

Monstruosidad y conflicto: el amor no correspondido en los márgenes de la novela pastoril española*

Laura Aísa Cánovas
(Universidad de Alicante)

1. El lugar del amor en la tradición bucólica: hacia la *Diana* de Montemayor

A la luz de una presumible identificación actual a partir de la literatura áurea, cabe señalar que el tópico *locus amoenus* pastoril no siempre ha venido inextricablemente asociado al sentimiento amoroso. Si nos remontamos a los orígenes del bucolismo clásico, el tópico del mito de la ya perdida Edad de Oro o el retrato de la vida campestre, por ejemplo, prevalecen en las composiciones de índole pastoril de autores griegos y latinos desde los *idilios* de Teócrito. El *otium* de este apartado universo, totalmente ajeno al *negotium* de la civilización, rezuma incesantemente, en el entorno plenamente natural, raudales de calma y paz. Si bien el amor puede tener cabida, especialmente por medio del goce sexual desinteresado (Cull 1984, 178), el sufrimiento y el dolor, fruto de la pasión desenfadada de la enfermedad amorosa, no son bienvenidos, pero sí tamizados mediante risa o burla. Así se muestran los amantes infelices que pueblan los *Idilios* teocriteos que, al modo del gigante Polifemo –enamorado de Galatea– en el Idilio XI, también conocido como *El ciclope enamorado*, se ven desprovistos de la faceta trágica del sentimiento amoroso, que, amainada por el arte del canto, permanece por siempre en la periferia (Cull 1984, 173) en aras de una impresión meramente risible. La melancolía empieza a considerarse, a lo largo de las centurias de la Edad Media, una enfermedad real, con un diagnóstico y sintomatología física determinados. Ello, unido a la doctrina del amor cortés, que preconiza la religión de amor, imbuye la literatura medieval de su faceta más trágica y desgraciada, que puede llevar al amante a la destrucción y muerte. De este modo, el contacto con la tradición caballeresca, la lírica cancioneril o la ficción sentimental lleva a la tradición bucólica medieval a perderse entre los lindes del *amor hereos*. Sin embargo, la profunda cristianización de la sociedad medieval tiñe la literatura de un carácter alegórico-moral: la consumación sexual o el matrimonio secreto, frecuentes en los géneros caballeresco y trágico-sentimental, llevan inevitablemente a sus protagonistas enamorados al fin trágico de sus historias de amor, pues muchos hallan la muerte como consecuencia última de esta rabiosa enfermedad.

Ciertamente, el concepto del amor en el ámbito pastoril se ve socorrido por la filosofía neoplatónica en el amanecer renacentista. Como inauguración quinientista ve la luz, en 1504, la *Arcadia* del napolitano Jacopo Sannazaro, quien arraiga su obra en la espiritualidad pagana del más fiel humanismo italiano (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 103). En el lado español, la progresiva incorporación del concepto del honor como deber ético ve nacer, entre 1558 y 1559, la *Diana* de Jorge de Montemayor, dotada de cierta mixtura ideológica, pues presenta, “a la vez que un sustrato ideológico neoplatónico, un sustrato moral cristiano: de ahí su relación con la oposición entre la virtud y el vicio”, cuya frontera infranqueable es la castidad, la honra femenina (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 95-96). Ahora, la consumación sexual fuera del matrimonio –máxima permitida en el bucolismo teocriteo– es concebida como una transgresión de los valores tradicionales (Cull 1984, 179), viene por ello que el amante pastoril de la *Diana* dirigirá el camino de su amor hacia el séptimo sacramento de la Iglesia Católica (Moreno Báez, XXXVIII).

* El presente artículo se ha elaborado en el contexto de un contrato predoctoral financiado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo Plus.

El amor en la *Diana* de Montemayor, principio y prototipo de la novela pastoril española, se circunscribe a una esfera perfecta que Montero ha denominado “la ética del heroísmo amoroso” (326). Así, la teoría del amor que rige a los protagonistas, cuya síntesis se halla en los debates filográficos –fieles a los principios a los *Diálogos de amor* de León Hebreo– que tienen lugar a lo largo del libro IV, fundamenta su esencia en una máxima inquebrantable entonada al unísono por los propios amantes pastores en un canto amebico: “los que sufren más son los mejores” (Montemayor, 167). Heredera del ideario amoroso del amor cortés medieval, esta filosofía, en palabras del editor, concibe que “el sufrimiento¹ amoroso es camino de perfeccionamiento para el enamorado”. En resumen, recurriendo a palabras de la sabia Felicia, si bien tanto el amor honesto como el deshonesto no se pueden gobernar por la razón –aunque el primero nazca de ella– y llevan a dolorosa e inevitable aflicción, este es lícito y virtuoso cuando viene guiado por el entendimiento y el juicio; también es desinteresado, pues se quiere a una persona “sin esperar otro interés ni galardón” (Montemayor, 202). El objeto amoroso permanece, por tanto, siempre inasible, pero el amante está conforme con ello y no quiere, de ningún modo, que su situación se vea alterada, antes al contrario, pues, como alude Silvano, aún en el libro IV, “el amor de aquellos amantes cuyas penas cesan después de haber alcanzado lo que desean no procede su amor de la razón, sino de un apetito bajo y deshonesto” (Montemayor, 204). Tampoco desea el pastor, rendido a un estado perpetuo de melancolía voluntariamente aceptada, hallar alivio o consuelo a su mal, tal y como expresan dos de los protagonistas amantes de la *Diana*. También Silvano confiesa a la ninfa Polidora:

