

# EL DESEO SEXUAL EN LA CULTURA PREMODERNA: UN CASO EN «LA DIANA» DE MONTEMAYOR

**Julián Arribas**

*The University of Alabama at Birmingham*

## RESUMEN

Hay un famoso episodio en *La Diana* de Jorge de Montemayor en el que tres hombres de aspecto salvaje aparecen repentinamente de entre la espesura de un bosque y tratan de forzar sexualmente a tres jóvenes muchachas que caminaban por el sendero de un prado descuidadas de cualquier peligro. Tales individuos forcejean con las chicas y evitan a dos de sus amigos que intentan ayudarlas. Cuando estos salvajes están a punto de conseguir su propósito por la fuerza, una mujer vestida de pastora,

pero armada de un bastón, y de un arco y flechas, presencia el intento de violación y, enfurecida, carga su arco contra ellos y elimina uno a uno a los tres salvajes. La crítica ha interpretado este episodio en el contexto medieval del *homo sylvestris*, simbolizando fealdad y bestialidad, y también como oposición sociológica entre la barbarie y la civilización. Este artículo analiza el episodio como una alegoría amorosa en el contexto de las ideas neoplatónicas sobre el amor en que el deseo sexual se manifiesta.

Es difícil viajar en el tiempo con la imaginación desde nuestro siglo XXI hacia atrás, hasta la mitad del siglo XVI aproximadamente, y tratar de comprender cómo se articulaba la idea de deseo sexual en la cultura europea premoderna, y particularmente en la ibérica. La comprensión biológica del ser humano que tenemos en nuestro tiempo contemporáneo no solo era completamente desconocida entonces, sino incluso inimaginable. Se han hecho grandes avances desde la publicación de la *Fábrica del cuerpo humano* (1543) de Andrés Vesalio,

anatomista flamenco y médico del emperador Carlos V, hasta nuestros días, si bien en el área de la psicología están casi todos concentrados en los últimos cien años. Aún a comienzos del siglo XX, cuando se empezaban a descubrir las hormonas, es decir, la base biológica del deseo sexual, se hablaba de la misteriosa «pulsión sexual» en la entonces nueva e influyente teoría del psicoanálisis freudiano. Dicha pulsión se describía como una especie de energía psíquica, responsable del deseo sexual, originada en el inconsciente y destinada a descargarse o bien directamente en el acto o intento sexual, o bien indirectamente como una productividad socio-cultural mediante eso que llamaban la *sublimación* (Freud, S., 1983). La psicología actual, sin embargo, tiene más interés en los procesos biológicos —en definitiva corporales— que en las teorías de procesos inconscientes.

La ciencia de la todavía inexistente psicología del siglo XVI, cuya disciplina se denominaba *Filosofía Natural*, relacionaba la teoría de las emociones con las teorías de la cognición y de la acción, ambas heredadas de la civilización grecorromana: nada podía producir una reacción emocional, si no era conocido o percibido previamente. Básicamente, y aplicado a nuestro tema, la pregunta podría ser: ¿Cómo es posible enamorarse de una persona (o desearla sexualmente) sin haber tenido noticia alguna de la existencia de tal persona? A primera vista el argumento puede parecer lógico y convincente (y de hecho lo fue para tantos estudiosos durante siglos), pero hoy en día sabemos que hay muchos aspectos que quedan fuera de esta concepción racional de la emoción humana. Los pensadores de la Europa pre-moderna no supieron resolver satisfactoriamente el problema de la relación cuerpo-mente (*anima* decían ellos). El dualismo ontológico, entre otros factores, resultó ser un obstáculo insalvable. Por otra parte, las teorías medievales y pre-modernas de las emociones no tuvieron la independencia crítica de que disfruta la ciencia contemporánea, o eso nos

gusta pensar, sino que fueron desarrolladas en los rígidos encuadres y contextos filosóficos de su tiempo.

Entre las líneas dominantes de pensamiento filosófico a lo largo del siglo XVI, encontramos el neoplatonismo y el naturalismo aristotélico, los cuales tuvieron amplia aceptación. Los humanos —admitían— somos seres vivientes compuestos de un cuerpo y de un alma, y hemos sido creados por Dios. Durante la Edad Media el pensamiento cristiano había enfocado la comprensión de la condición humana en el servicio divino: la suprema felicidad no se encuentra en esta vida. Pero durante el Renacimiento, y gracias al empuje del Humanismo, tan interesado en releer y reinterpretar los clásicos grecorromanos, el centro de atención pasó del estudio de Dios al estudio del ser humano. Si no podemos encontrar la suprema felicidad en esta vida, ¿cómo podemos lograr la necesaria paz y tranquilidad espiritual para disfrutar y acercarnos a ella en esta vida? Disfrutamos (o sufrimos) una vida temporal, pero nuestras almas —aseguraba la cultura pre-moderna— tienen una vida eterna; nuestras cogniciones tienen base en nuestro cuerpo; pero nuestra alma continúa viviendo después de la muerte, separada del cuerpo, y puede seguir teniendo cogniciones puras, fuera de la materia. Hubo quienes cuestionaron la vida independiente del alma<sup>1</sup> (que hoy llamamos mente) fuera del cuerpo, pero no fueron tiempos aquellos para atreverse a distanciarse demasiado del dogma teológico. En realidad, no fue hasta mediados del siglo XVII en que se empezaron a estudiar las emociones como objeto científico (material), gracias a los cambios de paradigma filosófico (el método) que introdujo el gran pensador francés René Descartes. Pero aún quedaba un largo camino que recorrer hasta el siglo XX para entender científicamente la base de los procesos biológicos de las emociones.

