





SEGUNDA PARTE
DE «LA DIANA»

TEXTOS RECUPERADOS XXXV

Colección dirigida
por PEDRO M. CÁTEDRA

Consejo de dirección
EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ, FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR,
JAVIER SAN JOSÉ LERA, MANUEL AMBROSIO SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Coordinación de dirección
FRANCISCO BAUTISTA

Consejo científico

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)—; AMAIA ARIZALETA (TOULOUSE-JEAN JAURÈS)—; FERNANDO BAÑOS (UNIV. D'ALACANT)—; CONSOLACIÓN BARANDA (UNIV. COMPLUTENSE DE MADRID)—; FERNANDO BOUZA (UNIV. COMPLUTENSE DE MADRID)—; ANA CABALLÉ (UNIV. DE BARCELONA)—; GUILLERMO CARNERO (UNIV. DE ALICANTE)—; JUAN CARLOS CONDE (UNIV. OF OXFORD)—; ALAN DEYERMOND (†) (QUEEN MARY, UNIV. OF LONDON)—; LUIS F. DÍAZ LARIOS (UNIV. DE BARCELONA)—; OTTAVIO DI CAMILLO (CITY UNIVERSITY OF NEW YORK)—; AURORA EGIDO (UNIV. DE ZARAGOZA)—; INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (UNIV. AUTÓNOMA DE MADRID)—; MICHEL GARCIA (UNIV. PARIS-SORBONNE)—; MIGUEL-MARÓN GARCÍA-BERMEJO GINER (UNIV. DE SALAMANCA)—; JORGE GARCÍA LÓPEZ (UNIV. DE GIRONA)—; JUAN GIL (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA)—; JORDI GRACIA (UNIV. DE BARCELONA)—; LOUISE HAYWOOD (UNIV. OF CAMBRIDGE)—; CARLOS HEUSCH (ENS-LYON)—; LUIS IGLESIAS FEIJOO (UNIV. DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)—; VÍCTOR INFANTES (†) (UNIV. COMPLUTENSE DE MADRID)—; ISAÍAS LERNER (†) (CITY UNIVERSITY OF NEW YORK)—; BEGOÑA LÓPEZ BUENO (UNIV. DE SEVILLA)—; MARÍA LUISA LÓPEZ-VIDRIERO (REAL BIBLIOTECA)—; ELENA LLAMAS POMBO (UNIV. DE SALAMANCA)—; JOSÉ-CARLOS MAINER (UNIV. DE ZARAGOZA)—; GEORGES MARTIN (UNIV. PARIS-SORBONNE)—; GIUSEPPE MAZZOCCHI (UNIV. DEGLI STUDI DI PAVIA)—; JOSÉ MARÍA MICÓ (UNIVERSITAT POMPEU FABRA)—; ALBERTO MONTANER (UNIV. DE ZARAGOZA)—; BIENVENIDO MORROS MESTRES (UNIV. DE BARCELONA)—; ROSA NAVARRO DURÁN (UNIV. DE BARCELONA)—; FRANCISCA NOGUEROL (UNIV. DE SALAMANCA)—; JOSÉ ANTONIO PASCUAL (UNIV. CARLOS III)—; JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE (UNIV. DE SALAMANCA)—; JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS (UNIV. DE MURCIA)—; RAFAEL RAMOS (UNIV. DE GIRONA)—; MERCEDES DE LOS REYES PEÑA (UNIV. DE SEVILLA)—; JESÚS D. RODRÍGUEZ-VELASCO (UNIV. OF COLUMBIA)—; LEONARDO ROMERO TOBAR (UNIV. DE ZARAGOZA)—; CARMEN RUIZ BARRIONUEVO (UNIV. DE SALAMANCA)—; PEDRO SÁNCHEZ-PRIETO BORJA (UNIV. DE ALCALÁ)—; ANTONIO SÁNCHEZ ZAMARREÑO (UNIV. DE SALAMANCA)—; MICHAEL SOLOMON (UNIV. OF PENNSYLVANIA)—; BARRY TAYLOR (BRITISH LIBRARY)—; JUAN MIGUEL VALERO MORENO (UNIV. DE SALAMANCA)—; BÉNÉDICTE VAUTHIER (UNIV. BERN)—; MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS (UNIV. AUTÓNOMA DE BARCELONA)—; JULIAN WEISS (KING'S COLLEGE, UNIV. OF LONDON).

*LOS OCHO LIBROS DE LA
SEGUNDA PARTE DE «LA DIANA»
DE JORGE DE MONTEMAYOR,
COMPUESTOS POR
ALONSO PÉREZ,
MÉDICO SALMANTINO*

EDICIÓN Y ESTUDIO
de
FLAVIA GHERARDI



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

TEXTOS RECUPERADOS, XXXV

© Ediciones Universidad de Salamanca
y Flavia Gherardi

© Diseño de cubierta: JA!diseño

1.ª edición: marzo, 2018
I.S.B.N.: 978-84-9012-884-8
Depósito legal: S. 109-2017

El presente volumen se ha financiado con la ayuda económica del
Dipartimento di Studi Umanistici de la Università degli Studi di Napoli Federico II

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado 325
E-37080 Salamanca

Maquetación:
Jáser Proyectos Editoriales

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa, S.L.
(Salamanca)

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*



PÉREZ, Alonso, -¿?, autor
“Los ocho libros de la Segunda parte de La Diana de Jorge de Montemayor” por Alonso Pérez,
médico salmantino (1563) / edición y estudio Flavia Gherardi.—1a. ed.—Salamanca : Ediciones
Universidad de Salamanca, 2018
LXII, 388 p. —(Textos recuperados ; 35)
Bibliografía

I. Montemayor, Jorge de, -1561. Diana. II. Gherardi, Flavia, 1975-, editor.
821.134.2”15”-31

TABLA

ESTVDIO

I	«Un mundo pastoril de apariencias centáuricas»	XIII
II	¿Un «poeta muy dueño del oficio»?	XXXIX
III	«Las supersticiosas vanidades del ilícito amor».....	XLIII
IV	Historia editorial.....	L
V	La presente edición.....	LVIII

TEXTO

Preliminares y paratextos.....	1-10
Libro primero	11-62
Libro segundo.....	63-105
Libro tercero.....	107-145
Libro cuarto.....	147-192
Libro quinto.....	193-236
Libro sexto.....	237-284

Libro séptimo.....	285-316
Libro octavo.....	317-349
[Dos glosas del autor].....	351-361
Aparato textual.....	362

COMPLEMENTOS

Bibliografía.....	362
Índice de primeros versos.....	365
Fin.....	387

ESTVDIO

I

«UN MUNDO PASTORIL DE APARIENCIAS CENTÁURICAS»