Y lo que más me maravilla es que, siendo este amor tan intolerable y estremado en crueldad, no espere el espíritu apartarse dél ni lo procure, mas antes tenga por enemigo a quien se lo aconseja. (Montemayor, 203)

Harto parecido es el primer soliloquio de la pastora Belisa, que tiene lugar al principio del libro II, en que declara:

Muy gran consuelo sería para tan desconsolado corazón como este mío estar segura de que nadie con palabras ni con obras pretendiese dármele, porque la gran razón [...] que tengo de vivir tan envuelta en tristezas como vivo ha puesto enemistad entre mí y el consuelo de mi mal. (Montemayor, 133)

Asimismo, cabe tener en cuenta que este amor puro ennoblece el espíritu de quien lo siente y, en sintonía con la concepción neoplatónica y las teorías ficinianas, lleva a la belleza y armonía físicas, ambas “espejo de la perfección moral” (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 99).

2. El amante no correspondido en la novela pastoril española: el héroe neoplatónico y el enemigo bestial

Puesto que la *Diana* constituye el arquetipo de los libros de pastores, así como fue su obra modélica –aunque ninguna continuación o imitación lograra alcanzar su perfección–, su estética en torno al amor se proclama, en dicho aspecto, como convención del género. En ella, los personajes que adquieren cierta relevancia en la trama principal se enmarcan en dos categorías: aquellos que aman y aquellos que no aman (Montero, 323). Si a la segunda categoría pertenecen personajes, en su mayoría de carácter mitológico, que

¹ El amor sufriente era, como veíamos, perversión en toda regla del ideal clásico del bucolismo originario (Cull 1984: 181).

se hallan libres de amor, como las ninfas o la sabia Felicia, la primera engloba a los que aman pero son desdeñados. Sin embargo, aquí cabe realizar la distinción entre los pastores enamorados –por condición o disfraz– que protagonizan el presente diegético, desarrollado en el *locus amoenus* –nuestros héroes de amor son Sireno, Silvano, Selvagia, Felismena y Belisa–, y aquellos personajes que se sitúan al margen del foco narrativo, pues son parte integrante del relato narrado por uno de los protagonistas y mantienen una relación con este, probablemente a razón de un triángulo amoroso o una cadena de casos de amor –es el caso de Celia o Arsenio–. En palabras del editor, todos ellos “sufren en mayor o menor grado los efectos mórbidos del amor”, si bien los primeros son capaces de sostenerlos y logran “mantenerse firmes en sus afectos a pesar de todas las dificultades que amor, fortuna y tiempo puedan acarrearles” (Montero, 327). No sucede lo mismo en el caso de los personajes que decíamos situar fuera del plano diegético, pues, además de pertenecer al ámbito civilizado de la corte o la aldea, lejano al *locus amoenus*, también permanecen al margen de la esfera amorosa paradigmática –detallada en el apartado anterior– del orbe pastoril, más bien pertenecen a mi juicio a la categoría que Montero define como “el loco amor [...] o caprichoso de algunos personajes secundarios” (327). Así, la enfermedad de amor llevará a la dama Celia –rechazada por Valerio– a morir a causa de “un desmayo con que había dado el alma” (Montemayor, 123) y al pastor Arsenio –desdeñado por Belisa– primero al asesinato, a causa de un gran enojo provocado por los celos, del presunto amante de su objeto de amor, y después al suicidio, al reparar en que la víctima había sido su hijo. Cabe indicar al respecto que dichos actos no suceden en realidad, pues son fruto del hechizo de un nigromante que hace asistir a Belisa a una escena imaginada. Esto desprovee a homicidio y suicidio, al final de la obra, del tinte trágico y dramático que en un primer momento de la trama asola a la pastora.

Nuestros héroes eróticos, opuestos a los personajes secundarios, jamás llegan a sucumbir a los arrebatos de la pasión y su condición natural ostenta la filosofía del amor honesto previamente expuesta. La fidelidad, la constancia o la entrega de por vida a la felicidad del objeto amado se profesan de manera desinteresada y prevalecen en todo momento en los protagonistas por encima del rechazo, la ausencia, el desdén y la traición. En definitiva, son Sireno, Silvano, Selvagia, Felismena y Belisa los auténticos amantes puros y ejemplares en la práctica de la teoría del amor de la *Diana*. Sin embargo, el cometido amoroso nunca está desprovisto, como se intuye, de dificultad, pues, en la obra de Montemayor, el amor va irremediabilmente unido al del dolor. Al respecto, nuestros protagonistas demuestran un gran sentido de la proporción y la moderación de los afectos, acorde al arte del Renacimiento, que escapa del amor desmesurado, obsesivo y destructivo propio de la ficción sentimental (Moreno Báez, XLIV-XLVII; Cull 1984, 212). La lealtad amorosa, por tanto, ha de mantenerse intacta ante cualquier contratiempo, incluso ante aquellos que atentan contra el orden social: por ejemplo, a diferencia de la pastora Diana, quien falta a las leyes del amor al no lograr imponerse ante la ausencia ni la imposición paterna y termina casándose con Delio, Felismena antepone el amor a cualquier exigencia que provenga del decoro social (Montero, 328). Con todo, la virtud de nuestros amantes ideales queda probada cuando estos atraviesan la portada del palacio de la sabia Felicia, cuyo acceso solo está permitido a los amantes que profesan castidad, firmeza y fe en el primer amor.