---

[1] Para una extensa lectura sobre la historia del alma, ver el interesante trabajo de Guillermo Serés, 2019.

Y dicho esto, ¿qué mejor manera podemos adoptar de aventurarnos en el tema, no como historiadores de la ciencia sino de la cultura, que examinando un ejemplo en la literatura premoderna? Para ello hemos elegido la famosa primera «novela pastoril» de la narrativa española: *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor. El autor fue un caballero de origen portugués, pero asentado principalmente en España. Fue, primero, cantor de la capilla real del emperador Carlos V y, después, miembro del séquito de la princesa doña Juana de Austria, hija del emperador, a quien acompañó a Portugal con el cargo de aposentador en 1552 cuando ésta fue a consumar matrimonio con el príncipe portugués don Juan Manuel. Montemayor regresó a Castilla dos años más tarde, en 1554, tras la prematura muerte del príncipe don Juan Manuel ese mismo año. Su novela, aunque de fecha incierta, ya que la edición supuestamente más temprana carece de fecha de publicación, salió de la imprenta de Juan Mey en Valencia hacia 1558, apenas algunos años después del anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), otra obra que también marcó el inicio de un nuevo género literario en la historia de la literatura española: la «novela picaresca» (Arribas, J., 1996).

*Los siete libros de la Diana* tiene un argumento fundamentado en un conocido motivo: la búsqueda de solución a un problema, en este caso amoroso, que es simplemente imposible de ser resuelto por los propios personajes y necesita la ayuda de un poder superior<sup>2</sup>. La acción de la novela, que está determinada por el tema amatorio y consiste mayormente en lágrimas y lamentos poéticos, es escasa: los personajes se van encontrando por el camino y uno a uno, tras contar las desventuras de su caso particular, se unen al grupo que va a caminar (precisamente tras el episodio que vamos a comentar) en dirección a un lugar donde habita «la sabia Felicia», la cual resolverá sus congojas.

---

[2] En su día, Avalle-Arce puso como ejemplo la archifamosa película americana *El mago de Oz*, en la que los personajes siguen el camino de ladrillos amarillos («follow the yellow brick road») para encontrar al sabio Oz.

En el capítulo primero aparece Sireno cantando sus tristezas de amor, un pastor enamorado de la pastora Diana, que da el título a la obra, la cual ha roto su relación con él. El olvidado Sireno encuentra en el monte a su amigo Silvano, otro pastor enamorado de la misma Diana, cuyo problema es que sus amores jamás fueron correspondidos por ella. Así pues, el olvidado Sireno y el desamado Silvano cantaban sus tristezas mientras bajaban por la ribera del río Esla en las montañas de León, cuando encontraron a la hermosa pastora Selvagia, la cual narró las razones de sus pesares en una curiosa historia de enredo. Y así termina el día y el capítulo, cantando sendos poemas de amor, según la condición en que cada uno se encuentra, retirándose a sus casas y concertando verse en el mismo lugar a la mañana siguiente.

El capítulo segundo comienza donde se quedó el primero: cantando algunos preciosos poemas más, cuando repentinamente los tres pastores escuchan unos singulares cantos de tres bellas ninfas (que para nuestro propósito podríamos llamar doncellas). Se las describe con fineza y detalle. Venían vestidas de ropas blancas bordadas con hilo del color del oro; tenían sus rubios cabellos, *que los rayos del sol oscurecían*, trenzados con *hilos de orientales perlas* y recogidos encima de la cabeza con una red hecha de tales hilos y enlazados con una insignia que se mostraba sobre la frente: *una águila de oro que entre las uñas tenía un muy hermoso diamante*. Dórida, Cintia y Polidora, que así se llamaban las tres ninfas, cantaban despreocupadas mientras caminaban por el sendero de un prado; y tras ellas, no muy lejos, Sireno, Silvano y Selvagia las seguían, atraídos por la belleza de sus cantos.

