985), pp. 5-112. También Rafael FERRERAS: «La flecha alegórica con que hiere el Amor», *Homenaje a Dámaso Alonso*, I (Madrid, 1960), pp. 517-524, Edgard WIND: *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Hardmonsworth, 1967), cap. IX y X; y Rosa LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 260 y 271 ss.

¹⁴ Los destrozos del amor tienen también su raíz senequista y sus deudas con el *Triunfo de amor* de Petrarca o los *Diálogos* de León Hebreo, según S. Sebastián, pp. 15-9. El senecquismo por vía erasmista penetró también en las alegorizaciones pictóricas del amor divino y del humano, tanto en la emblemática como en la pintura, desmitificando el amor pagano. Sobre ello, J. Rogelio BUENDÍA: «José Antolínez, pintor de "mitologías", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1 (1980), pp. 45-57. Y el clásico estudio de Jean SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods* (Princeton: University Press, 1972), pp. 84 ss. y 275 ss., sobre la interpretación alegórica de Cupido. Pero véanse las puntualizaciones de Andrés SORIA OLMEDO: «"Posada Antigua de la Philosophia", (Los *Dialogui d'Amore* de León Hebreo como manual de mitografía)», en *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 819-829.

«Y assi inventaron el nombre de Amor, llamándole dios, porque era de las gentes tan temido y reverenciado» (p. 26) ¹⁵.

Y luego en sus características (personificación de las «miserias y floxedades de los hombres») y atributos, contrahaciéndolos:

«Pintánronlo mochacho, porque los hombres en él no se fien: ciego, porque no le sigan; armado, porque le teman; con llamas, porque no se le lleguen, y con alas, para que por vano le conozcan» (*Ib.*).

La defenestración de Cupido conlleva la negación de todo el vocabulario que lo rodea (pp. 25, 27-8), denunciando los versos de los amadores que se nutren de su estofa. El final de la obra volverá a la constatación de que Cupido carece de entidad independiente a la persona y no es sino el apetito desenfrenado, cuyos desastres aconsejan sustituirlo por el amor de cosas altas y perfectas, ya que éste no implica tormentos ni vergüenzas (p. 259). Ello lleva a afirmar, a cambio, la existencia del amor honesto que es virtud celeste y sabiduría (p. 260).

Aunque el panteón clásico fuese aceptado y asumido por el cristianismo, no es menos cierto que el proceso de desmitificación, por un lado, y de vueltas a lo divino por otro, obró cambios importantes en el mismo a lo largo de los siglos XVI y XVII. Bembo y León Hebreo, junto con Garcilaso, ofrecían a Gil Polo la revisión de la entidad de Cupido, pero él desarrolló un motivo que luego aparece en la poesía de Lope, Quevedo y Góngora hasta hacerse parodia. En éste sentido, creo que la *Diana enamorada* es un rico precedente del capítulo que Pérez de Moya dedica al dios niño en su *Filosofía secreta* y que tal vez sea el ejemplo más completo de reflexión y revisión del *curriculum* de Cupido, su iconografía e historia, basado fundamentalmente en las ideas de Séneca. Pero el interés del texto de Pérez de Moya radica no sólo en dibujarlo como metáfora poética y pictórica, sino en que lo desmitifica y plantea como personificación de los sentimientos humanos, denostando sus poderes y secuelas y viendo en ellas al demonio y al pecado; punto éste último al que no llega la *Diana enamorada*, resuelta a niveles morales que no se explicitan en términos cristianos. Así dice de él Pérez de Moya, concibiéndolo como «cosa fingida»:

«Por Cupido no entendieron otra cosa todos los que dél hablaron, salvo un deseo que en nosotros nace de gozar de los carnales deleites, con aquellas figuras que en nuestro pensamiento hermosas fueron juzgadas» ¹⁶.

¹⁵ R. O. Jones, pp. 526-540, señala en este punto las deudas con Bembo. Los debates medievales ya habían planteado esas *questione d'amore* que Bembo recogió en *Gli Asolani*. Sobre ello, Charity CANNON WILLARD: «Concepts of Love According to Guillaume de Machaut, Christine de Pizan and Pietro Bembo», *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society. Toronto (1983)*, ed. por Glyn S. Burgess and Robert A. Taylor (Exeter: Short Run Press, 1985), pp. 386-392.