No obstante, muy contrariamente a la ética del heroísmo amoroso, la teoría y la práctica del amor honesto no siempre coinciden en la esfera sagrada del *locus amoenus* (Cull 1984): la locura amorosa, que se pagaba con la muerte en espacios civilizados –era el caso de Celia o Arsenio–, toma un rumbo distinto cuando viene representada en el plano diegético del orbe pastoril, pues el entorno natural e ideal por excelencia alberga un lado oscuro y salvaje. Cuando, tras un suave canto que tiene lugar en el libro II de la *Diana*, tres

bellas ninfas retoman el feliz camino hacia su destino en una imagen deleitosa y prácticamente pictórica que se dibuja en la mente del lector, nadie espera que suceda un acontecimiento nefasto. Por desgracia, sí sucede: de repente, tres agresivos salvajes salen al paso de Dórida, Cintia y Polidora “y con una increíble ligereza arremeten a ellas” (Montemayor, 90) para importunar y raptar a las ninfas a en un acto de venganza por su amor no correspondido. La deuda amorosa que los salvajes exigen a las doncellas por su desdén, a las que tachan de “íngratas” e inculpan de “desamoradas” (90), habrá de ser pagada con la fuerza. Así, estos aluden mediante amenaza

que os obligará la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar, que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a nuestros cativos corazones como era dilatalles tanto su remedio. (Montemayor, 90)

La pasión, impaciente, ya no tolera la falta de consumación, que el sujeto busca ansiosamente, justificando su estado –se consideran “maltratados” (91)– mediante “bestiales razones” (95) en la culpabilidad del objeto amado, quien queda obligado a satisfacerlo: “no deis lugar a que nuestras crueles manos tomen venganza de la que de nuestros afligidos corazones habéis tomado” (90). La pasión desenfrenada de los salvajes, claros enemigos de los amantes ideales (Deyermund, 266), se sitúa en una categoría diametralmente opuesta al amor honesto: el amor vicioso (Montero, 327) y su propósito lascivo mediante la agresión, cuya gravedad puede verse ligeramente atenuada, pues es causa de un amor desordenado, pero amor, al fin y al cabo (Santa-Aguilar 2024, 38-39; 2025, 53-54), es inaceptable en el *locus amoenus* e, igual que en la civilización, vendrá castigado aquí con la muerte. Así, tras el asesinato sangriento de los tres salvajes mediante saeta por la heroína Felismena, la paz del orbe pastoril queda restaurada, al igual que su único y auténtico tipo de amor: el amor honesto. Esta escena es una perturbación pasajera, un desorden en el apacible *locus amoenus* –introducida quizás para dotar al episodio de cierto dramatismo rompedor (Cull 1984: 186, 203)– que funciona como contraste,² en forma de lección ética que hace adquirir al episodio de un tinte didáctico-moralizante, al sustituir la filosofía amorosa preeminente del buen amor –ostentada por los protagonistas– por un ataque de amor en toda regla (Peters). Si bien durante los breves instantes que dura el suceso, el armazón filográfico de la *Diana* parece desmoronarse por completo, sus vestigios no llegan a desaparecer del todo, pues la voz de la bella Dórida, en mitad de la agresión, lo proclama con valentía: “Nunca yo pensé que el amor pudiera traer a tal extremo a un amante que viniese a las manos con la persona amada” (Montemayor, 91). Con ello coincide Felismena cuando sentencia que “puesto caso que fuédeses amadas destos salvajes fieros [...] el drecho del buen amor no daba lugar a que fuédeses dellos ofendidas” (96). Esta “gran sinrazón” (93) responde, en palabras de la dama libertadora, al “desorden” de los afectos (96) e incumple gravemente los principios sagrados del amante honesto en la teoría del amor de la *Diana*. El amor deshonesto de los salvajes sí espera, apelando a la lógica amatoria del amor cortés (Santa-Aguilar 2025, 54), recompensa o posesión –las ninfas son “el galardón de sus suspiros” (Montemayor, 90)–, lo que Silvano definía más bien como apetito bajo y deshonesto; no logra contener los excesos de los afectos –viola el principio de moderación de la estética pastoril (Cull 1984, 214)– y pone en extremo peligro la facultad más intocable de la toda la preceptiva moral de la *Diana*: la virtud femenina.³

² En el contraste entre pastor y salvaje ha insistido la unánime mayoría crítica (Solé-Leris; Parker; Brioso Sánchez y Brioso Santos; Río o López Ríos).