En este punto de la novela, y en medio de un contexto bucólico, Jorge de Montemayor sorprende al lector con una inesperada escena de violencia, en la cual unos individuos aparecen repentinamente de entre la espesura del bosque y se precipitan con fuerza sobre nuestras inocentes doncellas que avanzaban, como dijimos, por el sendero de

un verde prado, descuidadas de todo peligro. Estas jóvenes, que atacadas por sorpresa, no tienen la oportunidad de defenderse de la forzosa imposición de aquellos fieros personajes, son increpadas por ellos mismos diciendo: *os obligará la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar*. Dichos individuos, hombres que vestían ciertas prendas de combate guerrero y portaban armas, inmovilizaron a las doncellas atándoles las manos con las cuerdas de sus arcos con intención de poseerlas sexualmente. Y así habría ocurrido, si no hubiera sido porque los tres pastores, que iban algo retrasados en el camino y que observaban aturridos lo que ocurría, trataron de liberarlas, primero lanzando piedras que recogían por el sendero con sus ondas a aquellos violentos individuos. Cuando las piedras se fueron agotando y los asaltantes estaban a punto de cumplir su propósito, apareció de improviso de entre la maleza del bosque una hermosa mujer, vestida con ropas de pastora, pero armada de un arco, de una aljaba con flechas, y de un bastón montañés que terminaba en punta de acero. Al observar la agresión, esta dama acabó violentamente con la vida de los tres agresores, uno a uno. Una de las víctimas, de nombre Dórida, cuenta lo sucedido a su liberadora, tras la contienda, con estas palabras:

llegamos a este valle umbroso y ameno, y pareciéndonos el lugar conveniente para pasar la calorosa siesta a la sombra de estos alisos y verdes lauros, envidiosas de la armonía que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva, tomando nuestros instrumentos quisimos imitalla; y nuestra ventura, o por mejor decir, su desventura, quiso que estos salvajes que, según ellos decían, muchos días ha que de nuestros amores estaban presos, vinieron acaso por aquí. Y habiendo muchas veces sido importunadas de sus bestiales razones que nuestro amor les otorgásemos, y viendo ellos que por ninguna vía les dábamos esperanza de remedio, determinaron poner el negocio a las

manos y, hallándonos aquí solas, hicieron lo que vistes al tiempo que con vuestro socorro fuimos libres<sup>3</sup>.

Los asaltantes son descritos como tres salvajes «de extraña grandeza y fealdad», armados de coseletes<sup>4</sup> con brazales de boca de serpiente y celadas de cuero de tigre con cabezas de leones sobre la frente; el resto del cuerpo desnudo, y cubierto de espeso y largo vello. Al cuello llevaban sus arcos y flechas, un escudo de dura concha de pescado en un brazo, un bastón herrado con agudas púas de acero en la mano y un alfanje enfundado<sup>5</sup>. Cualquiera que se encontrare con tales especímenes, no habría de olvidar el encuentro.

Por el contrario, se describe a las víctimas como tres ninfas (doncellas), de nombres Dórida, Cintia y Polidora, como señalamos anteriormente, que viven en la llamada «selva de Diana», un lugar imaginario que Montemayor sitúa en las orillas portuguesas del río Duero, donde habita la sabia Felicia, personaje fundamental que aparecerá más tarde en el relato cuyo *oficio es dar remedio a pasiones enamoradas*, según relata la misma Dórida. Las tres ninfas, que regresaban de visitar a una amiga que vivía de la otra *parte de los puertos galicianos*, fueron atacadas por los salvajes al cruzar este *valle umbroso y ameno*. Además, los tres pastores, que caminaban distraídos y algo retrasados de las jóvenes en el momento en que fueron agredidas por los salvajes, no son otros sino el olvidado Sireno, el desamado Silvano, y la *como siempre hermosa* pastora Selvagia, los cuales seguían a las ninfas cautivados por sus cantos y serán luego invitados por ellas mismas al palacio de la mencionada

---

[3] Todas las referencias al texto de Montemayor provienen de la edición de J. Arribas, 1996 (p. 188), si bien se ha modernizado el texto para mayor conveniencia del lector.

[4] «Coselete» (*Aut.*): Armadura del cuerpo que se compone de gola [garganta], peto, espaldar, escarcelas [falda que cubre el muslo], brazaletes, y celada. Es mucho más ligera que las armaduras fuertes.

[5] «Alfanje» (*Aut.*): especie de espada ancha y corva que tiene corte sólo por un lado y remata en punta, y sólo hiere de cuchillada.

sabia Felicia, quien más adelante resolverá sus dilemas y sufrimientos amorosos.

Finalmente, la heroica mujer que da muerte a los salvajes se llama Felismena, cuya historia se narra inmediatamente después de este episodio. No obstante, nos incumbe recordar que Felismena es una dama de noble linaje y sobrante de bienes de fortuna, hija de una de las familias más principales de la provincia de Vandalia (nombre poético de Andalucía), y más específicamente de Soldina, que alude a la ciudad de Sevilla. Felismena anda en disfraz de pastora por estos bosques debido a su melancólica tristeza por un amor no correspondido, a causa de una maldición de amores que le impuso la diosa Venus cuando Felismena todavía estaba en el vientre de su madre; pero al mismo tiempo está dotada de una extraordinaria destreza en las armas, como ella demuestra en este episodio, gracias a un beneficio otorgado por Palas, diosa de las batallas. Es este cariz mitológico el que más interesa a nuestro tema, como veremos.