ES COMETIDO DE ESTOS CAPÍTULOOS INTRODUCTORIOS EL TRATAR de algunos aspectos relacionados con la génesis de la obra, su elaboración literaria y dar cuenta, en fin, de nuestras opciones editoriales. Queda fuera un asunto que, a día de hoy, requiere quizá un nuevo planteamiento basado en una investigación de archivo más profunda, el de la biografía e identidad de Alonso Pérez, médico salmantino y autor de esta *Segunda Diana*. Pues de los avatares existenciales del enigmático autor, Alonso Pérez, poco o casi nada se sabe, si se excluye la única identificación avanzada hasta la fecha, a saber, la que propuso Juan Bautista Avalle-Arce, quien asocia al autor de la continuación de *La Diana* con un Alonso Pérez cuya carrera profesional se desarrolla en la Universidad de Salamanca¹. Se basa el ilustre

¹ He aquí sus palabras: «Se trata del doctor Alonso Pérez, natural de Don Benito (provincia de Badajoz), quien estudió en Sigüenza, y en octubre de 1562 entró en el Colegio de Arzobispo de la Universidad de Salamanca, donde llegó a ser catedrático, y murió en 1596. Dejó dos obras que bien pueden explicar el antiplatonismo y escolasticismo del novelista Alonso Pérez: *Summa totius meteorologia facultatis et rerum copia uberrima... cui etiam Aristotelei textus in fine Epitome appenditur* (Salamanca, Herederos Juan de Cánova, 1576), y *Epitome in libros Metheorologicos Aristotelis* (Salamanca, Herederos Juan de Canova, 1576) [...]. Como no conocemos otras obras del novelista Alonso Pérez, a menos de identificarle con su homónimo, catedrático de filosofía natural en Salamanca, para los mismos años, y autor de dos apreciados libros en latín, me parece sostenible la identificación que propongo» (Avalle-Arce 1975a, 136-137).

maestro en los detalles biográficos consignados por otros estudiosos desde Felipe Picatoste hasta V. Beltrán de Heredia², para concluir que el autor de la *Segunda Diana* era el doctor Alonso Pérez, extremeño de Don Benito, que estudió en el Colegio-Universidad de Sigüenza –donde se graduó de doctor, según Picatoste–, y que desde octubre de 1562 –el 18, según el mismo– era colegial del Colegio del Arzobispo, desarrollando su actividad académica posterior como catedrático de Filosofía Natural –según Picatoste, también– en la Universidad, asumiendo también responsabilidades como rector del Colegio en 1565-1566. De un profesor de esta materia son las dos obras impresas de él que hoy conocemos, dedicadas a la ‘meteorica’ aristotélica, que citan los bibliógrafos e historiadores de la ciencia y en las que Avalle-Arce encuentra razones para entender el «antiplatonismo y escolasticismo del novelista Alonso Pérez» –habría, sin embargo, que afinar con algo más que una peñolada la posición concreta en sus libros meteorológicos, pues la revisión que del pensamiento se hace, con discordancias sustantivas para con el Filósofo, no son, precisamente, un modelo de ortodoxia aristotélica–. Sí es cierto que, como se puede ver en *La Diana* de Pérez a este interesan algunos de estos aspectos (en el libro VI, *infra*, 248-251), aunque el tono eutrapélico y la selección de casos no deja de ser paródico, como consignamos en nuestras notas.

Si bien, a primera vista, la identificación entre los dos Alonso Pérez resulta fiable y convincente, merced a la homonimia y al perfil científico, no es segura, sin embargo, si se entra en más detalles, como el de la trayectoria profesional, los círculos en los que se movían los dos Alonso Pérez y hasta, incluso, su naturaleza. Pues si nuestro autor se autoproclama «médico salmantino», en lo que habrá que entender que era natural de esa ciudad y no solo que había estudiado en ella, la naturaleza del filósofo natural, que, por cierto, no se auto-denomina médico en ninguna de sus obras conocidas, se dice extremeña. En Salamanca, como colegial del Arzobispo, desarrolló sus actividades y desempeñó las cátedras de Filosofía Moral y Filosofía Natural, siendo incluso rector de su colegio en el curso 1565-1566 [Sendín Calabuig 1977]. Nicolás Antonio nos informa, además de algunas de estas cosas repetidas luego por otros críticos, que fue canónigo de Plasencia³. Es dable suponer, así, cuál era el ámbito geográfico, temático e institucional del filósofo moral y natural.

² Picatoste 1891, 240-241; Beltrán de Heredia 1970, II, 257-258.

³ «ALPHONSUS PEREZ, oriundus ex oppido satis noto diocesis Placentinae quod Do Benito vocant populares, Canonicus & ipse Placentinae Ecclesiae, olim inter Salmanticenses Togatos Archiepiscopalis

No sabemos tanto de Alonso Pérez en su faceta de autor de una novela pastoril, apenas lo que él dice de sí mismo, lo que se deduce de los nombres que cita e, incluso, de las circunstancias editoriales de su propia obra. Todo nos lleva a pensar que la identificación de Avalle-Arce ha de someterse a nuevas pruebas. Como más abajo señalaremos, la composición de la obra puede datarse con visos de verosimilitud entre la segunda mitad de 1561 y finales de 1562, para materializar la impresión ya en 1563. Aunque es en 1562 cuando se incorpora el extremeño a su Colegio del Arzobispo y fuera asumible una secuencia cronológica sin problemas, habría que explicar la autodenominación de *médico salmantino* de nuestro autor y el silencio al respecto sobre tal profesión del extremeño. Además habría que explicar las circunstancias que avalan la edición príncipe valenciana, empezando por las razones que moverían al médico Pérez –que, de ser el mismo que el filósofo, se encontraría en Salamanca recién ingresado en el Colegio del Arzobispo– a cortejar, precisamente en aquel momento, con su dedicatoria en la que ofrece servicio («el desseo que de servir a tal señor tengo», que deviene luego «obligación» (*infra*, 6 & 8)) a un señor radicado en Valencia y con intereses en tierras de Aragón, don Berenguer II de Castro, que nada tienen que ver con el contexto salmantino, y esto por medio de una obra literaria, la primera, que –insistimos– si se trataba de la misma persona no entraba, ni iba a entrar después, en su quehacer usual ni cotidiano.

Tampoco deja de extrañar que el médico salmantino optara por la edición de su obra en lugar tan alejado de su naturaleza y, ya probablemente, de su residencia, cuando en el mismo año de 1563 Juan Cánova publica una edición de *La Diana* de Montemayor. La conexión con Valencia y la imprenta de la viuda de Mey se explica fácilmente por la cercanía del autor y por el hecho de que ahí se había impreso la príncipe de *La Diana*, con el éxito sabido, y el autor podía contar con el seguro interés comercial del editor. Esto sería suficiente, sin dar demasiado peso a otras causas, como las borrosas relaciones de amistad entre Pérez con Montemayor de las que el primero presume. Y, aunque se conjetura que el lusitano, tras su traslado a Italia en 1561 debió volver a España, haciendo una estancia precisamente en Valencia, por lo que fuera posible que los dos se conocieran o se volvieran a ver en esta ciudad, bien es cierto, sin embargo, que quizá no sea completamente de fiar la información facilitada por el médico salmantino acerca de la conversación privada que dice haber mantenido con

(sic ab Erectore appellat) collegii sodales annumeratus, professorque in eodem gymnasio utriusque Philosophiæ moralis et naturalis», y cita una de las dos obras impresas del autor (Antonio 1783, I, 40).