³ Durante el acontecimiento nefasto, las ninfas habían antepuesto, como bien señala Montero en su anotación al texto, su honra a su vida como rasgo consustancial a la mujer como heroína en la tradición

El apetito bestial e inmundado de los salvajes se evidencia en su apariencia física, pues, como decíamos al principio, si la perfección moral era el reflejo de la belleza atraída por el amor, la rabia de amor atrae la fealdad y la desproporción física como reflejo de la imperfección moral (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 99). Estos seres monstruosos “eran de tan fea catadura que ponían espanto” (Montemayor, 90), dotados de una “extraña grandeza” (89) que presume su tamaño descomunal. Sus brazos son “gruesos y vellosos” (90) y, a pesar de vestir escasas piezas de armaduras, “lo demás traían desnudo, cubierto de espeso y largo vello” (90), lo cual atenta contra las normas del decoro social y la dignidad humana (Herrero, 296). Aunque, paradójicamente, el discurso de los salvajes obedece, más bien, al código cortesano del lenguaje amoroso propio de los lamentos pastoriles (Peters; Santa-Aguilar 2025 y 2024; Montero). En relación con su procedencia, los salvajes de Montemayor casan perfectamente con el “humano monstruoso cubierto de vello”, a quien Covarrubias definía como tal en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (López Ríos, 236), y que representó “el símbolo medieval pagano más abiertamente ligado al placer sexual, a la pasión erótica y al amor carnal” (Bartra en Arribas 2021: 10). El salvaje, así, es figura marginal y pertenece, junto con sus equivalentes —el gigante, el sátiro o el fauno— a la categoría de la monstruosidad, de lo grotesco, contraria a todo lo que representa belleza, paz, amor y virtud en el *locus amoenus* (Ilie, 14-15), esto es, la lujuria, la violencia y la lascivia (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 104). Este tipo de personaje fue escogido por Montemayor, de entre una amplia tradición artística, festiva, folclórica y literaria, para ostentar la condición de enemigo bestial. Si la agresión sexual en el bucolismo tradicional correspondía al sátiro —ejecutada contra la ninfa—, entre los integrantes de la cantera mitológica, el lusitano aquí se aferra más bien a un personaje de la simbología medieval que ya vagaba por los libros de caballerías, las novelas sentimentales y el folclore popular (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 100-101), así como en una obra portuguesa con la que la *Diana* tiene deudas probadas, *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro.⁴ Si bien la obra pastoril de Montemayor se cimentó en la *Arcadia* de Sannazaro, aquel fue selectivo con sus influencias, pues si el napolitano proponía en la prosa tercera un episodio de persecución de sátiros a ninfas como parte de una descripción ecfrástica, el portugués desea escapar de la distancia mitológica y el estatismo que genera la impresión *estética* dotando a su secuencia de profundo dramatismo, a través de un personaje alegórico con una simbología candente en la realidad contemporánea. Montemayor los escoge en lugar de los sátiros por su carga alegórica; así “el lector esperaba una inminente violencia amorosa” (Avalle-Arce, 87; Arribas 2020, 2021).

Muchos de los autores que siguen la estela de Montemayor insertan en sus tramas pastoriles, como su predecesor, personajes que pertenecen a la categoría de lo monstruoso, si bien cada uno de ellos imita en mayor o menor grado la simbología que elige representar el lusitano en función de su interés creativo. En el caso de una de las explícitas continuaciones de la *Diana* primigenia, la *Tercera Diana* de Jerónimo de Tejada, publicada en 1627, su autor recupera el personaje del salvaje como enemigo o villano, respetando su sentido original como raptor o agresor de doncellas, en dos ocasiones. En el primer caso, el secuestro de la amada Marfisa, acontecido en el libro V, tiene lugar en el contexto de una pesadilla que vive el amante, Aristeo, con auténtico dramatismo, pues “un pesado sueño le comenzó a fatigar con tal vehemencia que le hacía sudar por todas partes de su cuerpo con tanta abundancia como si en una grande aflicción metido se hallara” (Tejada, 300). En él, tiene lugar un encuentro violento cuando el pastor,

anterior: “[...] más fácilmente os dejaremos la vida en las manos que la honra” (Montemayor, 91).