Hasta aquí, un resumen del episodio y de su contexto. La mayoría de los críticos que han comentado esta escena han puesto la figura del salvaje en el centro de la misma, evitando así la interpretación alegórica del conjunto de la escena<sup>6</sup>. Habrá que confesar que no nos sorprende este interés por el salvaje, pero bien podríamos decir que el árbol nos impide ver el bosque. En las próximas páginas vamos a tratar de pintar algunos trazos de este bosque, que, en nuestra modesta opinión, no es otro que un aspecto (o quizás mejor diríamos un tipo) de la idea de amor que propone Montemayor alegóricamente: la peligrosa amenaza del amor *ferino* (el nivel sensual —físico— de la pasión amorosa) y el riguroso control que la razón debe ejercer sobre esta fuerza pujante.

---

[6] Sobre el episodio de los salvajes han escrito Wardropper (1951); Williams (1956); Avalor-Arce (1959 y 1974); Prieto (1975); Damiani (1983a y 1983b); y Damiani y Cammarata (1994).



En primer lugar, es necesaria una precisión conceptual. Si tomamos el episodio de los salvajes como una alegoría, es decir, como un pensamiento especulativo disfrazado, entonces debemos interpretar el relato como una ilustración de conceptos que necesitamos ir desvelando mediante una traducción unívoca de su sentido: el sentido moral, el cual nos conduce al mundo natural. No creemos que el sentido literal ni el histórico tengan mucho sentido, y valga la redundancia, en este caso particular. Pensamos que se debe encuadrar el episodio en el referente moral del papel que juega la Naturaleza en la comprensión de la condición humana<sup>7</sup>.

La fuente clásica del concepto de alegoría es la *Rhetorica Ad Herennium* (IV, XXXIV, 46) de Cicerón, quien usa el término llamado *permutatio*, una figura de dicción o tropo que consiste en denotar una cosa mediante palabras que literalmente significan otra. Quintiliano en su *Institutio oratoria* (8.6.44), define la alegoría, traducción del vocablo latino *inversio*, en términos similares: consiste —dice— en presentar una cosa mediante palabras cuando en realidad se comunica un significado distinto al expresado en esas palabras. Dicho significado puede ser de dos tipos: de carácter simplemente diferente o de carácter completamente opuesto al expresado. El primer tipo se produce generalmente mediante una serie de metáforas. Al segundo tipo se le llama comúnmente ironía. Isidoro de Sevilla, por su parte, dice en las *Etimologías* (I: 37, 22-26) que la alegoría pertenece a un género del discurso llamado *alieniloquium* (otra manera de hablar), mientras que la ironía es una especie de la alegoría: un discurso que indica lo contrario de lo que se dice por su tono. San Isidoro añade que tanto la alegoría como la ironía tienen el atributo de la oscuridad, se entiende: por su naturaleza retorcida a la hora de comprender lo que se dice. La defini-

---

[7] Sobre este tema ver el artículo de Cadden (2004): «[Nature] directed the production of desire and its regulation under the auspices of reason...», p. 208.

ción canónica de alegoría como «una metáfora continuada» tiene lugar y origen en Quintiliano (9.2.46), en una discusión acerca de la ironía. Por otra parte, Aristóteles define cuatro tipos de oposiciones: 1) oposiciones de Contrarios, como por ejemplo alto y bajo; 2) oposiciones de Relativos, como por ejemplo padre e hijo; 3) oposiciones de Contradictorios, como por ejemplo «es bueno y no es bueno»; 4) oposiciones de Posesión/Privación, como por ejemplo la vista y la ceguera (Anton, 2010).

De manera que si el significado real de este episodio violento está disfrazado, debemos ir analizando sus elementos. Comencemos por el espacio donde tiene lugar la acción. Observaremos que se trata de una descripción llena de paz y tranquilidad, donde sin embargo se injertan adjetivos discordantes. La perspectiva de la ninfa Dórida sobre el escenario que acabamos de leer es obviamente amena: *a la sombra de estos alisos y verdes lauros, envidiosas de la armonía que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva...* Sólo el adjetivo «impetuoso» nos recuerda la perspectiva opuesta que uno de los asaltantes había expresado con anterioridad. Decía el salvaje: *de la oscura y encantada selva do habitamos, y de las ardientes lágrimas con que hacíamos crecer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando...* El narrador, en cambio, describe el lugar con cierta neutralidad como un «verde prado» en dos ocasiones diferentes. Notamos, entonces, la oposición entre la armonía de la luz y color del lugar, asociado a las ninfas, y la oscuridad («turbio») y agitación («impetuoso») del lugar, asociado a los salvajes<sup>8</sup>.

