

# Morir de palabras: relejendo la historia de Felismena de Jorge de Montemayor

Valerio Nardoni

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia

## 1. Premisa

La historia de Felismena contenida en la *Diana* de Montemayor, no representa solo un episodio interpolado, sino un elemento esencial en la misma composición de la obra, de la que este célebre personaje femenino es una especie de urdimbre, un «hilo conductor» (Montero 1996: XLIII) que funciona como «sustento de lo novelesco» (Orduna 1982: 353).

Felismena es la invitada especial de la obra: sale al escenario con estruendo, matando a tres salvajes, para luego unirse a la comunidad de pastores y participar en varios eventos que, gracias a su presencia, se entrelazan y adquieren continuidad; de todas formas, su historia personal, la que ella misma narra a las demás pastoras —*sannazariamente* contándoles cómo ha llegado a Arcadia— representa una de las cumbres narrativas de la *Diana*, y fue definida por Menéndez Pelayo la «joya del libro» (2012: 267).

Sea por su calidad literaria, sea por su papel en la construcción de una obra tan trascendente en la literatura europea —su eco llegará hasta Shakespeare (Fosalba 1994, Domínguez 2002)— la historia de Felismena ha recibido numerosas e interesantes lecturas, que van desde el análisis de las fuentes bandellianas (de las que el autor saca el motivo narrativo de la mujer que en hábito de hombre intenta reconquistar el favor de su ingrato enamorado),

a las investigaciones dedicadas a descifrar la *Diana* como *roman à clé*, que haría de Felismena —como en la hipótesis de Pilar Gómez Bedate (2002)— una transposición bucólica de Juana de Austria, hermana de Felipe II y princesa de Portugal, ella también esposa infeliz, amante de la caza y propensa a una espiritualidad interiorizada y renovada en sentido intimista-erasmista.

De hecho, además de «guerrera», «pastora» y «paje», Felismena es ante todo una muchacha perteneciente a la nobleza de la gran Vandalia y estudios específicos están dedicados, por ejemplo, al baño ritual que ella cumple antes de su ingreso en el palacio de la sabia Felicia (Torres Corominas 2021), o a las joyas con que se adornará para volver a su naturaleza aristocrática, en las que aparece también un águila de oro potencialmente heráldica (Seoane Dovigo 1998).

Y no solo: gracias a su constitución de mujer vigorosa y discreto paje, Felismena suscita también reflexiones relacionadas con el tema del andrógino (estudiado por Gherardi 2006), relevante para el pensamiento neoplatónico como unión de los opuestos, que aquí como en otros lugares se relacionaría con el motivo clásico de los gemelos... porque Felismena, como ella misma nos cuenta, perfectamente en línea con las fuentes de su historia, tenía un hermano gemelo que, desgraciadamente, en el discurso de la *Diana*, después de esa primera mención, no volverá a aparecer. Las fuentes, como estudia Montero (1994) en un interesante ensayo, nos indican este punto crítico, ya que era él, con su regreso, el ingrediente imprescindible para desenredar el enredo de falsas apariencias que caracteriza el cuento original y llegar al desenlace (en ese caso, feliz).

## 2. El argumento de la linda historia

Muy brevemente: tras una ausencia forzada, Felismena es olvidada por su amado enamorado de otra, por lo que (locura de amor) decide «hacer lo que nunca mujer pensó» (Montemayor 1996: 108), es decir, vestirse de hombre para entrar al servicio de su amado y encontrar así la forma de reconquistar su corazón. Éste no la reconoce, la contrata como paje y, debido a su gran delicadeza y discreción, le pide que sea su embajador ante la nueva galana, una posición incómoda y claramente *galeotta* —«galeotto fu il libro»— que pronto hará saltar por los aires todo el plan: en lugar del emisario, Celia se

enamorará de las irresistibles palabras del mensajero, pero ante la firme negativa de éste, en una noche trágica, se quitará la vida. El rumor se extiende por la corte y la narración se interrumpe: Don Felis, gravemente apesadumbrado, desaparece sin previo aviso y Felismena, vestida de pastora, emprende la desesperada búsqueda que la conducirá a las orillas del río Esla.

Como ya señaló Menéndez Pelayo (2012: 272), «el argumento de la linda historia» está tomado de la *novella II, 36* de Matteo Bandello: *Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne*.