⁴ Plantean la posible procedencia de los salvajes de Montemayor de la obra de Ribeiro Moreno Báez o Brioso Sánchez y Brioso Santos (101).

repentinamente, “había topado con su Marfisa, pero en los brazos de un feroz salvaje” quien desesperadamente “a grandes voces le pedía socorro” (301). La tribulación que siente Aristeo a través de graves “congojas” le hace despertar de su sueño, sin haber logrado rescatar a su amada de los brazos del “robador de su gloria” (302), “tan molido y quebrantado” que parece “más muerto que vivo” (303). Un segundo secuestro a la misma Marfisa tiene lugar en el libro VII, pero esta vez abandona la dimensión onírica para materializarse en la trama narrativa. De nuevo un salvaje, de igual fiereza que el anterior, se topa con una desprotegida Marfisa que camina sola por la espesura y arremete contra ella anteponiendo la fuerza a la palabra (102). Con propósito lascivo carga con ella hacia su cueva mientras la pastora, como en el sueño, da voces y pide socorro hasta que una pequeña compañía de pastores que oye sus gritos asesina al salvaje en una escena que, según Santa-Aguilar “resulta mucho más violenta que los ya sangrientos lances de Felismena, y se acerca aún más a un molde caballeresco de violencias inverosímiles” (2025, 227), pues el monstruo muere “rabiosamente” después de que el anciano Disteo “con su cortadora espada [...] hubiera desmembrado los fuertes brazos del salvaje” (Tejeda, 102). Además, otro paralelismo se traza con el episodio del rapto de las ninfas de Montemayor, pues esta vez el perpetrador amenaza de muerte a la pastora si opone cualquier tipo de resistencia (Tejeda, 102). Sin embargo, aquí encontramos dos feroces y despiadados salvajes a los que, a diferencia de los de la *Diana*, no les respalda toda una retórica sufriente de amor deshonesto, sino su instinto animal más primario, cuyo arraigo folclórico se remonta a los miedos más primitivos del ser humano (Ilie, 19).

A la luz de todo lo expuesto, cabe esclarecer que la categoría de lo monstruoso en la novela pastoril, manifestada tanto en sus personajes como en el tipo de amor –o deseo– que representan, viene a provocar un doble quebrantamiento del código ético-social. Por un lado, el salvaje folclórico es peligroso para la sociedad y la religión y, al oponerse a los valores de ambas instituciones, queda completamente excluido de la vida civilizada (Deyermond, 265-266). Por otro lado, la locura amorosa, representada por este, se considera también una transgresión de los valores morales o sociales predominantes (Vigier, 124-125). En consecuencia, el “falso amor” siempre permanece “en la penumbra, en los márgenes del mundo pastoril” (Brioso Sánchez y Brioso Santos, 95-96) así como el personaje animalizado que lo ostenta, que desde antiguo vaga por la periferia de este universo (Cull, 173) y en el género de los libros de pastores siempre quedará alejado del centro del amor ideal (Deyermond, 271).

3. Encrucijadas morales de la convención pastoril: sobre pastores brutalizados y monstruos sentimentales

Si lo monstruoso en la novela pastoril venía representado en su obra canónica por un tipo de personaje –el salvaje– y un tipo de amor –deshonesto, lascivo– que se mantienen al margen, bajo condena, de la armonía del *locus amoenus*, cuyo centro es el amor bello y honesto, las líneas firmemente trazadas por Montemayor que distinguían de forma clara las categorías morales se van desdibujando con la pastoril venidera. Así pues, la ética del heroísmo amoroso de la *Diana* difícilmente se alcanza en el resto de los libros de pastores (Castillo Martínez 2010, 58-59). El pastor, recuperando el discurso de Cull (1984, 5) es una figura engañosa. Si en la *Diana* predominaban, sin duda, los héroes de amor *casi sobrehumanos*, los estándares del ideal neoplatónico son, en el caso de la vasta mayoría de amantes pastores del género, inalcanzados e inalcanzables (Cull 1984, 5 y 220), salvo excepciones que sí consiguen –de modo ejemplar para sus compañeros– mantener su estela. Sin embargo, la condición humana del sentimiento lleva a gran parte de personajes desdeñados a sucumbir a la locura o enfermedad de amor –ya no en el ámbito civilizado, sino en el *locus amoenus*–, que es pasión innoble e inmoral y es,

inevitablemente, consustancial a la experiencia pastoril renacentista (Cull 1984, 70 y 214). Si hasta ahora las agresiones sexuales habían sido perpetradas por personajes que se incluyen en la categoría mitológica, esto cambiará en las obras posteriores, pues no solo serán los monstruos quienes acometan acciones deleznales, sino que también lo harán hermosos pastores (Santa-Aguilar 2025, 85 y 125).