---

[8] Damiani y Cammarata (1994) ya notaron algunos de estos aspectos: se mencionan las aguas del río «impetuoso y turbio» donde habitan los salvajes, y añaden: «vivo símbolo de la letal violencia de estos salvajes, tal como lo son también los temerosos campos que riega este río» (p. 21). Así mismo, recuerdan que el lugar de la agresión es un campo de laureles, árbol asociado a la historia de Apolo y Dafne, que se transforma en laurel, y a la mitología de las Ménades que asaltaban viajeros desprevenidos en los bosques tras masticar hojas de laurel, que contiene cianuro de potasio.

En cuanto a la vegetación, es de notar que el aliso es un árbol de escasa frecuencia en la literatura pastoril: aparece citado en la traducción al español de la *Arcadia* de Sannazaro (Toledo 1547) con tan sólo una frecuencia, así como en la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez (Valencia 1563), también con una frecuencia, y en la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia 1564), con once (11) casos de frecuencia; pero ya no está en la *Clara Diana a lo divino* de Bartolomé Ponce (Épila 1580), ni en el *Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid 1582), ni en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá de Henares 1585)<sup>9</sup>, ni en la *Arcadia* de Lope (Madrid 1598); tampoco lo encontramos en las églogas de Garcilaso. Se sabe, además, que el aliso es una planta que se cría en terrenos aguanosos y tiene flores blancas, y, de mayor interés para este caso, que se creía eficaz contra la rabia.

El laurel, a su vez, es un árbol siempre verde de agradable fragancia. Por una parte, está citado en la *Biblia* y usado como símbolo de prosperidad, y, por otra, está asociado al mito de Apolo y Dafne, narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio, que nos cuenta cómo Dafne se transformó en laurel, ayudada por su padre, el río Peneo, como única manera de evitar entregarse al ardiente enamorado Apolo que la perseguía incesantemente. La persistente belleza de Dafne es la causa de la constante pasión de Apolo por ella; y el epítome de su tristeza y desesperación son precisamente las lágrimas de Apolo, que alimentan y aceleran la transformación de la ninfa en árbol de laurel y, consecuente y trágicamente, las que ponen más distancia e imposibilidad de que la deseada unión de Apolo con Dafne se consuma. Este fue un tema que interesó muchísimo a las literaturas y a las artes europeas de esta época. Tras la transformación de Dafne, Apolo ordenó que el árbol de laurel tuviera hojas verdes tanto en verano como en invierno y que sus

---

[9] De hecho, no se menciona esta planta en toda la obra cervantina (Pardo-de-Santayana, 2006).

hojas se usaran para coronar a aquellos que sobresalieran en valentía o en servicio, o a aquellos que crearan belleza<sup>10</sup>.

Finalmente, las retamas son las plantas que separan la oscuridad y espesura del bosque, por donde aparecen los salvajes, de la claridad y abertura del prado, por donde caminan las ninfas, descuidadas de todo peligro. Las retamas actúan como de frontera entre el bien y el mal, entre la razón y la pasión desenfadada. Según la teoría de las emociones dominante en la época pre-cartesiana desde Santo Tomás de Aquino, el proceso psicológico es básicamente el siguiente: una emoción o reacción emocional es el resultado de percibir un objeto (acto cognitivo), de valorarlo (por ejemplo: es bueno o malo, peligroso, doloroso, etc.), y finalmente de emitir una respuesta, la cual viene normalmente acompañada de síntomas físicos (sudor, calor, temblor, etc.)<sup>11</sup>.

Las *Metamorfosis* de Ovidio, y no vamos a insistir sobre esto, a menudo combinan cualidades eróticas y amenazantes en varias situa-

---

[10] Pulido (2004), pp. 58-65; Moldenke (1952), pp. 123-24. *Salmos* 37: 35 «He visto al impío prepotente y extenderse como cedro del Líbano». Según Moldenke, la mayoría de los botánicos coinciden en apuntar al «cedro del Líbano» como el árbol de laurel (*Laurus nobilis*). En cuanto al interés artístico se refiere, ¿quién no conoce el famoso soneto de Garcilaso («A Dafne ya los brazos le crecían»), el cuadro renacentista de Piero del Pollaiuolo, o la escultura barroca de Lorenzo Bernini? Y ello por mencionar alguno entre los más famosos en nuestros días.

[11] En este intento de simplificar algo que en realidad es bastante complicado, habría que añadir una breve explicación: se concebía el alma (o la mente) como una especie de organismo inmaterial (espiritual) que acompaña al cuerpo y está dividida en tres niveles que tienen funciones diferentes. La más baja y completamente corporal es la vegetativa, encargada de regular las funciones básicas del cuerpo, tales como el hambre y la sed, la digestión y similares, la cual es común a todos los seres vivos. La segunda, y a caballo entre la vegetativa y la racional, es la sensitiva, encargada de regular el mundo de los sentidos, de las percepciones sensoriales y de las acciones o respuestas a los estímulos percibidos por los sentidos. La tercera, y puramente inmaterial, era la racional, encargada de los procesos intelectivos, de los imaginativos y de la memoria. Lo que no pudieron entender ni explicar satisfactoriamente fue cómo funcionaba esa relación entre el cuerpo y el alma. Para una historia de las emociones en la filosofía de la época premoderna, ver los trabajos de S. Knuuttila (2004) y B. Rosenwein (2016).