¹⁶ Juan PÉREZ DE MOYA: *Filosofía Secreta* (Barcelona, 1977), pp. 277-285. La cita, en

Las series negativas del amor van acompañadas, sin embargo, en la *Diana enamorada*, de otras positivas que lo convierten en maestro, músico y poeta capaz de mejorar a la persona, de acercarla a la naturaleza y al ideal de perfección platónica, como memoria de un pasado de correspondencias que, al ser rotas, la novela trata de restaurar armónicamente ¹⁷. El neoplatonismo subyace en la idea del amor —maestro que hace de los pastores, como ya apuntamos, filósofos elocuentes, grandes memoriosos y poetas de repente. La música ocupa un papel trascendental al respecto. El amor hace milagros y convierte a un zagal enamorado en emúlo del mismo Apolo por su belleza y habilidad en el canto. Pero aparte de este punto de partida, inherente al género pastoril, la *Diana enamorada* recoge las imágenes del tópico de la escuela de amor. El narrador es consciente de las paradojas pastoriles y las delata a cada paso. Así del canto de *Diana*, dirá que:

«hazia muy clara ventaja a las habilidades de su tiempo: pero más espanto daba ver las agudezas con que matizaba sus cantares, porque eran tales, que parecían salidas de la avisada corte» (p. 77).

El milagro de tales discursos se justifica por la idea del amor-maestro, pero también porque éste encuentra terreno abonado en algunos pastores. Con ello, Gil Polo impone cuñas de verosimilitud a las paradojas de su relato que negando al Amor tantas veces, lo confirma otras tantas como fuerza externa:

«pues está claro que es bastante el Amor para hazer hablar a los más simples pastores avisos más encumbrados, mayormente si halla aparejo de entendimiento vivo e ingenio despierto, que en las pastoriles cabañas nunca faltan» (*Ib.*).

Mireno volverá a plantear el desajuste entre lo ideal y lo real del mundo de los pastores (p. 83). Y más tarde se volverá a hacer referencia a las excelencias del canto pastoril (p. 116). Frente a la idea de que el enamorado, porque enamorado, es buen poeta, se ofrece sin embargo, la tesis con-

p. 283. Niño alado, con aljaba, saetas, arco, hachas encendidas y ojos tapados, coincide con el dibujo de Gil Polo, aunque éste no añade cintas ni pies de grifo al infante. Glosa Pérez de Moya la enfermedad, el fuego y demás atributos, distinguiendo entre el amor *carñal honesto* y el *deshonesto*, todo ello bajo el lema «fingían los poetas», p. 283; el mismo que destacamos en Gil Polo.

¹⁷ Sobre las teorías del amor-maestro algo dije en mi trabajo: «La universidad de amor y *La dama boba*», en *BBMP*, 54 (1978), pp. 351-371 y en el *art. cit.* «Topografía y cronografía en *La Galatea*», obra que tiene en *La Diana enamorada* un precedente del ambiente académico. Santiago Sebastián, *art. cit.*, pp. 15 y 28, ha asentado la tradición emblemática del tema del amor-maestro. Rafael Ferreres, a propósito de Gil Polo (p. 83) en nota a su ed., recoge un texto de Garcilaso sobre la elocuencia pastoril: «¿Quién te hizo filósofo elocuente/siendo pastor de ovejas y de cabras?», *Eg.* II, vv. 396-7.

traría, la de que el amor no es lo mejor para la poesía. Y que la enajenación vela las rimas:

BERARDO
El grave mal de mi me tiene ajeno,
tanto que no soy bueno
para tener diez versos de cabeza.

TAURISO
Mi lengua en el cantar siempre tropieça (p. 113).

Al final, los pastores —reales o ficticios— llegarán al colmo del refinamiento cortesano. Porque no en vano Felicia representa constantemente el triunfo de la Sabiduría y aparece con visajes de «honestíssima Sybila» (pp. 176-7). Sus «poderosas palabras» (p. 179) ayudan a los pastores a encontrar su remedios (p. 202), con sus consejos y órdenes, fiestas, músicas y regalos. Ella es quien da lección de amor, explicando el enigma del ciervo (p. 225), pero también la que amonesta a todos los personajes, y por refracción a los lectores, invitándoles a los amores honestos, como «ministra» de la casta diosa Diana (p. 258), distinguiendo entre el amor terreno y el divino. A este último lo compara con la virtud celeste y la sabiduría, y a aquél con el vicio y la locura. La síntesis de su discurso desvela el entrelazamiento de los opuestos que encadenan la obra para apoyar el triunfo del amor celeste que simboliza la suma de la virtud, la belleza y el saber. El amor logrado convertirá a los pastores en sutiles académicos y poetas de certamen, pues todo el libro V y parte del IV de la *Diana enamorada* no es sino una nutrida academia de avisados poetas, donde se glosan y premian poesías con tema prefijado (p. 190 ss.), en recuerdo de las competencias poéticas entre Menalcas y Dameta en la *Egloga IV* de Virgilio. Hay además danzas, juegos verbales, adivinanzas, enigmas y dialéctica de cantos feministas y antifeministas¹⁸. Sin que falten las naumaquias con ninfas y salvajes, los remedos mitológicos, las justas con música y los huevos de olor como en la mejor fiesta renacentista¹⁹. Y en medio, el realce de Diana cazadora, como emblema amoroso que recoge la tradición venatoria de Cupido y sus secretos festivos (también atributo de Alcida, p. 42, y de Cleonarda, p. 53). La sublimación cortesana de la aldea es otra de las paradojas de esta obra que ensalza tan detalladamente las delicias del campo.