Aunque no se trata categóricamente de antagonistas absolutos, adentrándonos así en una escala de grises entre extremos, la locura de amor se manifestará ahora en el *locus amoenus* a través de aquellos “pastores celosos con intenciones violentas” (Santa-Aguilar 2025, 158) y aquellos pastores embrutecidos hasta el punto de ostentar las cualidades bestiales de un animal. Si nos centramos en los primeros, al estilo de Arsenio en la *Diana* de Montemayor, la moderación de los afectos y el amor desinteresado —ética del heroísmo amoroso— tienden a disiparse. De este modo, los amantes desdeñados se dejan llevar por los fieros instintos de la pasión, rigiéndose más por la retórica del amor cortés —que exige servicio— que por el ideal neoplatónico. Puesto que son demasiados los pastores que, a lo largo del género, se dejan llevar por el *amor hereos* hasta la violencia de acción o de palabra, conviene presentar algunos de sus ejemplos más representativos, centrándonos en aquellas agresiones que se llevan a cabo en contra del objeto amoroso a causa de su falta de correspondencia o fidelidad.⁵ Una historia en verso entonada por el pastor Filardo en el libro II de *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega, publicada en 1591, narra con todo lujo de detalles cómo un caballero viola y asesina a una mujer que lo desdeña (García Aguilar, 206-208). Al respecto, Santa-Aguilar ha advertido que “la historia sigue exactamente el mismo recorrido del tópico ninfas-salvajes”: persecución, captura y atamamiento (2025, 195). Un ejemplo ilustrativo de esta retórica cortés engañosa es el pastor Galercio, en la *Galatea* de Cervantes, publicada en 1585, quien increpa insistentemente a su amada Gelasia, aludiendo a su crueldad e ingratitud, su no correspondencia. A diferencia de la *Diana*, como apunta con perspicacia Santa-Aguilar, “en este caso no es un deforme salvaje sino un bellissimo e ingenioso mancebo” (2025: 45). *Desengaño de celos*, publicada en 1586 a cargo de Bartolomé López de Enciso, ofrece el ejemplo extremo de un pastor que, a causa de los celos, es homicida de su mujer y también suicida: “Pues habiendo Arbonio dado por falsas sospechas y mentirosos dichos, la muerte a Dantea, después con sus mismas manos se la dio a sí propio” (López de Enciso, 169v). Si bien dicho caso se manifiesta en forma de anécdota recordada por la memoria de la comarca en modo ejemplar, el presente narrativo de la obra ofrece un testimonio similar en el pastor Clinardo, a quien los celos enfermizos no solo le llevan a querer matar a su esposa, “con su acostumbrada cólera y desatino” (55v), y a buscarla decididamente para hacerlo con “grande y herrado cayado” (51v) en mano, sino también a manifestar una apariencia física que recuerda a la de los salvajes de Montemayor. Clinardo es hombre “de mediana edad y cuerpo”, con “rostro feroz”, “cabello largo y todo revuelto” y “barba luenga y no peinada”; además, a diferencia de sus bellos compañeros del género, él es un “feo y desemejado pastor” (51v), a quien los celos “de tal manera le tratan que le hacen andar de la forma que viste” —extraño a ojos de los personajes— y del que se llega a revelar, cuando viene comparado con su hermosa Célide, que “su mesmo natural [es] sospechoso” (52r). La terrible, desfigurada y animalizada apariencia física de Clinardo no es, en absoluto, ejemplo aislado en la novela pastoril. En la *Arcadia* de Lope de Vega, que viene publicada en el año 1598, Celio, Anfriso y Galicio también son pastores embrutecidos a causa de los celos de amor como tipo de locura patológica (Vigier, 127-128). A este último, un

⁵ Los excesos de la pasión llevan a los pastores a acometer violencias que pueden ser ejercidas hacia el objeto amado, hacia una tercera persona o hacia uno mismo. A este respecto conviene prestar atención a los diversos trabajos que estudian la violencia en la novela pastoril de manera totalizadora (Cull 2010; Damiani y Mujica; Castillo 2010; Santa-Aguilar 2025, etc.).

arrebato de celos le lleva a romper un cayado, a salir de la aldea dando voces y a pretender suicidarse, siendo él consciente de su “pecho frenético” y su “voz de enfermo y ético” (Vega, 317). Con todo, en la pastoril de las décadas que suceden a la *Diana*, la belleza no es ya fiel reflejo de la perfección moral, ni las cualidades salvajes y animales son exclusivas de los monstruos mitológicos, lo cual viene a reflejar el “cambio de sensibilidad en la transformación del género” (Santa-Aguilar 2025, 195).

Dotado también de cierto hibridismo, aunque en un sentido diametralmente opuesto, se caracteriza en algunos libros de pastores al personaje del gigante. Cabe advertir, antes de seguir adelante, que salvaje y jayán comparten, desde los ecos inmemoriales de la lejana tradición, características físicas comunes como la gran altura o la velloidad: en la novela pastoril encontramos salvajes *gigantes* y gigantes *salvajes*. Sin embargo, ahora queremos poner el foco de atención en aquellos cuya herencia literaria se remonta al Polifemo grecolatino. Cabe considerar, a este respecto, que el monstruo no siempre fue el enemigo. En el bucolismo grecolatino de Teócrito, Virgilio u Ovidio, así como en la tradición humanista italiana representada por autores pastoriles como Sannazaro, gigantes y sátiros siempre han sido un componente más de la estética pastoril y no una amenaza para el *locus amoenus*. Las últimas décadas del siglo XVI, en una clara transición hacia el arte barroco, traen consigo la poetización del gigante, que, alejándose cada vez más de la concepción bestial e inhumana de los salvajes de la *Diana*, dará lugar al lirismo patético del Polifemo de Góngora (Ilie, 18). A mitad de camino entre ambos tipos de monstruo encuentran su lugar en los libros de pastores los gigantes Gorforosto y Alasto de, respectivamente, la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez (1563) y la *Arcadia* de Lope de Vega (1598).