ciones de sus cuentos: los hermosos paisajes que describe esta obra están llenos de atractivo sexual pero sus víctimas quedan atrapadas en escenas de violación (o de intento de violación), de locura, o de muerte violenta. Así ocurre, por ejemplo, con la muerte de Acteón devorado por sus propios perros cazadores tras ver desnuda a Diana (3, 155-178), la muerte de Narciso por éxtasis (3, 407-12), el rapto de Salmacis por Hermafrodito (4, 297-315), y el rapto de Proserpina por Plutón (5, 385-95). De cara a la interpretación del suceso, no podemos ignorar el valor simbólico de todos estos elementos subyacentes en el fondo de la escena que describe Montemayor.

Pasemos ahora a hablar de los personajes y del encuadre mitológico de todo el episodio. En primer lugar, las víctimas. Son tres ninfas, o doncellas, es decir jóvenes vírgenes, que habitan en la «selva de Diana», diosa de la castidad, que han sido repetidamente incomodadas del solícito deseo de los salvajes tantas veces como ellas lo han rechazado. Como se sabe, en la literatura grecorromana las doncellas son típicamente seducidas o atacadas sexualmente cuando salen de su esfera social, la casa, sin protección masculina (Deacy, 1997). Así ocurre también en este episodio inserto en *La Diana*, donde se usan imágenes y vocabulario de la conquista militar, como ya se ha dicho, para denotar metafóricamente el ataque sexual: la escena emplea técnicas marciales reales. Las ninfas no son capaces de librarse de los salvajes por sí solas, y necesitan ayuda del exterior: primero serán los tres pastores acompañantes y luego la misteriosa Felismena<sup>12</sup>. Por otra parte, recordemos que en los casos de violación las doncellas conservan la virtud de la castidad intacta, tanto al nivel de la pureza física como al

---

[12] En cuanto al rechazo de las ninfas al deseo de los salvajes se refiere, según Karen Pierce, puede relacionarse con el hecho de que no se puede culpar a las mujeres del acto sexual cuando lo hay, pues ha sido forzado y no voluntario; de este modo, irónicamente, el honor de las mujeres se conserva mejor, de cara a la audiencia, con la violación que con la seducción (Pierce, 1997).

nivel de la pureza espiritual, puesto que carecen de culpa. La posición ordinaria aceptada por la Iglesia (patente en Santo Tomás de Aquino y en San Buenaventura) era que la calidad de la virginidad no se podía perder por la fuerza, de modo que se podía perder la del cuerpo, pero consecuentemente no la del espíritu (Cadden 1993, Payer 1993).

Felismena, dotada de poderes y habilidades sobre-humanas, es el personaje fundamental, gracias al cual se resuelve la dinámica narrativa del episodio. La acción de Felismena es la peripecia o *peripeteia*, en términos aristotélicos, que determina el cambio de fortuna de los hechos en el sentido opuesto al que discurrían en el argumento del cuento, y lo encauza hacia la resolución final. En este sentido, Felismena es la causa del cambio de dirección de los hechos que se dirigían hacia la violación, en sentido contrario: la liberación de las jóvenes, principio de la conclusión del episodio. Además, Felismena es noble de linaje, como vimos, es decir de orden superior en la escala social, y también en la escala natural por sus dotes de origen mitológico. Quizás sorprenderá al lector de nuestro tiempo la total ausencia de emoción en Felismena cuando, tras eliminar sangrientamente a estos individuos, se acerca a las jóvenes y, mientras desata las manos de éstas, dice:

No merecían menos pena que la que tienen, oh hermosas ninfas, quien tan lindas manos osaba atar, que más son ellas para atar corazones que para ser atadas. Mal hayan hombres tan soberbios y de tan mal conocimiento; mas ellos, señoras, tienen su pago, y yo también le tengo en haberos hecho este pequeño servicio, y en haber llegado a tiempo que a tan gran sinrazón pudiese dar remedio.

En la cultura caballeresca de Montemayor, el señor (o señora en este caso) es juez y verdugo. Las ninfas reaccionan con admiración de su hermosura y discreción, y también de su esfuerzo (es decir, de su valor y valentía). Los «hombres soberbios» ya están olvidados; con ellos tan solo se expresa un concepto: el pernicioso deseo sexual.