¹⁸ También en este punto la obra ofrece la doble vertiente de alabanza y denuesto de las mujeres, pp. 235 y 246. Véanse sobre todo los inicios del libro III, p. 109. Las agudezas vertidas en el sarao final batallan sobre los hombres y mujeres (p. 234) y acaban por consignar la sabiduría de Felicia y la de las pastoras y damas que la rodean.

¹⁹ Joseph FUCHIA: *Relaciones hispanoitalianas* (Madrid: R.F.E., 1953), p. 65, apuntó las huellas de Sannazaro en la alabanza de la música campestre sobre la cortesana de Gil Polo. Lo interesante, sin embargo, radica en todas las deudas que la idea tiene respecto a la corte en éste y otros puntos de la novela. Las paradojas se extienden hasta las *Soledades*. Véase Elías L. RIVERS: «La paradoja pastoril del arte natural», en *La poesía de Garcilaso* (Barcelona: Ariel, 1974), pp. 285-308.

El ágape canta los triunfos del amor correspondido, pero sin olvidar el sufrimiento de los amadores. Gil Polo pretendió lograr el justo medio entre razón y pasión, recogiendo tradiciones diversas y contradictorias sobre el amor. Su filografía es una demostración de la síntesis a que se podía llegar siguiendo las distintas corrientes que habían nutrido la prosa y el verso hasta mediados del siglo XVI. La ambigüedad subyace de principio a fin, pues la desmitificación amorosa que imponen algunos personajes queda desmentida por el propio narrador al contar la situación en que éstos viven (o los poderes del maligno Amor impulsando deseos nocivos, como hace con el piloto Bartofano). Al principio del libro II mostrará sus propias vacilaciones, al creer que el Amor es bravo, poderoso y que ayudado por la Fortuna atormenta a las gentes. Pero seguidamente traza los rasgos positivos de ambos al favorecer a Diana. La práctica vital de los personajes desmiente a cada paso las teorías antiamorosas, por no hablar de la doblez con que construye el desenlace. La Fortuna mudable (pp. 18, 46-7 y 173) también resulta implicada en las paradojas del discurso pastoril. Pues aparece como algo extraño que actúa sobre los pastores, dirigiendo sus pasos (pp. 67 y 106) ya sea a favor (pp. 38 y 111) o en contra (historia de Marcelio. *Vide*, p. 141). Al principio del libro IV, el narrador trata de buscar en ella un justo medio, como en el amor (p. 22), que deje clara la libertad de elección. Pues en principio la Fortuna ni es buena ni es mala, sino incostante (pp. 50 y 73) y toca al hombre no vivir confiado en los bienes o desesperado en los males. Justo medio al que no es ajeno el resto del relato, tratando de buscar el equilibrio entre lo fantástico o maravilloso y lo real, lo mismo que entre la Fortuna y el libre albedrío. El «In medio consistit virtus» fue posteriormente la poética de los *Emblemata Amorum* de Vaenius (Amberes, 1608) y de toda una tradición literaria que se extendió ampliamente en la poesía barroca buscando el sincretismo de las tradiciones amorosas ²⁰.

Gil Polo pintó «de otra suerte» que Montemayor el mundo de los pastores, como dice Hernando Bonavida en los preliminares laudatorios (p. 13). Los personajes muestran diferentes puntos de vista sobre el amor, en virtud de su propia situación afectiva. Diana encarna, frente a Alcida, la corriente de los cautiverios, locuras y enfermedades. Ésta, la desmitificación amorosa, o la vida libre en la Naturaleza que las rimas provenzales desgranaban como símbolo de los que viven lejos del cautiverio de amor (pp. 34-5). Pero cuando el narrador sitúa a los amantes, describe sus afectos con todos los tópicos de la herida amorosa y el amor a primera vista. Así le ocurre a Delio mirando a Alcida («se halló tan preso de sus amores...» «dio señal de la nueva herida que Cupido había hecho en sus entrañas», p. 37).