Montemayor relativa a los contenidos y posibles proyectos de desarrollo futuro de *La Diana*:

Por ser esta obrezilla segunda parte de la *Diana*, no requiere argumento, pues prosigue lo comenzado en su primera, más de lo que en breves palabras diré. Antes que de España se fuesse Montemayor, no se desdeñó comunicar conmigo el intento que para hazer segunda parte a su Diana tenía. Y entre otras cosas que me dixo fue que había de casar a Sireno con Diana, embiudando de Delio. Como yo le dixesse que, casándola con Sireno, con quien ella tanto desseaba, si había de guardar su honestidad, como había comenzado, era en algún modo cerrar las puertas para no poder más de ella escrevir, y que mi parescer era que la hiziesse biuda y recuestada de algunos pastores juntamente con Sireno, le agradó y propuso hazerlo. De manera que el consejo que a él le di he yo tomado para mí» (*infra*, 9).

Casi nunca se ha cuestionado la fiabilidad de esas declaraciones [Bayo 1970], sin embargo, nada es óbice para pensar que, muy banalmente, estamos delante de un recurso literario estratégico con la finalidad de afianzar la obra con el respaldo de nada menos que el propio Jorge de Montemayor, padre del modelo novelesco. El hecho de que también otro continuador, fray Bartolomé Ponce, autor en 1599 de una *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, procurara justificar su obra «a partir de una conversación mantenida con Montemayor en la que le reprochaba que solo hubiese escrito una historia profana, lo que él trataba de enmendar con esta propuesta interesante pero muy alejada del texto del portugués» [Castillo Martínez 2017], nos genera la sospecha de que en ambos casos se esté echando mano de un tópico literario, con funciones parejas a las del manuscrito encontrado.

Lo que sí nos parece un argumento fehaciente es la alta corrección de la princesa que se podría explicar por un seguimiento del autor a pie de tórculo, lo que también haría imposible su residencia en Salamanca al tiempo que en 1563 se publicaba el libro.

Para mayor complicación, a la hora de profundizar, en nuestra tarea editorial, los posibles influjos o relaciones de unos cuantos pasajes de la *Segunda Diana* con fuentes y modelos, anteriores o coevos, una serie de correspondencias y afinidades registradas con la obra de Juan Pérez de Moya (*infra*, 248, n. 538), quien pudo haber estudiado en Salamanca por los mismos años que Pérez –si es que además de ser salmatino obtuvo su título, de bachiller quizá, en la ciudad del Tormes– y que, al igual que éste, podía lucir sus conocimientos científicos, nos han parecido susceptibles de ser asumidas –con todas las salvedades posibles, evidentemente, ya que nos faltan anclajes seguros a los que agarrar

la hipótesis– como otras tantas pistas no solo para la posible identificación, o como simple modelo, del personaje del que es cuestión ahí, sino también del propio autor, en el caso de que este hubiera deseado proyectarse en el espacio de su ficción por medio del disfraz pastoril.

En el cometido de definir algo mejor el perfil identitario de este autor tampoco ayuda mucho el hecho de que renuncie a un recurso que, en cambio, sí había marcado hondamente la obra de Montemayor, y que luego hasta se convertirá en rasgo privativo del género todo, hasta llegar a Cervantes y Lope incluidos: nos referimos a la estratagema de injertar en la obra segmentos de corte encomiástico –los poemas celebrativos, sustancialmente– que funcionaban como bisagra entre el espacio intra- y extra-textual del relato, o también detalles relacionados con la vida de los personajes que, de forma más o menos encubierta, hallasen correspondencia en la realidad histórica del momento.

Dejando, así, para una mejor y más documentada ocasión lo relacionado con la identidad de nuestro autor, prestemos atención a su obra. Entre las literarias cuyo destino resulta marcado por los efectos de un entredicho crítico, la *Segunda Diana* de Alonso Pérez descuella por la cantidad de prejuicios e incomprensiones de la que ha sido víctima ya desde su primera difusión entre los contemporáneos. Muy conocido y muy citado, en efecto, es el que quedó expresado ya en ocasión del donoso escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en el que el cura sentenció que los ocho libros acrecentaran «el número de los condenados al corral»:

[...] Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros.

Este que se sigue –dijo el barbero– es *La Diana* llamada segunda del Salmantino; y éste, otro que tiene el mismo nombre, cuyo autor es Gil Polo.

Pues la del Salmantino –respondió el cura– acompañe y acreciente el número de los condenados al corral, y la de Gil Polo se guarde como si fuera del mismo Apolo; y pase adelante, señor compadre, y démonos prisa, que se va haciendo tarde [Rico *et alii* 1998, 84-85].

Juicios parejos han terminado acompañando de forma mecánica y repetida las menciones de la obra dentro de la literatura crítica asentada sobre la novela

pastoril⁴. Más concretamente, las críticas más recurrentes se han centrado en cuatro factores fundamentales: desarmonía estructural, insuficiencia estilística, regresividad en la vertiente ideológica y discontinuidad con *La Diana* de Montemayor. Todo lo cual dificulta no medianamente el intento de rehabilitar la novela sobre la base de los estímulos positivos que en todo caso su lectura genera, debido precisamente a la función condicionante que dichas cristalizaciones críticas ejercen en la perspectiva del comentador⁵.

Ahora bien, a pesar de la losa cervantina, hay que reconocer que en alguna ocasión se han elevado voces que han logrado restarle rigor a aquella sentencia, aunque, eso sí, siempre lo han hecho en conexión con cuestiones puntuales y aspectos muy concretos de la obra, nunca en relación a su valor de conjunto. Así, por ejemplo, Juan Bautista Avals-Arce hace hincapié en el papel propulsor que la obra ejerció para la difusión del género y en el hecho de que supo detectar el gusto y las expectativas del público lector:

La popularidad de la continuación de Alonso Pérez ayuda, en sí, a bosquejar la popularidad naciente del género: tuvo diecisiete ediciones entre 1563 y 1662, con tres reediciones al año de publicarse, 1564, en Valencia, Salamanca y Burgos. No cabe duda de que el ambiente estaba bien caldeado para la exhibición del tipo pastoril. La propia condena cervantina no pudo sobreponerse al gusto mayoritario [prefacio a Montero 1996, XIII].