La *novella* italiana, a su vez inspirada en la comedia *Gl'ingannati degli Accademici intronati di Siena* (imitada por Lope de Rueda, y que Montemayor pudo conocer en su versión italiana<sup>1</sup>), es reelaborada por Montemayor con algunas intervenciones macroscópicas, que, más allá de la diferente ambientación y de la adaptación formal que requiere la interpolación, implican *in primis* el tono del cuento, que pierde todo rasgo de jocosidad, en la novela italiana también ligado a cierta picardía, como cuando Nicuola teme que la otra, más bien enamoradiza, «non le mettesse le mani in parte che avvista si fosse che non era maschio» (Bandello 1993: 296). Pero, más allá de los aspectos peculiares que podrían citarse, hay una diferencia verdaderamente discriminante entre las dos narraciones, o sea, como insiste Montero (1994), la no intervención, en el relato de Montemayor, del hermano gemelo, que es en cambio el elemento esencial en el desentrañamiento de la historia original. El propio Bandello, en un momento dado, se interrumpe y dice explícitamente: «Ora lasciamo un poco costoro in questi lor maneggi e parliamo di Paolo figliuolo d'Ambrogio, perciò che senza lui l'istoria nostra non si può finire» (Bandello 1993: 296).

La historia de Bandello se presenta como una especie de largo *exemplum* sobre los trastornos de identidad a los que el amor puede conducir a un alma enamorada, pero cuando el hermano regresa inesperadamente, el equilibrio perdido se restablece perfectamente: no solo la protagonista recupera al ingrato amante arrepentido, sino que Catella, la mujer burlada, no se quedará sin el consuelo del hermano gemelo de Nicuola (Paolo), que en cierto modo era el verdadero objeto de su amor, igual en todo al mensajero, ¡pero un

<sup>1</sup> Cfr. Montero (1994).

hombre de verdad, como ella tocará con su propia mano! En Montemayor —se entiende— este picante párrafo desaparece totalmente<sup>2</sup> en favor de una historia casta y un desenlace trágico.

Yuxtaponiendo el texto de Bandello al de Montemayor, la muerte de Celia se presenta como un acontecimiento sensacional, que abre un gran interrogante en la obra, ya que aquí no sólo muere Celia, sino que, en cierto modo, muere a manos de la heroína Felismena, en un crimen que socava la conciliación arcádica de los conflictos (aunque —hay que decirlo— tenga lugar fuera de Arcadia, en la dimensión histórico-realista).

Juan Montero —editor de la obra— llega a preguntarse: pero, si el gemelo no interviene de ninguna manera, «¿para qué diablos le dio Montemayor un hermano a Felismena?», llegando a hipotetizar, si no un descuido debido a una reelaboración de material preexistente<sup>3</sup>, incluso una intención por parte del autor de posponer la llegada del hermano a la nunca escrita segunda parte de la obra, acompañada del posible regreso de Celia. Por ello, en opinión del estudioso, el autor hizo desaparecer a la muchacha tras la puerta de su habitación, difundiendo el rumor de que había muerto durante la noche, pero sin mostrar nunca su cuerpo. Esta continuación, según Montero, permitiría también limpiar los antecedentes penales de la virtuosa Felismena, causa indirecta de la muerte de una joven enamorada, suceso trágico que puede

---

<sup>2</sup> «Paolo che era giovine tutto disposto a contentarla, sentendosi crescer l'erba nel prato, le mise le mani sopra il petto e le palpava dolcemente le mammelle, che erano pure, come di garzona, ancor crudette, ma ritonde e sode come duo pomi. E veggendo che ella punto ritrosa non si mostrava, preso alquanto piú d'ardire, cominciò a giocare di mano in quelle parti ove tutti gli amorosi piaceri metteno l'ultimo fine. Catella da l'altro canto, che tutta d'amor ardeva e tanto era accesa che veggendosi ne le braccia di cosí bel giovine sentiva un piacer non mai piú sentito, lasciava che egli facesse come voleva. Onde Paolo, presa quella occasione, scherzando scherzando, la gettò sopra un lettuccio, e le fece gustar un'acerba dolcezza la prima lancia che ruppe; ma poi, negli altri arringhi che corse, seppe sí ben fare che spezzò quattro altre lancie con tanto piacer de la giovanetta, che ella avrebbe voluto correrne altre tante» (Bandello 1993: 303).