²⁰ Santiago Sebastián, p. 27 y 41, donde afirma la mezcla de valores positivos y negativos que sobre el amor pesa en Vaenius. Téngase en cuenta la unión de Fortuna y Amor en la emblemática. La Fortuna también es ciega y a veces se impone el Amor (p. 38).

El pastor «lastimado» (p. 38) o el herido de «saeta» señalan las trampas en que el narrador cae tras haber desmentido su existencia. El peso de tales paradojas actúa, claro está, en las dos direcciones y demuestra que el género le obliga a las ataduras metafóricas que él trataba de aflojar en busca de una razón que se opusiese a la pasión amorosa. La carta en tercetos que recita Alcida sintetiza bien esta serie negativa del poeta-peregrino «en paso tan estrecho y peligroso», por culpa del amor que enmudece y mata. La batalla interior y el gozo entre las llagas y la pena explican bien todo cuanto en otras ocasiones trata de desmentir el narrador, al ofrecer el rastro de los valores positivos (logro de la virtud, la belleza, la ciencia y la armonía). Por lo mismo, las maravillas del campo (pp. 80 y 116) y los trazos artísticos de la Fuente Bella, lugar «no con maestra mano fabricado, más por la próspera naturaleza allí para tal efecto puesto» (p. 120), quedan contrapesados por el realce del templo de Diana (p. 136) y las incontables maravillas de la casa de Felicia (p. 177), convertida en culto cenáculo académico en un amplio despliegue de cortesanía, triunfo evidente sobre los ocios pastoriles anteriormente descritos.

El narrador, en fin, desmiente en el último tranco su propia invención pastoril con la disculpa del escarmiento. La sabia Felicia cierra la obra con las admoniciones contenidas en su «sermón de amores», frente a un auditorio que ha sufrido todas las secuelas negativas de la pasión. El dibujo de semejantes paradojas y programa está en toda la tradición de las artes amatorias empezando por Ovidio y pasando por Andreas Capellanus y el Arcipreste. La *retractatio* final niega una buena parte de cuanto el texto había ido declarando. Gil Polo, basándose en *Gli Assolani* de Pietro Bembo, pero también en Garcilaso, ofrece una nueva perspectiva de lo pastoril muy distinta a la de Montemayor, aunque sin abandonar del todo su discurso. Montemayor, por su parte, era consciente de hasta qué punto el amor es un dulce sueño, una fantasía, un engaño sabroso, pero prefirió vivir con él, como dice en el soneto que termina:

«Aunque creer en sueños sea locura
de hoy más, señora mía, en sueños creo
que al sueño debo más que a la soltura».

Al contrastar el falso con el verdadero amor, desmitificar los celos y el mito de Cupido y destacar los valores de la voluntad libre para alcanzar un punto de equilibrio entre razón y pasión, Gil Polo conseguía abrir el género a la causalidad y la verosimilitud, lo que equivalía caminar hacia la novela cervantina. El logro del casamiento con la meta final es otro punto de engarce con el autor del *Persiles* y las *Ejemplares*, así como el uso de los espacios y del tiempo. Las contradicciones teóricas y las narrativas son evidentes en *La Diana enamorada* que ha sido alabada justamente por los valores poéticos que trata de denostar. La obra muestra hasta qué punto son los trabajos amorosos los que dinamizan el relato y le hacen progresar,

pues el dominio de la razón sobre las pasiones ajenas sólo lleva al estatismo doctrinal y a las consideraciones morales.

La obra debe de ser entendida dentro de las corrientes del pensamiento que debatían a nueva luz sobre los viejos opuestos de Razón-Deseo y consideraban al primero como elemento fundamental de la dignidad del hombre ²¹. La defensa de la libertad humana realzaba la condición de la persona ²². De tales presupuestos hay abundantísimos ejemplos en la poesía y en la prosa. Gil Polo fue mucho más allá del debate entre las dos fuerzas en liza, desalegorizándolas, en una buena parte, no sólo por el tratamiento de la invención amorosa, sino porque introduce la libertad de elección en los personajes y ello afecta además de al plano ideológico, posttridentino, de la obra, al literario propiamente dicho. Los restos alegóricos y el determinismo genérico que los modelos imponían en el relato pastoril aparecen constantemente en esta *Diana*, pero pesa sobre todo la voluntad de desmitificar el Amor y convertirlo en el ejercicio de la voluntad libre de los personajes, presidida por la razón ²³. Tales alcances deben situarse como