Efectivamente, una lectura atenta del texto permite rastrear aspectos de cierto relieve que invitan, o, más propiamente, obligan, a profundizarlos. Se trata de componentes que no son convencionales en el género de referencia de la obra, tras de los cuales se vislumbra la posibilidad de que la *Segunda Diana* ejerza una nada desdeñable función de innovación, tanto respecto del fenómeno de las continuaciones de *La Diana*⁶ como de la propia evolución de la forma

⁴ Las notas que se ofrecen a continuación reelaboran parcialmente e integran las que aparecieron en algunos de nuestros trabajos anteriores (Gherardi 2007a, 2007b & 2013).

⁵ Así mismo lo recuerda Smieja (1980, 75) en uno de los pocos trabajos dedicados a la *Segunda Diana*, en cuyo exordio se lee: «El nombre de Alonso Pérez sirve a los críticos e historiadores de la literatura española de cómoda percha para colgar los epítetos más peyorativos».

⁶ Es de sobra conocido que la serie de continuaciones o también de obras inspiradas en el ejemplo directo de *La Diana* de Montemayor llegó a alcanzar la consistencia de verdadero fenómeno editorial. En efecto, además de la triada diana que corrió a cargo de Alonso Pérez, de Gaspar Gil Polo y del inescrupuloso Jerónimo de Tejeda (por plagiar descaradamente a Gil Polo, sin ni siquiera mencionarlo), habría que considerar también la de Gabriel Hernández, de cuya enigmática tercera parte compuesta alrededor de 1582 nada se sabe (según Palau, el granadino la escribió pero, aunque

novela en el seno de las letras españolas. Es decir, que, sin llegar a recuperaciones excesivamente entusiastas de su imagen, se hace preciso desentrañar, señalar y examinar dichos componentes y, sobre todo, valorarlos en su operatividad, lo cual, si correctamente realizado, ayudará a explicar el gran éxito de público que las crónicas editoriales de la época testimonian (cuatro veces se editó de forma autónoma hasta bien entrado el siglo xvii, parcialmente desvinculada, por tanto, de los efectos de propagación del original de Montemayor). Ciertamente, la competencia desencadenada por la aparición poco después de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, más digna heredera del original lusitano –*in primis*, en tanto en cuanto más fiel al modelo– contribuyó a que la *Segunda Diana* se oscureciera en popularidad, concentrando la del valenciano el favor tanto del público como de la crítica, al igual que suele ocurrir, y más a menudo de lo deseable, con ciertos productos literarios que, aunque ejerzan alguna primacía, terminan siendo olvidados en beneficio de frutos tardíos y más maduros, acabando por ser relegados a las segundas filas de la promoción literaria (es el caso, por ejemplo, de la poesía de estilo italianista de Torquemada, cuya calidad, aunque no excelsa, no habría merecido ser olvidada, puesto que tiene el mérito de representar una entre las más tempranas experimentaciones del endecasílabo, a la zaga de Boscán y Garcilaso). En última instancia, lo que habría que reivindicar en favor de productos como la *Segunda Diana* es que, si una obra ha participado tan activamente en el acto de ‘fundación’ de un nuevo modelo literario, el reconocimiento de este papel tendría que bastar para que se acreditara su imagen y, al tiempo, se deshabilitaran ciertos juicios críticos apresurados.

Ahora bien, una obra que se propone como ‘continuación’ de un modelo anterior predispone inevitablemente la mente del lector, de manera casi mecánica, a la búsqueda y constatación de las efectivas relaciones de correspondencia entre los dos textos. En el que lee se genera, en efecto, una expectativa de ‘diálogo’ íntimo entre las dos obras que, a la hora de hacer patentes las temáticas, los personajes, las dinámicas narrativas comunes, le proporcione la impresión de ‘reconocer’ el texto, para así disfrutar de la sensación de familiaridad mantenida con él. Por tanto, al fin de valorar la natura verdadera de la vinculación que une

obtuvo privilegio, comprado por Blas de Robles, para editarla, nunca vio la luz), y sobre todo la bella *Primera parte de la Clara Diana a lo divino* de Bartolomé Ponce, de 1580 (sobre la que se puede ver Montero 1994).

a las dos *Dianas*, primera y segunda, se hace preciso comprobar si la relación de correspondencia efectivamente subsiste y por cuáles elementos se integra.

La *Segunda Diana* se compone de ocho largos libros, una extensión que se logra por medio del empleo de la técnica de la *amplificatio* aplicada a los materiales ya entretreídos por Montemayor. Para ser más precisos, Pérez no retoma la narración en el punto en el que la abandonó el amigo portugués, sino que la principia en un lugar intermedio, correspondiente al momento en el que la pequeña comunidad de pastores se refugia en el palacio de Felicia, replanteando a partir de ahí su destino. Desde esta perspectiva el «Argumento» que Pérez antepone a la obra proporciona una serie de informaciones destinadas a justificar el hecho de que se autoatribuye el mérito de haber salvado la historia de la inapropiada conclusión que Montemayor pensaba darle, algo que, por lo visto, hubiera roto con los preceptos impuestos por las poéticas vigentes:

Como yo le dixesse que, casándola con Sireno, con quien ella tanto deseaba, si había de guardar su honestidad, como había comenzado, era en algún modo cerrar las puertas para no poder más de ella escribir, y que mi parecer era que la hiziesse biuda y recuestada de algunos pastores juntamente con Sireno, le agradó y propuso hazerlo. De manera que el consejo que a él le di he yo tomado para mí (*infra*, 10).

Como se puede notar, Pérez se refiere sobre todo a la conclusión de la historia sentimental de la protagonista Diana, para la cual el lusitano había previsto que se casara con su querido Sireno, una vez ella hubiera enviudado. Se trata de un epílogo que, como bien subraya Avalor-Arce, hubiera resultado «anti-bucólico»⁷, y hasta antiliterario, añadiríamos nosotros, puesto que no cuadra con los intereses y patrones ideológicos de la literatura amorosa el hecho de que se renuncie a las imbricaciones del amor infeliz, no correspondido, para, en lugar de ello, preferir su encauzamiento dentro de la institución del matrimonio. Ese mismo desenlace, sin embargo, no fue óbice para que Gil Polo, que lo adoptó para su novela, se granjeara el favor del público, a pesar de lo desaconsejable, en todos los sentidos, de su elección. Por lo que atañe a Pérez, pese a acceder

⁷ Avalor-Arce 1975a, 106. El estudioso intuye correctamente que el dato forma parte de la «arbitrariedad programática característica de la pastoril», en tanto es fruto de la natura abierta del género, coincidente –a pesar de las evoluciones marcadas por los reducidos segmentos constituidos por los idilios teocriteos de los orígenes hacia los articulados enredos renacentistas– con las dimensiones de ‘cuadro’ y no de estructura totalizadora.

a que Diana finalmente enviude, él se mantiene anclado en el canon bucólico, pues inmediatamente reestablece el esquema de la contienda entre dos nuevos enamorados de Diana, a los que se suma Sireno, tras reponerse de los efectos del brebaje mágico de Felicia.