No queremos extendernos demasiado en los salvajes. Basta recordar en nota a pie de página algunos de los excelentes y relativamente recientes trabajos de Santiago López-Ríos y de Roger Bartra, entre otros; este último desde una perspectiva antropológica<sup>13</sup>. El salvaje es un tipo mitológico europeo: «el símbolo medieval pagano más abiertamente ligado al placer sexual, a la pasión erótica y al amor carnal», según dice Bartra<sup>14</sup>. De entre las distintas acepciones de este personaje apuntadas por López-Ríos, nos interesa particularmente ésta en que aparece como un hombre cruel, incivilizado y vicioso, y cubierto de pelo por todo el cuerpo: tales son sus características morales y su aspecto físico. Así aparecen, por ejemplo, en la fachada de San Gregorio de Valladolid, en la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, y en un conocido grabado de la edición de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (Sevilla 1492), donde se le describe de este modo:

por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro (...) un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; llevaba en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara.

Dicho salvaje entabla conversación con el caminante y le dice:

Yo soy principal oficial en la casa del Amor; llámanme por nombre Deseo; con la fortaleza deste escudo definiendo las esperanças y con

---

[13] Ver las obras de Santiago López-Ríos (1999 y 2004) y Roger Bartra (1998 y 2004), y la bibliografía que examinan.

[14] Y añade: «El hombre salvaje asaltaba sexualmente a las mujeres con toda la cruda y natural carnalidad de una bestia en celo; (...) era un secuestrador que intentaba llevarse a la mujer atacada al bosque o a la montaña con el fin de aparejarse permanentemente con ella» (Bartra, 2004, pp. 62-3).

la hermosura desta imagen causo las aficiones y con ellas quemamos las vidas (...) donde con solo morir se espera librar<sup>15</sup>.

La muerte, metafórica y lírica, del enamorado es el destino final del movimiento de la pasión amorosa, cuyo viaje se inicia con la chispa de un deseo, que de ordinario penetra por los ojos, el sentido más importante y más elevado de los cinco, en la cultura caballeresca del llamado amor cortés. Esta cultura desprecia el amor carnal y sólo estima el amor espiritual, ése cuyo objetivo es la apropiación y disfrute de la belleza ideal que se irradia a través de la belleza de la dama. Pero la condición humana —híbrida— del hombre, un alma en un cuerpo, que no puede impermeabilizarse completamente del efecto corporal de las pasiones no tiene más instrumento que la voluntad, asistida por la razón, para erradicar el impulso corporal, cuando el deseo es demasiado intenso, y por tanto amenazador del necesario equilibrio, que ofrece estabilidad. Este es el papel de Felismena.

El deseo es una de las cuatro pasiones básicas que la cultura medieval cristiana hereda del mundo clásico y acepta e incorpora en la suya. Dichas pasiones incluyen el miedo, el deseo, la tristeza y la alegría, tal como se recogen literalmente en un verso de *La Eneida* de Virgilio.<sup>16</sup> Cicerón se había referido a ellas en sus *Disputaciones Tusculanas* (III, XI) con el término *perturbationes animi*, y Séneca, Quintiliano, Boecio, San Agustín y otros usaron también vocablos como *affectiones*, *affectus*,

---

[15] Diego de San Pedro (1985), pp. 81-84. Según Roger Bartra (2004), el hombre salvaje era una alegoría ubicada en el polo opuesto de la educación caballeresca que aconsejaba reprimir los apetitos sexuales en nombre de un ideal: devoción, adulación, y humildad ante la mujer amada. El salvaje, como concepto, permitía definir la nobleza del amor caballeresco y ofrecer a la dama la oportunidad de domesticar la sensualidad masculina. Notemos aquí además la asociación de la luz, o mejor dicho de la falta de claridad que ofrece la luz («valles hondos y oscuros») con la figura y carácter del «salvaje».

[16] *Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras*, VI, v. 733.



y *passiones*. Según Cicerón, la mente tiene un núcleo interior y una parte exterior. Los males del cuerpo, la parte exterior del ánima, sujeta a influencias externas, se curan con medicinas creadas por los hombres con elementos que provienen de fuera del cuerpo, pero los achaques del alma, la parte interior, son causados por opiniones y actitudes erróneas, ya sea porque el ánima emita un juicio equivocado de la razón, ya sea porque rechace a la razón, o porque la desobedezca. Estos achaques o perturbaciones del alma pueden curarse desde dentro de uno mismo con filosofía (Brachtendorf, 1997). La razón debe actuar para eliminar la amenaza moral que representa el deseo demasiado intenso, pues de otro modo podría convertirse en un vicio, cuyo desvío moral sería más difícil de corregirse. La virtud, lo contrario del vicio, es algo que puede promocionarse y solidificarse en el alma con buenos y acertados juicios, y educar nuestra ánima convirtiendo esta actividad en un hábito.