²¹ Otis H. GREEN: *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1968) II, p. 189 ss., donde analiza la defensa de la razón en las letras españolas con abundante acopio de argumentos entre los que no faltan las fuentes eclesiásticas ni las neoplatónicas. Para las referencias a la pastoril, p. 226 ss. Sobre Gil Polo, pp. 228-9 (aunque no comparto su idea de que en éste «su razón queda trascendida únicamente en la contemplación mística»). Véase también su cap. dedicado al libre albedrío, en p. 238 ss., en el que, creo yo, debe destacarse la carencia en Gil Polo de cualquier referencia a la gracia divina en el sentido cristiano. Lo que sí hay son referencias al amor divino en sentido neoplatónico. También interesan sus reflexiones sobre la Fortuna en la pastoril, en p. 343 ss., incluida la obra que nos ocupa (p. 367 ss). Aunque caben las matizaciones que sobre el libre albedrío aporta Charles TRINKAUS: «The Problem of the Free Will in the Renaissance and the Reformation», *Renaissance Essays*, ed. por Paul Oscar Kristeller y Phillip P. Wiener (New York and Evanston: Harperbooks, 1968), pp. 187-198. La canción IV de Garcilaso es muestra autobiográfica del debate alegórico entre razón y pasión. Sobre ella, Victor GARCÍA DE LA CONCHA: «La oficina poética de Garcilaso», en *Garcilaso. Academia Literaria Renacentista*, IV (Universidad de Salamanca, 1986), pp. 83-108.

²² Otis H. Green, p. 196, recuerda el precedente de Fernán Pérez de Oliva. Véase, de éste, su *Dialogo de la dignidad del hombre*. (1546), en la ed. de José Luis Abellán (Barcelona: Ed. de Cultura Popular, 1967), pp. 99 y 119, donde plantea la lucha de la voluntad entre dos enemigos: la razón y el apetito natural. También aparece el tema en su *Discurso de las potencias del alma*. Eugenio Garín ha explicado el evangelio de la radical libertad del hombre, de su responsabilidad, en el *Discurso de la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola, recordando la idea renacentista del hombre artífice de su propia fortuna, en *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1981), pp. 132-194.

²³ M.^a Rosa Lida, aunque sin referirse a Gil Polo, ve huellas del palacio medieval de la Fama en el de Felicia de Montemayor (cf. Howard ROLLIN PATCH: *El otro mundo en la literatura medieval* (México: FCE, 1956), pp. 428-430. La transformación cortesana de la pastoril ya se inició con Montemayor, como apuntó Francisco López Estrada en su ed. de *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pp. LXVIII-LXIX. Sobre el tema en la pastoril europea, W. LEONARD GRANT: *Literature and the Pastoral* (University of North Carolina Press, 1965), p. 331 ss. Sannazaro había marcado la pauta en el cap. XI de su *Arcadia*, como indica William J. KENNEDY: *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral* (Hanover: University

curioso precedente de la novela cervantina y de cuanto en ella supuso el concepto de verosimilitud aristotélica ²⁴. En *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo el planteamiento de la invención del Amor implicaba, en buena parte, el de la invención literaria.

Press of England, 1983), p. 135, procediendo a la *deconstrucción* de lo pastoril. Aparte de la verosimilitud temporal y espacial a que tiende Gil Polo, cabe destacar las referencias a la comida en la obra (*vide* pp. 53, 56, 59, 120 y 177, entre otras). Angel Valbuena a su vez, destacó la fuerza barroca de la descripción de la tempestad en el libro I (*Historia de la Literatura Española. II. Renacimiento*, 9.^a ed. ampliada por Antonio Prieto (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), pp. 399-400. En cualquier caso, es un buen precedente de las tempestades de *La Galatea* cervantina y del *Persiles*.

²⁴ A. EGIDO: *Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro, *Critición*, 30 (Toulouse, 1985), pp. 43-77. T. Antony PERRY: «Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *Diana*», en *PMLA*, 84 (1969), pp. 227-234, ha apuntado la fusión de poesía e historia en el sentido neorristotélico en la primera *Diana*. Volvió sobre ello Gustavo CORRERA: «El Templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor», en *Thesaurus*, 16 (1961), pp. 59-76.