De lo que se acaba de apuntar se desprende un dato inicial: las discrepancias que se dejan rastrear a lo largo de la obra en el nivel temático o argumental manifiestan, en realidad, más hondas divergencias, de orden ideológico, con la primera parte, y en ellas estriba, precisamente, el cociente de originalidad de la obra de Pérez.

En todo caso, el autor de la *Segunda parte de la Diana* no desdice de la lección del maestro, dando muestra de haber interiorizado el *modus componendi* de aquel a la hora de amplificar y complicar la materia relatada con el solo fin de garantizar el placer de la lectura por medio de la *varietas*. En efecto, si para los primeros dos libros el diseño argumental parece recalcar el *plot* dianeo –pues los personajes que protagonizan la obra son esencialmente los mismos (Selvagia, Sireno, Silvano, Felicia, Diana), con la excepción de la aparición de algún pastor nuevo (Firmio y Fausto)–, a partir del libro tercero, en cambio, el espacio se puebla de personajes cuya existencia y cuyas historias son completamente ajenos al modelo del lusitano.

Bien mirado, la inserción en la mitad del libro segundo de la figura del venerable Parísiles, personaje central en las primeras fases de la acción, pero luego relegado en el fondo de la misma, es lo que predispone la interpolación de las nuevas tramas. Al contrario, será la que más tarde se descubrirá ser su hija, Stela, quien cobrará protagonismo dentro la obra, compitiendo idealmente con Diana y hasta terminando por suplantarla. Es evidente, por otro lado, que al escoger para su personaje central el nombre de Stela –que remite al elemento astral, marcado por una luminosidad extrema– el autor estaba intencionadamente perfilando un doble complementario de Diana, con características opuestas (sol/luna), pero con funciones parejas a las de ésta.

Stela, además, aparece acompañada por otra ninfa, Crimene, su amiga, y por un joven cuyo nombre es Delicio, en los lugares concurridos por los pastores reunidos alrededor de la maga Felicia. La técnica adoptada por Pérez establece que, llegados a este punto, se interrumpa la narración principal para otorgar espacio a una serie de interpolaciones que ocuparán los dos libros siguientes. Se trata de la analepsis retrospectiva por medio de la cual se reconstruye la historia de las dos ninfas, de Delicio y de Partenio, su amigo, ausente en la actualidad, pero segundo próximo foco de la acción. Partenio, en efecto, será recuperado

en el espacio de la diégesis primaria cuando se vuelva preciso facilitar el desenlace del relato entretejido a lo largo de los libros tercero, cuarto y quinto. El largo sumario retrospectivo no se confía a un solo narrador, sino que sigue un reparto igualitario entre los tres protagonistas –Delicio, Crimene, Stela–, según el fragmento de historia que les imbrica directa y personalmente. De esta manera resultan garantizados no solo la alternancia y la multiplicación de los puntos de vista, sino también la propia exhaustividad y veracidad de lo relatado (en efecto, tan solo si se integran y se conectan las tres versiones se logra recomponer la historia por entero). La técnica compositiva de Alonso Pérez, sin embargo, tampoco se limita a las desviaciones del primer nivel diegético, sino que también prevé un tercer eslabón dentro del cual poder activar una nueva digresión argumental. Estamos a la altura del libro tercero, el que contiene el relato de Martandro acerca de su amigo Disteo, que se conectará con el primer nivel cuando la historia de Disteo y Dardanea empiece a adquirir cada vez más relieve, hasta el punto de ocupar enteramente la parte final de la obra.

En los vaivenes de todas estas voces *loquentes*, parece que del coro de *La Diana* ningún eco logre levantarse para propagarse en su continuación. Sin embargo, tal vez debido a la conciencia de la traición, Alonso Pérez procura espesar su redacción con momentos de verdadero diálogo con la primera parte. Baste con un ejemplo: en el libro quinto, acerca de los intentos de Partenio de ablandar al gigante Gorforosto por medio del canto de un soneto, Silvano, oidor junto con otros de la historia narrada por los nuevos huéspedes, interrumpe el discurso de Stela para reclamar para sí mismo la realidad de lo narrado: convoca en la memoria de los amigos las conexiones de los acontecimientos presentes con los que le habían visto protagonista en *La Diana*⁸, logrando así integrar el núcleo narrativo anterior en el nuevo episodio y ofreciendo una bisagra para las dos partes, el original y su continuación.

En el libro sexto vuelve a imponerse la narración en el presente, en donde se brindan importantes novedades. El viraje resulta subrayado por un elemento

⁸ «¡O, cuánto holgara –dixo Silvano– aver oído esse soneto en el tiempo que tantas lágrimas inútiles vertí y tantos desfavores recibí de la ingrata Diana!» (*infra*, 200). Frente a la protesta resentida de Silvano, intervienen, en este orden, Sireno antes y Dórida después, cuya afirmación («Ello está muy bien dicho –dixo Dórida–, no se trate más desse tiempo pasado, pues ambos con el presente estáis contentos. Y tú, señora Stela, prosigue, por tu vida») tiene el valor, por un lado, de confirmar la cohesión argumental con *La Diana* (el agua mágica de Felicia les ha efectivamente sanado del mal de amor), pero, por el otro, revela la impaciencia del autor por marcar una ruptura con el modelo, afirmando la exclusividad del 'presente' frente a aquel 'tiempo pasado'.

interior: un inesperado cambio meteorológico, una tormenta imprevista, obliga a la compañía de los pastores a refugiarse en el templo de Diana. Se topan con un extraño personaje el cual, sin embargo, tiene la función de enhebrar todos los hilos de la narración, ya que se descubre ser amigo de Firmio –aparecido en el libro primero– y amante de Luztea, hija de Corineo, el viejo «docto pastor» cuyas teorías naturalistas se preconizan entre los presentes. Respecto del estatismo que ha marcado la narración hasta este punto –debido, con toda evidencia, a los largos sumarios retrospectivos–, los últimos libros se presentan como marcados por una notable aceleración de ritmo. Felicia mantiene la dirección de los acontecimientos: ordena traslados, impone actitudes y conductas, pero, sobre todo, en tanto en cuanto narrador omnisciente, gestiona la información, suministrando detalles que preparan al desenlace final, cuyos protagonistas son Disteo y Dardanea (en realidad, Corineo y su mujer). El dinamismo procedente del cambio de ritmo alcanza su manifestación más patente en esta fase de la narración, en donde, en un espacio al fin y al cabo restringido, se encuentran reunidas todas las historias anunciadas o presentadas en tiempos distintos. El joven enamorado de Luztea da cuenta del desarrollo de la contienda entre Firmio y Fausto desencadenada por Diana; finalizada esta exposición, ingresa a la escena Cardenia, abandonada por Fausto, quien se une a la compañía que se ha puesto en camino hacia la aldea. La acción se traslada a la casa de Felicia adonde llegan Danteo y Duarda –supervivencia del final de la primera parte de *La Diana*– protagonistas de un subrelato que Pérez da por resuelto sin más explicaciones en su versión. La pareja llega en compañía de un peregrino que se hace llamar Placindo y que conoce los antecedentes que derivaron en las peripecias tanto de Delicio y Partenio como de sus padres. Felicia, como buen director, prepara un auténtico *coup de théâtre* en el patio de su casa, basado en la anagnórisis de todos los personajes. El libro séptimo amplifica todavía más la acción, puesto que acoge en su interior un relato, una vez más de tipo analéptico, basado en las peripecias de estos personajes completamente ajenos al contexto bucólico. La historia de impronta cortesana que se desarrolla en la corte del rey Rotindo, en las Eolias, tiene como protagonistas a los descendientes directos nada menos que del Rey Eolo –mito, historia y leyenda se fusionan aquí de manera realmente sorprendente–. Más de un hilo es el que tupe esta historia, pero todos los cabos están destinados a entretrejerse en un único entramado, por medio de un abanico de recursos –desafíos, agresiones, disfraces, huidas– muy familiares para los frecuentadores de las ficciones bizantinas, en fusión con las caballerescas y sentimentales. El final de la novela, como decíamos,