Ejemplo de esta fusión entre gigante y salvaje (Alonso, 277; Gherardi, 125), Gorforosto no es un personaje que se mantiene al margen del plano diegético, pues cobra vigorosa presencia a lo largo de la trama narrativa de la *Diana* de Alonso Pérez de principio a fin. Tras el dulce canto “en alabança de la castidad” (Pérez, 122) de una Stela entonces oculta a los ojos de los pastores, tiene lugar la violenta y repentina irrupción del gigante en escena en lo que parece articularse como una desesperada persecución a la ninfa con ecos que recuerdan al episodio del rapto en la *Diana* de Montemayor. A los salvajes de la novela pastoril primigenia también recuerda su descripción física, pues “era tan grande, que no hay hombre por bien dispuesto que fuesse que con la cabeça del ombligo le passasse”, así como “era tan belloso, que apenas dexar se vían las carnes de su cuerpo”, con unos ojos “espantosos y encarniçados” (Pérez, 125). El narrador se refiere a él como “fieríssimo pastor” –su nombre suele ir siempre acompañado por el adjetivo *fiero*– o “ferocíssimo bruto” (127), los personajes como “animal”, y todos aciertan en llamarlo comúnmente hombre descomunal o bestial. Sin duda el lector asiste al tremendo contraste entre gigante y ninfa, pues Stela viene descrita en términos totalmente opuestos: ella es, según el texto, hermosa, noble y soberana virgen, “celestial pastora”, proveída de “hermosos ojos”, “gentil y hermoso cuerpo”, “alabastrino cuello”, “nívéo rostro” (126-128). Resulta algo inesperado, en consecuencia, que la descripción física de Gorforosto sea una antítesis a su comportamiento (Cull 1984, 263), pues cuando la temerosa Stela ha logrado zafarse entregándose a las divinas aguas, este da cuenta, dolido, de que su propósito ha sido malinterpretado: “Y me pesa si ha entendido que yo pretendiesse enojarla, pues jamás, como sabe, tal intenté” (Pérez, 129). Observamos, así, a un gigante enormemente preocupado por su error, expresándose en estos términos: “Hete querido dar esta cuenta por rogarte que para con ella me disculpes” o “[...] porque ella entienda cuánto me llega haverla injuriado” (129). Como colofón del episodio, el gigante se autoimpone un castigo encerrándose en su cueva durante todo un mes.

El gigante de Lope, lejos de ser un personaje incidental, se alza, en cambio, como uno de los protagonistas de una fábula narrada por Menalca entre los libros I y II de la *Arcadia*. Entre homérico y ovidiano, Alasto viene descrito como “un hombre de la estatura y presencia de un pequeño monte, barba y cabello pardo” aunque sorprende al lector leer, sobre su disposición física, que no hay “otra cosa desagradable en su persona que la grandeza desigual de sus miembros” (Vega, 214). Esta desigualdad frente a lo común, no obstante, equivale solo a su tamaño, pues él dice tener “el rostro proporcionado al cuerpo, las facciones iguales, los brazos conformes, sin que otra cosa desigual se parezca” y se considera a sí mismo hermoso (Vega, 215). Como no se había visto hasta ahora en sus precedentes de la novela pastoril, a su interioridad se dedica mucho más espacio que a la descripción de su monstruosidad: su preocupación insistente en la sensación de seguridad de su amada resulta entermecedora, así como tiene en alta estima su virtud y humildad. Su mal de amor es en extremo análogo al de cualquier pastor enamorado, pues el sufrimiento de su alma triste se expresa a través del canto: “como otro Polifemo por Galatea, cantaba y tañía” (Vega, 312). En resumen, la personalidad de Alasto “se muestra como un dechado de virtudes” (Sánchez Jiménez 2014): su generosidad, gratitud, humildad, cortesía, nobleza y liberalidad son intachables. Sin embargo, el desenlace de su historia no alberga un final feliz, antes al contrario, el gigante termina hallando una muerte cruel a manos de los villanos. Como breve inciso, cabe mencionar que el Gorforosto que, décadas después de la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez, recupera Tejeda en su *Tercera Diana*, también recibe la muerte –a diferencia del primero– a manos de Felismena, como emulación del episodio de Montemayor. Pero si bien, en la *Arcadia* de Lope, el personaje del monstruo presume de la pureza de espíritu del amante ideal, el objeto amado, perteneciente a la categoría de lo humano, representa esta vez todo lo contrario: Crisalda miente, engaña y hace falsas promesas a quien le profesa un amor profundamente honesto y desinteresado. En fin, tanto la pastora como el resto de los villanos se dejan llevar por los prejuicios –en ella injustificados, pues ha comprobado con sus ojos su nobleza moral– respecto a su condición monstruosa, que constituye el motivo certero de la muerte del jayán. Si el gigante de Pérez era juzgado por su físico y su acción, pues su carrera recuerda a “la furia persecutoria insatisfecha de Apolo” (Castillo 2023, 454), la interioridad de Alasto viene erróneamente prejuizada únicamente por lo primero. En suma, con este personaje fascinante, complejo e indefinible, Lope “le ha dado la vuelta a la caracterización típica del salvaje y el gigante” (Sánchez Jiménez 2012, 61-62), tipo que ya no se deja conquistar por los arrebatos inmediatos del instinto o la pasión, antes al contrario, pues ante la inminente furia del “dolor del agravio”, el ser monstruoso “enfrentó su fiereza y contra su bárbara condición reprimió la cólera” (Vega, 322). Alasto es quien representa en la *Arcadia* lopesca y en la arcadia de fines del XVI, a diferencia de muchos pastores celosos, la ética del heroísmo amoroso. El ideal ha sido alcanzado por un monstruo. La deformidad física ya no es fiel reflejo de la imperfección moral.