<sup>3</sup> En el recuento de fuentes los puntos de contacto directo no son tantos ni tan explícitos, pero de hecho precisamente en la frase dedicada al alejamiento del gemelo Felismena, cuando se dice que estaba «tan amado de aquel invictísimo rey [del Portugal], que nunca jamás le consintió salir de su corte» (Montemayor 1996: 109) el autor parece seguir bastante de cerca el pasaje en el que Bandello (1996: 287-288) —preparando el golpe de efecto final— escribe que tras el saqueo de Roma Paolo fue llevado a Nápoles y tratado como un «hijo» por un alemán rico y estimado que le dio las llaves de sus posesiones. Sea como fuere, el otro gemelo quedó encerrado para siempre.

sonar a aporía en el universo pastoril en general y en particular en esta obra de peregrinación al templo de la resolución de todos los males del amor. Algo no cuadra: la cuestión es si esta anomalía está en el texto (esperando solucionarse en un libro que nunca leeremos) o en nuestra interpretación, quizás un poco distorsionada por un horizonte de expectativas sensibleras a la que nos empuja el género pastoril, donde en realidad se esconde siempre —si hay que curar los males— cierta maldad<sup>4</sup>.

### 2.1 *Una protagonista muy peculiar*

Desde el punto de vista estructural, la lectura propuesta por Montero está plenamente justificada y es convincente; pero, al mismo tiempo, nos incita a preguntarnos: pero ¿quién es Felismena, entonces? ¿Cómo se construyó este personaje tan peculiar?

Dicho de otra manera: ¿tiene este personaje femenino que limpiarse necesariamente de la mancha del crimen perpetrado contra su rival o podemos pensar en un modelo de mujer más complejo, que no sea sólo portadora, en cierto modo, pasiva de la belleza sino también de instancias volitivas y de sus consecuencias? Porque, al final, sea como fuere, el autor dice que Celia muere y que (no en el pasado, en el nivel narrativo histórico, sino ya en el presente arcádico) Felismena recupera a su propio prometido, matando a tres caballeros y sin ayuda de nadie.

De hecho, Montemayor, con la creación de este personaje, no parece estar dibujando necesariamente el retrato de una dama ideal que, por alguna razón accidental, adopta temporalmente los rasgos del guerrero sanguinario: Felismena es una «guerrera» de nacimiento y también lo será —este es el centro de nuestra reflexión— cuando se encuentre desempeñando el papel de mensajera del amor.

La impresión es que, en el espacio privilegiado del mundo bucólico, Montemayor da pasos importantes hacia una profundización en la psicología de esta polifacética y compleja identidad femenina, que junto a rasgos de belleza angelical despliega también extraordinarias pruebas de fuerza y, por qué no... de crueldad, rasgos todos ellos muy presentes en la tradición lírica,

---

<sup>4</sup> Un caso ejemplar es la historia de Lisandro en *La Galatea*, con la que Cervantes representa cómo podría terminar la rivalidad de Elicio y Erastro (Nardoni 2016: 53-91).

aquí a su manera escenificados y encarnados en los hechos de un personaje<sup>5</sup>: Avalor-Arce (1974: 81) en una interesante reflexión sobre la diferencia entre la novela de Montemayor y los *Diálogos de amor* de León Hebreo argumenta que en la *Diana* «el abstracto juego conceptual del teorizador» se convierte en una «presentación en carne viva».

Felismena y Nicuola son dos muchachas de extraordinaria belleza, pero la cualidad más relevante de Felismena (que coincide con su desgracia, según se aprende en el cuento) es su inusitada destreza en las armas, mientras que Nicuola, al presentarse como posible «servitore» de Lattanzio dirá precisamente que no podrá encargarse de acicalar caballos, porque no es capaz de hacerlo: «voleano ch'io stregghiassi mule a cavalli» —dice, inventando un improbable curriculum vitae— «il che io per non ci esser avvezzo non so fare!» (Bandello 1993: 291).

La dos son mujeres con dos naturalezas totalmente distintas: Felismena, como decíamos, mata al principio del cuento y sigue matando al final; no es *provisionalmente* violenta, como parece afirmar Avalor-Arce (1974: 89) cuando, comentando el episodio de los salvajes, destaca en él solo un momento inicial de contraste estético e ideológico entre lo platónico y lo anti-platónico, concluyendo que «muertos los salvajes, la novela vuelve a su cauce anterior». La novela vuelve a su cauce, claro, pero el breve entremés representa algo más que un contraste, con el que Montemayor nos presenta muy sutilmente las cualidades de este personaje tan peculiar, y puede considerarse más bien como una especie de anticipación del futuro y no menos cruento duelo de la mujer con su antagonista Celia, como demuestra el análisis de ciertas ocurrencias léxicas que unen semánticamente los dos momentos.