está marcado por un ritmo acuciante, debido quizás a un apresuramiento en la actividad de escritura, seguramente justificada por el anhelo, confesado por el mismo autor, de adelantarse a los supuestos competidores, imponiéndose, pues, a ellos; apresuramiento que, sin embargo, termina escapándose al propio control autorial, ya que la secuencia de interrupciones y reanudaciones por boca de terceras personas se hace muy apretada, hasta el punto de que el lector siente desorientación frente a tanto alternarse de presencias más o menos notorias.

El círculo de la narración parece cerrarse con la revelación final de que Delicio y Partenio son el fruto de la unión de Disteo y Dardanea; sin embargo, una serie de cuestiones planteadas anteriormente se queda absolutamente sin resolver, faltas como resultan de cualquier tipo de desenlace. Se nos pone frente al «final sin final» del libro que «acaba como empezó, in *medias res*» que Egido señalaba como rasgo de la versión original de Montemayor [Egido 1986, 153]. En efecto, por si fuera poco, en la continuación de Pérez el umbral extremo de la obra incluye otro cambio inesperado que tiene el efecto de devolver el relato al punto en el que se había interrumpido el de Montemayor, o bien, lo hace avanzar muy poco, dejando abierta cualquier posibilidad de desarrollo posterior: Felicia comunica a Selvagia y Silvano que Delio, marido de Diana, ha fallecido y los insta para que vayan a la aldea donde Sireno está encarándose con Firmio y Fausto en una competición hecha más agria por el favor que Diana reconoce a los dos.

A raíz de esta síntesis algo esquemática de la estructura y del contenido de la obra de Pérez, se desprenden dos consideraciones, susceptibles ambas de inhabilitar, aunque solo parcialmente, las reiteradas acusaciones de desarmonía y excesiva heterogeneidad de las que ha sido objeto. En primer lugar, es posible reconocer detrás de su práctica sincretística basada en la fusión de los materiales –fruto, a menudo, de la libre adaptación de las fuentes, cosa de la que el autor hace gala en su prólogo– una tendencia a la innovación y la experimentación, por momentos temeraria, de nuevos caminos novelescos, si bien a la zaga de parejos intentos de otros autores por los mismos años.

En efecto, a pesar de mantener el autor «que cuasi en toda esta obra no hay narración ni plática, no solo en verso, mas aun en prosa, que a pedaços de la flor de latinos y italianos hurtado e imitado no sea» (*infra*, 9), la aplicación al texto de la lupa detectora de intertextualidad revela que, en realidad, bien poco debe la obra a los dos sistemas literarios en los que se alista. Casi ninguno de los clásicos latinos, ni tampoco griegos, que han marcado la evolución de la bucólica desde sus orígenes funcionan como verdaderos hipotextos directos de la *Segunda Diana*. Los trasvases más copiosos atañen sin ninguna duda al

componente mitológico que, por tipología y densidad, representa un ingrediente fundamental y del todo personal de Alonso Pérez. Hay *peros*, sin embargo. Visto de cerca, el mestizaje entre novela y fábula mitológica se gesta esencialmente en el relato arquetípico ovidiano y, sobre todo, por medio del socorro de los *volgarizzamenti* de las *Metamorfosis* procedentes de Italia. Ni siquiera en relación con su manifiesta predilección por el dios Pan muestra una lectura y uso directo, por ejemplo, de Virgilio «cuya bucólica está empapada de la presencia del dios Pan» [Zumbo 1977, 18], ni de Calpurnio o Nemesiano a la hora de cuestionar las superposiciones de aquel mito con el del dios Fauno. Su esmero se hace patente más bien en el juego combinatorio que realiza entre las distintas piezas, una vez se trata de injertarlas dentro del entramado novelesco: es ahí donde logra efectos de variación inusitados, como cuando opone a la narración elevada y compleja centrada en el dios Pan un relato ligero y desenfadado como el que protagoniza Yole, logrando en el registro, y no solo en la materia, un efecto de contraste nada despreciable.

Asimismo, en la vertiente de las fuentes italianas, resulta no poco sorprendente que, tras reivindicar su condición de epígono de aquellas, el rastreo de las mismas dé como resultado, algo desconcertante, la sustancial ausencia de, por ejemplo, la *Arcadia* de Sannazaro, si no es por la inclusión de motivos que, en todo caso, menudeaban en buena parte de la literatura bucólica de aquel entonces, en prosa y en verso⁹. Una vez más, esa *captatio* inicial del prologuista Pérez hay que circunscribirla, con alguna excepción, más que al uso de fuentes directas al de los repertorios mitográficos y traducciones renacentistas, en latín o al vulgar, de las fuentes mitológicas. En la línea a lo largo de la cual se disponen las magnas obras de Giovanni Boccaccio, Pierre Bersuire, Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti o Vincenzo Cartari, por lo que a compendios mitográficos se refiere, y a las de Niccolò degli Agostini, Giovanni Bonsignori, Ludovico Dolce y Giovann'Andrea Anguillara, por lo que atañe a las traducciones, los conocimientos de Alonso Pérez parecen limitarse a la *Genealogia* de Boccaccio –con cierto espíritu crítico, en todo caso, pues muestra su desacuerdo con la versión bocachesca del mito de Demogorgón– y a las traducciones de

⁹ Lo mismo ocurre con obras señeras del género en la tradición italiana, como es, por ejemplo, el *Ameto* de Boccaccio, cuyo influjo nos parece reconocer a lo lejos, tan solo en correspondencia con el intento de parte del gigante Gorforosto de violar a Stela (actitud ajena al Polifemo homérico y al ovidiano), aunque también en este caso el tapiz de fondo impone dirigir la mirada a las fuentes clásicas (al igual que lo hacen, para *La Diana*, Brioso & Brioso 1994).

las *Metamorfosis* ovidianas, aunque unas cuantas pistas textuales autorizan a pensar que realmente aprovechó tan solo la versión de Dolce.