Y concluimos. En una lectura alegórica del episodio tenemos dos polos: la existencia cambiante de cada ser humano que siente el deseo y el dolor, y el orden ideal de un universo que expresa la supra-realidad del orden natural, fruto de la inamovible voluntad de Dios. En este sentido, se expresa una doble visión de la realidad en la que se presenta a la vez el hecho concreto y la forma conceptual. El método alegórico le permite a Montemayor representar a la vez la experiencia personal y la idea abstracta, el caso historiado particular y el universal, lo local y lo trascendente. El caso historiado es este intento de violación frustrado, que se nutre de una larga tradición literaria. El caso universal, en la cultura de su autor, es el orden natural en el que todas las cosas, no importa lo diversas o divergentes que sean, se conjuntan armónicamente de acuerdo a un único plan racional determinado, dirigido por un cierto Ordenador (con mayúscula), el cual está lleno de suprema razón; y la responsabilidad moral y social que lo superior tiene sobre

lo inferior<sup>17</sup>. El deseo sexual incontrolado e incontenente, producto del nivel animal de nuestra ánima (la vegetativa), debe simplemente ser desoído y erradicado por cualquier medio necesario, que incluye la violencia narrada en este episodio, en aras de sustentar la armonía moral del orden natural de origen divino. Este es el orden que restaura Felismena con su drástica acción.

---

[17] Damiani y Cammarata (1994) dicen que el episodio «sirve para elucidar el destructivo efecto del amor impúdico y sensual, antítesis del honesto o espiritual, esa meta tan noblemente buscada por el amante neoplatónico» (p. 21).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTON, John Peter (2010). *Aristotle's Theory of Contrariety*. New York: Routledge.
- (Aut.) AA. VV. (2002). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos.
- ARRIBAS, Julián (1996). «Introducción», en Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, editado por Julián Arribas. London: Támesis, pp. 1-18.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959). «The *Diana* of Montemayor: Tradition and Innovation», *PMLA*, 74, pp. 1-6.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- BARTRA, Roger (1998). *El salvaje en el espejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARTRA, Roger (2004). *El salvaje europeo*. Valencia: Fundación Bancaja.
- BRACHTENDORF, J. (1997). «Cicero and Augustine on passions», *Revue des Études Augustiniennes*, 43, pp. 289-308.
- CADDEN, Joan (1993). *Meanings of sex difference in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CADDEN, Joan (2004). «Trouble in the Earthly Paradise: The Regime of Nature in Late Medieval Christian Culture», *The Moral Authority of Nature*, editado por Lorraine Daston & Fernando Vidal. Chicago: University of Chicago Press.
- CICERÓN (1989). *Rhetorica Ad Herennium*. Editado por Harry Caplan. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard U. Press.
- DAMIANI, Bruno (1983a). *La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching*. Lexington: U. P. of Kentucky.
- DAMIANI, Bruno (1983b). «'Et in Arcadia Ego': Death in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8, pp. 1-19.

- DAMIANI, Bruno & CAMMARATA, Joan (1994). «La composición mitológica de *La Diana*», *Quaderni Ibero-Americani*, 76, pp. 5-34.
- DEACY, Susan (1997). «The Vulnerability of Athena», en *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, editado por Susan Deacy & Karen Pierce. Duckworth, pp. 43-63.
- FREUD, Sigmund (1983). *La interpretación de los sueños*, en Jacobo Numhauser Tognola (ed.), *Obras completas: tomo II (1899-1900)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1983.
- ISIDORO DE SEVILLA, Santo (1990). *Etymologiarum sive Originum libri XX*, editado por Wallace Martin Lindsay. Clarendon Press.
- KNUUTTILA, Simo (2004). *Emotions in ancient and medieval philosophy*. New York: Oxford University Press.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (1999). *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Serie Tesis Cum Laude.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2006). «El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria», *Cuadernos del CEMYR*, 10, pp. 233-250.
- MOLDENKE, Harold N. (1952). *Plants of the Bible*. New York: Ronald Press. Chronica Botanica Company.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *Los siete libros de la Diana*, editado por Julián Arribas. London: Támesis.
- PARDO DE SANTAYANA, M. (2006). «Plants in the Works of Cervantes», *Economic Botany*, 60 (2), pp. 159-181.
- PAYER, Pierre J. (1993). *The Bridling of Desire: Views of Sex in the Later Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press.
- PIERCE, Karen F. (1997). «The Portrayal of Rape in New Comedy», *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, editado por Susan Deacy & Karen Pierce. Gerald Duckworth, pp. 163-184.

- PRIETO, Antonio (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Editorial Planeta.
- PULIDO ROSA, Isabel (2004). *Repertorio de imágenes literarias*. Salamanca: Ediciones Almar, Biblioteca Filológica.
- QUINTILIANO (1986). *Institutio oratoria*, editado por H. E. Butler. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard U. Press.
- ROSENWEIN, Barbara H. (2016). *Generations of feeling: a history of emotions, 600-1700*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- SAN PEDRO, Diego de (1985). *Cárcel de Amor*, editado por Keith Whinnom. Madrid: Castalia.
- SERÉS, Guillermo (2019). *Historia del alma: Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- WARDROPPER, Bruce W. (1951). «The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation», *Studies in Philology*, 48, pp. 126-144.
- WILLIAMS, John D. (1956). «The Savage in Sixteenth Century Spanish Prose Fiction», *Kentucky Foreign Languages Quarterly*, 3, pp. 40-46.