### 3. Matices textuales

Una vez desarmado y luego matado al tercer salvaje, dándole con un palo en el ojo, Felismena y las tres ninfas llegan al *locus amoenus* habitual, donde se introduce la historia mediante un breve prólogo dialogado, dividido en

---

<sup>5</sup> En Nardoni (2016: 19-91) dedico un capítulo a las «Funzionalità narrative di un procedimento petrarchista» en *La Galatea* de Cervantes.

dos partes. En la primera, una ninfa resume la escena de rescate que el lector acaba de presenciar: se trata de un cuadro bastante convencional, en el que, sin embargo, no hay que perderse los detalles que mediante alusiones matizadas —en la intención de «attenuare, sfumare», reconoce Erspamer (Sannazaro 1990: 8) un principio compositivo de la *Arcadia* de Sannazaro— hacen explícita su carga semántica. Lo que hoy, a veces, corre el riesgo de parecernos un ejercicio vacío de retórica, en aquella época —en autores de esta transcendencia— escondía un «virtuosismo estilístico» (Damiani 1983: 291) extraordinario.

En este caso, la escena se apoya en el contraste entre las delicadas ninfas que habrían querido imitar con sus instrumentos la impalpable «armonía» de la naturaleza y la respuesta de las «bestiales razones» de los salvajes a los que acaban atrayendo, palabras fuertes que los enérgicos hombres habrían hecho seguir con el uso de la violencia física, de no haber intervenido Felismena. Como en todo prólogo, esperamos de estas líneas una anticipación y una posible clave de la historia, y el foco no parece girar tanto hacia un juego de malentendidos, según el relato de Bandello, sino hacia un duelo acalorado, suspendido entre una armonía ideal matizada y una intervención concreta de la violencia.

—**Esforzada y hermosa pastora:** es cosa para nosotras tan extraña ver una persona de tanto valor y suerte en estos valles y bosques, apartados del concurso de las gentes, como para ti será ver tres ninfas solas y sin compañía que defenderlas pueda de semejantes fuerzas [...] envidiosas de la **armonía** que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva, tomando nuestros instrumentos quisimos imitarla, y nuestra ventura, o por mejor decir su desventura, quiso que estos **salvajes**, que según ellos decían muchos días ha que de nuestros amores estaban presos, vinieron acaso por aquí [...] y viendo ellos que por ninguna vía les dábamos esperanza de remedio, determinaron poner negocio a las manos y, hallándonos aquí solas, hicieron lo que vistes al tiempo que con vuestro socorro fuimos libres.

En la segunda parte interviene Felismena, que resume el tema del relato —la irracionalidad del amor— con una especie de silogismo.

—**No es el amor de manera, hermosas ninfas de la casta diosa, que pueda el que lo tiene tener respeto a la razón,** ni la razón es parte para que un enamorado corazón deje el camino por donde sus fieros destinos le guíaren. Y que esto sea verdad, en la mano tenemos la experiencia, que, puesto caso que fueseis amadas de estos salvajes fieros, y el derecho del buen amor no daba lugar a que fueseis de ellos ofendidas,

por otra parte, **vino aquel desorden con que sus varios efectos hace a dar tal industria que los mismos que os habían de servir, os ofendiesen** [...] y entonces veréis cómo en la escuela de mis desventuras aprendí a hablar en los malos sucesos de amor, y en lo que este **traidor** hace en los tristes corazones que sujetos le están.

De nuevo, el léxico es plenamente convencional, pero también cuidadosamente seleccionado: Felismena no habla de todo, ni en general, sino del amor en su cualidad de «traidor» que, animado por el «desorden» —como demuestra lo sucedido— no conduce a la armonía, sino a destinos feroces. Pero, ¿a qué destino feroz se refiere Montemayor en este punto: al desengaño que sufre Felismena olvidada por su amante o a la muerte que provoca en su rival?

Esto lo descubriremos más adelante. En cualquier caso, esta trágica situación está ausente en la fuente de Bandello, donde se habla de «errori» más leves que no se producen de «miracolo» ('por casualidad')... ¿de milagro, si acaso (con el regreso del hermano gemelo dado por muerto), se tendrá la suerte de salir de ellos!<sup>6</sup>

Tras estos dos periodos, comienza la historia de Felismena, en la que aún se oyen los ecos del prólogo italiano, pero donde la rápida y lasciva referencia a la locura de las divinidades griegas se amplifica desmesuradamente, se hace cada vez más rabiosa y, como un azote, golpea la concepción mitológica de la protagonista... y de su hermano.