Volviendo a la extraña fórmula literaria puesta a punto por el salmantino, hay que hacer hincapié en el hecho de que, si es verdad que el mestizaje de modelos narrativos asentados en el gusto del público es algo que ya había practicado Montemayor, también lo es que ahí la contaminación de las formas se realiza de una forma todavía un poco cortada, tímida; al contrario, Pérez, habiendo intuido la potencialidad incoativa de la fórmula del lusitano, la extrema sacándole el mayor partido posible, hasta el punto, sin embargo, de pasar los límites y alterar la proporción en su composición interna. Respecto del viraje marcado por la obra en su evolución final, en donde se realiza el pasaje de condición de novela pastoril al de «novela cortesana», queda fuera de duda que, por mucho que los estudiosos vean en esto a Montemayor como precursor¹⁰, es Pérez en efecto quien da el acelerón hacia la consagración de la «aventura urbana», habiendo intuido que un destino inexorable de disolución estaba a punto de atropellar al otro grande referente literario del autor: el libro de caballerías.

No se puede negar, en todo caso, que este estatuto centáurico, híbrido, proteiforme de su heteróclita fórmula novelesca estriba en el hecho de que la ‘tradición’ –la teoría y la práctica amorosas que se preconizan en la obra remiten al código de la novela sentimental, mientras que los desafíos, las rivalidades y lo maravilloso remiten, huelga decirlo, al ámbito caballeresco y cortesano– se logra compaginar con la ‘innovación’. Y es que, además de las historias de tipo cortesano, la novela entra en conmistura con la materia bizantina: peregrinajes, fugas, peripecias de vario tipo, hasta la rehabilitación de ciertos esquemas argumentales clásicos –marcadamente plautinos– actualizados por la reelaboración de Juan de Timoneda.

El escrutinio atento del texto hace aflorar otros aspectos característicos. Por ejemplo, cierta tendencia realista de la obra de Pérez ya señalada en su momento por Avallé-Arce, aunque él lo hizo limitadamente a la cuestión erótico-sentimental y sin someterla, en todo caso, a un cuestionamiento ulterior («el abandono de la intención idealizadora promueve en acto simultáneo la acentuación de los elementos realistas», escribió [1975a, 115]). Ahora bien, sin llegar a defender que la presencia de dichos elementos proceden de la aplicación programática y

¹⁰ López Estrada, especialmente, y Chevalier, entre otros, mantienen que la atmósfera de los amores de don Felis, Felismena y Celia es bien reconocible, «la de tantas comedias urbanas de Lope, la de tantas novelas cortesanas. Pero con cuarenta o sesenta años de anticipación, según los casos» (Chevalier 1974, 48).

deliberada por parte del autor de una ideología asentada en una postura teórica consciente, sí hay que apuntar que se trata de detalles desarticuladores del género de referencia y, por tanto, ponen definitivamente en crisis la relación del texto con el código formal correspondiente.

Se puede empezar por un factor que atañe a la modalidad expositiva: el autor se manifiesta constantemente preocupado por garantizar la verosimilitud del relato, por medio de la adopción de una serie de cautelas que él cada vez confía a los personajes encargados de la exposición. Por ejemplo, en contra de la tendencia natural de este tipo de narraciones a no reglamentar la distribución de la información entre los personajes según unos criterios de verosimilitud, por lo cual a menudo al lector le resulta injustificada la omnisciencia de los locutores, en cambio el personaje de Stela, a quien se ha confiado la narración de la historia de Crimene, detalla que ella proporcionará a los presentes un relato parcial, puesto que solo puede referir aquello de lo que ella misma ha sido testigo directo. De la misma manera, cuando en el libro séptimo los presentes asisten a lo que cuenta Placindo acerca de su mediación en los amores de Disteo y Dardanea, refiriendo también todo lo ocurrido durante su ausencia, el viejo Parísiles objeta lo que también estaría pensando el lector común:

«Con licencia de ti, señora Felicia –dixo Parísiles– y de todos los demás, querría preguntar cómo estando tú fuera oías esas razones a ellos que dentro las passavan». «Pues desde agora –respondió Placindo– para adelante quiero que todos estéis advertidos que unos a otros nos contamos lo que acerca deste negocio aconteció, y con este presupuesto proseguiré» (*infra*, 289-290).

Huelga decir que el intento de volver el relato lo más realístico posible casa bien con un principio de poética, cual es el del *decorum*, todavía condicionante a estas alturas de la formación novelesca. En efecto, Alonso Pérez se agarra a este postulado estético para la propia construcción de sus personajes, a la hora de evitar que estos lleguen a teorizar acerca de cuestiones elevadas, suprimiendo, por ejemplo, el discurso filigráfico y la práctica del análisis del sentimiento amoroso –algo que, en cambio, sabemos era central en la restante producción de la pastoral, tanto es así que para algunos críticos el objeto de la novela pastoril se reduce a ello¹¹–, debido a que los considera incapacitados e inadecuados para discurrir en términos filosóficos y doctrinales.

¹¹ Esta práctica halla su justificación y fundamento en la dimensión de la novela merced al recurso del disfraz pastoril y a la adopción del principio por el que «ni son todos pastores, ni los son de la misma manera» (Montero 1996, XLII).

Al lado de esta tendencia a la verosimilitud (no exenta, en todo caso, de alguna transgresión), se coloca la recurrencia de elementos que atañen a la cotidianidad de los individuos –a menudo, a su parte más trivial–, con el efecto, otra vez, de connotar el texto como anti-idealista y hasta prosaico. Piénsese, por ejemplo, en la escena en la que Felicia insta a las ninfas Stela y Crimene a que hagan las abluciones antes de ponerse a comer, subrayando su suciedad de este modo: «El lavarse esta zagala –señaló a Stela– quede a mi voluntad, para cuando yo se lo rogare. Porque, como es hora de comer, no querría daros mala comida, que cierto más bocados os quitará la fealdad de su gesto, que el asco de su suciedad. Si muy de mal se os hiziere comer con ella, comerá aparte con Parísiles, que no le parece tan fea ni sucia» (*infra*, 94). Llega incluso al detalle de gusto gratuitamente escatológico en el caso de la descripción de la acción de un personaje: «Fingiendo necesidad de su cuerpo, Partenio se apartó». Y en el mismo terreno hay que contar el espacio que la obra concede a la práctica de la murmuración y la maledicencia, incompatible en principio con la armonía de relaciones que gobierna el universo pastoril. Por ejemplo, cuando Felicia, procurando protegerse del qué dirán, evita por todos los medios quedarse sola con el viejo Parísiles:

Felicia dixo: «Parísiles, amigo, yo sé que a esta gente moça les pesa porque estamos tú y yo aquí, a causa de que, por tener respecto a nuestra ancianidad, no tienen la conversación y pláticas que entre moços se usa. Por tanto, si te parece, demos lugar a ellos, y tomémosle tú y yo, que no menos nos serán a nosotros agradables nuestros passatiempos que a ellos los suyos. Mas, porque es gente maliciosa, vénganse con nosotros Crimene y Stela». Todos se rieron desto, y luego, sin más respuestas, Felicia y los tres se fueron por de fuera de aquel prado (*infra*, 112).