Obras citadas

- Alonso Miguel, Álvaro. “La metamorfosis del cíclope”. En G. Cabello Porras y J. Campos Daroca eds. *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002 273-283.
- Arribas, Julián. “Alegoría y deseo en *La Diana* de Montemayor”. *Romance Notes* 61 (2021): 3-13.
- . “Una lectura alegórica del episodio de los salvajes en *La Diana* de Montemayor”. En Ana Martínez Pereira, María Dolores Martos Pérez, Esther Borrego y María Inmaculada Osuna Rodríguez coords. *En la villa y corte. Trigesima aurea. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: UNED/Fundación General Universidad Complutense, 2020. 225-234.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974 [1.^a ed. 1959]
- Brioso Sánchez, Máximo, y Héctor Brioso Santos. “Observaciones sobre el episodio de los salvajes en *La Diana* de Montemayor”. *Trivium*, 6 (1994), 77-108.
- Castillo Martínez, Cristina. “La fábula de Alasto y Crisalda en *La Arcadia* de Lope: el arte de la improvisación, la interrupción y el disimulo”. *Janus* 12 (2023), 443-461.
- . “La violencia en los libros de pastores”. *Revista de literatura* 72 (143), 55-68.
- Cull, John Thomas. “Further Observations on Violence in the Spanish Pastoral Novel”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- . *Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*. Ann Arbor: University of Illinois at Urbana/Champaign Ph.D./University Microfilms International, 1984.
- Damiani, Bruno Mario y Barbara Louise Mujica. *Et in Arcadia ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*. Lanham, Md.: University Press of America, 1990.
- Deyermont, Alan D. “El hombre salvaje en la novela sentimental”. En *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Nijmegen (Holanda): Asociación Internacional de Hispanistas/Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 265-272.
- Dudley, Edward. “The Wild Man goes baroque”. En Edward Dudley and Maximillian E. Novak eds. *The Wild Man Within*. Pittsburgh, 1972. 115-139.
- Gherardi, Flavia. “Edición, introducción y notas”. En Alonso Pérez. *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. XIII-LXII.
- Herrero, Javier. “Arcadia & Inferno: Cervantes' Attack on Pastoral”. *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978), 289-99.
- Ilie, Paul. *The Grotesque Aesthetic in Spanish Literature: From the Golden Age to Modernism*. Newark/Delaware: Juan de la Cuesta, 2009.
- López de Enciso, Bartolomé. *Desengaño de celos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [1.^a ed. 1586].
- López-Ríos, Santiago. “El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria”. *Cuadernos del CEMYR*, 10 (2006), 233-250.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del ‘Quijote’*. Madrid: Taurus, 1975.
- Montemayor, Jorge de: *La Diana*. Juan Montero ed. Madrid: Real Academia Española, 2025.
- Montero, Juan. “Estudio y anexos”. En Jorge de Montemayor. *La Diana*. Madrid: Real Academia Española, 2025. 285-606.
- Moreno Báez, Enrique. “Prólogo”. En Jorge de Montemayor. *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Real Academia Española, 1955. XI-LIX.

- Parker, Alexander. *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680*. Terence O'Reilly ed. Edinburgh: University Press, 1985.
- Peters, Karin: "Pathos als Divergenzraum: Jorge de Montemayor". En "*Con terrible y fiero desear*". *Bukolisches Pathos in Spanien (1492-1559)*. Brill & Fink: Leiden, 2023. 295-380
- Río, Alberto. "Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina". En *Humanismo y Literatura en Tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. 147-161.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, 'humana bestia' de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega". *Criticón* 120-121 (2014), 73-88.
- . «Introducción». En Lope de Vega. *Arcadia, prosas y versos*, Madrid: Cátedra, 2012. 11-100.
- Santa-Aguilar, Sara. *Libros de no poco sobresalto. La economía de la violencia en la novela pastoril española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2025.
- . "Agresión sexual y amor cortés en la novela pastoril en tiempos de Cervantes". *eHumanista* 58 (2024), 36-48.
- Solé-Leris, Amadeu. *The Spanish Pastoral Novel*. Boston: Twayne, 1980.
- Tejeda, Jerónimo de. *Tercera Diana*. Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España), 1627.
- Vega, Bernardo de la. *El pastor de Iberia*. Ignacio García Aguilar ed. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Vigier, Françoise. "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2.e moitié du xvie siècle)". En A. Redondo ed. *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris: Université de Paris, 1981.