En sintonía pareja se colocan unos cuantos elementos del contenido que, sin embargo, también tienen sus recaídas en el plano formal. Se intuye, por ejemplo, que un rasgo tan sobresaliente como es la abundante presencia de la práctica epistolar responde a la necesidad de aumentar el cociente de verosimilitud de la narración, aprovechando el valor documental y testimonial tan inherente al propio estatuto de la carta, en tanto en cuanto forma de comunicación conjuntiva y recurso que posibilita el injertar en el texto una acción no ‘actuada’ ni experimentada dentro del espacio novelesco. La vinculación de este recurso con la realidad extraliteraria estriba, además, en el papel de la carta como práctica social, fundamental durante el Renacimiento, hasta convertirse en una verdadera boga, según lo atestigua la «publicación de muchos manuales

de epístolas»¹². Pérez da muestra de ser sumamente consciente de las ventajas procedentes de este recurso, hasta el punto de incrementar su empleo con respecto al del propio Montemayor y, sobre todo, hasta lograr imponerse a los ojos de la crítica moderna como precursor de la novela epistolar¹³. Lo cual no deja de ser paradójico, puesto que, en puridad, los pastores que manejan con tanta pericia «tinta y papel» son los mismos a los que el autor les niega capacidades en otros terrenos de la creación o de la reflexión.

La instancia pseudorrealista rastreada en *La Diana* del salmantino no agota su catálogo de manifestaciones con los elementos señalados arriba; en efecto, se nutre también de instrumentos que actúan de forma oblicua, lateral, en el componente idealista del contexto representado, con el efecto de boicotear, inhibir o denigrar sus isotopías emblemáticas. Un poderoso instrumento de debilitación del idealismo bucólico, por ejemplo, estriba sin duda alguna en los efectos de la 'risa'. Presencia poco más que sospechosa, la risotada –aunque tal vez sea más apropiado hablar de irrisión– recurre con una frecuencia tal dentro de la *Segunda Diana* que llega hasta a alimentar el convencimiento de que se haya delegado en este componente como una función subversiva, enfocada a desactivar la pretendida plausibilidad del universo pastoril. La risa no es un elemento ajeno a la literatura pastoril ni bucólica en general; sin embargo, como ocurre con otros componentes, según hemos visto, es la intensidad del fenómeno con sus imbricaciones lo que no deja de imponerse a la atención del lector. La risa, en efecto, interviene en el engranaje narrativo siempre en correspondencia de situaciones que tematizan precisamente los fundamentos ideológicos del género. Un personaje, por ejemplo, pretende encarnar al 'amante perfecto', pero a raíz

¹² Así lo subraya Tonkinson Dollmeyer 2004, 13.

¹³ «Hay ocho referencias al acto de escribir por parte de los remitentes de Pérez, siendo la culminación la creación de una metaficción epistolar. Pérez se refiere a los instrumentos de escribir en cinco ocasiones –Montemayor en una sola ocasión– y a la manera de remisión de las cartas en once ocasiones comparada con dos referencias en la primera *Diana* [...] La atención que Pérez les presta a todos los detalles de la epistolaridad atestigua su sofisticación como autor, más consciente que Montemayor de la contribución de ellos a la verosimilitud. Pérez responde a una práctica social y a una creciente moda literaria y así conduce hacia el advenimiento de la novela epistolar» (Tonkinson Dollmeyer 2004, 4 & 13). La estudiosa ya se había ocupado anteriormente de Pérez, precisamente en relación con su contribución a la codificación del género epistolar: «La *Diana* de Pérez constituye un escalón importante en la evolución de la novela epistolar [...] El discurso epistolar de la *Diana* de Pérez, en particular, sirve de enlace que conduce a la eliminación total del marco narrativo, para dejar que las cartas triunfen para formar una entidad propia a través de las cuales se basa la novela epistolar» (Tonkinson Dollmeyer 2002, 15-25).

de la exposición de su visión del amor genera en los oyentes una sola reacción: «No pudieron detener la risa a la amonestación del pastor» (*infra*, 246). O también, en una circunstancia análoga, la compañía de pastores y cortesanos se burla del pastor Carizo empeñado en el cortejo de la desdeñosa Cardenia: «Se holgaron mucho y se rieron no medianamente, cuando Carizo dixo en su canto» (*infra*, 281). Aquí lo que entra en el blanco del prejuicio ideológico y se desacredita por completo es la actividad que es consustancial al propio género pastoril: el intercambio verbal, la comunicación amorosa, la única tipología casi de interacción entre los personajes.

Como se echa de ver claramente, la risotada siempre es coral, colectiva, y practicada en detrimento de un valor o una conducta de la que un individuo se hace representante o portavoz. En otra ocasión, lo que suscita la reacción de hilaridad de la compañía –casi constituida *pro tribunali* llamado a juzgar la propia realidad de la que forman parte sus miembros– es nada menos que una escena de corte caballeresco¹⁴. En el libro séptimo, en efecto, la compañía se ha reunido alrededor de Placindo quien está encargado de relatar los avatares de la historia de Disteo y Dardanea; ahora bien, mientras el auditorio está escuchando con suma atención, un ruido desvía la atención de todos los presentes:

Así como Placindo iba los agradables amores de Disteo y Dardanea contando, todos bolvieron los ojos al ruido que un cavallo y su señor hazían, este por tomarle, que suelto sin freno andava, y aquel por no venir a sus manos, que la libertad le aplazía. Visto por Placindo, con alegre gesto se levantó y dixo: «Sabia señora y noble compañía, suplícoos por agora me perdonéis, que no me sería a bien tenido si no fuesse a ayudar a aquel cavallero para que su cavallo cobre». Y sin más se fue, *quedando todos riendo*, y aun condoliéndose, de cómo los había dexado tan a secas por tan ligera causa (*infra*, 314, cursiva nuestra).

El objeto contra el que, en este pasaje, asienta sus golpes la ironía textual es el recurso mismo de la narración: la propia función del «relatar», es decir, el factor que performa la estructura de estos libros. El efecto desarticulador resulta tanto más intenso cuanto es puesto en relación con esta novela en concreto, en la que el instrumento por medio del cual se hace avanzar su acción corresponde, en buena medida, precisamente a las narraciones indirectas de tipo completo

¹⁴ No hay que olvidar, en efecto, que la novela pastoril no es si no una rama, una declinación o forma subordinada, de los libros de caballerías, según la pertinente reconstrucción de Mía Gerhardt (1975), aunque al principio limitada, en su aplicación, al teatro de raigambre italianista.