Con una técnica casi teatral (recurso habitual en la pastoral, en la estela de la amada *ekphrasis*), Montemayor pone en escena a una mujer embarazada, ávida lectora (con la que las lectoras podrían identificarse), que anima el debate sobre las tres gracias desafiando a su marido en el juicio: Paris, según ella, se había equivocado al juzgar escuchando la pasión en vez de la razón, es decir, al elegir premiar al más bello y no al mejor guerrero, ya que según ella, las cualidades del alma no se infieren de la belleza corporal, según la identificación platónica, sino del uso de las armas.

Venus y Palas se aparecen así en sueños a la madre —la primera enfadada y la otra contenta— presagiando el inminente nacimiento de un hijo y una

---

<sup>6</sup> «Né crediate che per altro la **fabulosa Grecia** finga i dèi innamorati aver fatte tante **pazzie vituperose** quante se ne leggono, se non per darci ad intendere che come l'uomo si lascia soggiogare ad amore e penetrar l'amorosa passione al core e quivi abbarbicarsi, egli può dir d'aver giocata e perduta la sua libertà, e che **miracolo** non è se poi fa mille **errori**» (Bandello 1993: 286).

hija que serán tan incapaces de alcanzar la felicidad como imbatibles en el uso de las armas. Para Felismena es una condena: ella también estaría más dispuesta a participar del pensamiento neoplatónico, y como dice a las ninfas siente que puede confiar en ellas precisamente «por la gran virtud de que vuestra extremada hermosura da testimonio»; pero ella no puede escapar al uso de la fuerza, y poco antes había afirmado: «siendo yo mujer de la cualidad que habéis oído, mi desventura me ha forzado que deje mi hábito natural, y mi libertad, y el débito que a mi honra debo por quien por ventura pensará que la pierde en ser de mí bien amado. Ved que cosa tan excusada para una mujer ser dichosa en la armas» (Bandello 1993: 102-3).

### 3.1 *Una guerra de palabras*

La historia continúa, Felismena crece, se enamora de Don Felis, y tras una involuntaria ausencia es completamente olvidada por él. Este es el momento clave del relato, aquel en el que Bandello hace explícito el tema del disfraz, y Montemayor, que aquí precisamente le sigue de bastante cerca, introduce algunas diferencias significativas, que parecen decir mucho sobre la naturaleza de nuestro nuevo personaje:

Partito ch'egli fu, **cadde ne l'animo** a Nicuola, —vedete se Amore l'aveva concia,— di vestirsi da ragazzo e mettersi ai servigi d'esso suo amante; ma non sapendo come procacciarsi le vestimenta da uomo, si ritrovava troppo di mala voglia (Bandello 1993: 291).

Pues estando yo en medio de mi desventura, y de las ansias que la ausencia de don Felis me hacía sentir, pareciéndome que mi mal era sin remedio, y que después que en la corte se viese, a causa de otras damas de más hermosura y cualidad, también de la ausencia que es capital enemiga del amor, yo había de ser olvidada, **yo determiné aventurarme a hacer lo que nunca mujer pensó**. Y fue vestirme en hábito de hombre, e irme a la corte por ver aquel en cuya vista estaba toda mi esperanza. Y como lo pensé así lo puse en obra (Montemayor 1998: 125).

La pasividad con la que, abrumada por el amor, una idea 'cayó en la mente de Nicuola', es contrarrestada por el muy volitivo «yo determiné» de Felismena, seguido de un cambio explícito del decir al hacer, o más bien, del pensar al aventurarse: «Y como lo pensé así lo puse en obra».

Nicuola, además, no sabe muy bien cómo conseguir ropa de hombre, que le será ofrecida por la nodriza cuyo hijo ha muerto recientemente; mientras

que Felismena da su propio dinero a una amiga y se la hace comprar... junto con un caballo con el que parte sin la menor vacilación, como una verdadera guerrera. Se aloja sola en una posada y preguntando conoce a un criado de Don Felis por el que es presentada a la corte: él también le pregunta si no estaría *interesado* en unas chicas y un buen vaso de vino para entretenerse un poco. Felismena se ríe: es la única vez que es feliz.

Pues bien, gracias a sus rasgos somáticos quizá no demasiado femeninos —(con el nombre de Valerio)— obtiene con bastante facilidad el puesto de paje, y pronto, debido a su finura («¡Oh, Valerio [le dice Don Felis], qué discreto eres! Cuan buen consejo me das», Bandello 1993: 120), armado de afiladas palabras, entra en el recinto del carrusel con Celia.

Uno de los motivos narrativos que en Montemayor, comparado con la fuente, más que un corte claro, recibe en cambio una gran ampliación, es precisamente el del intercambio de cartas y comentarios en forma de diálogos, que no por casualidad son uno de los ingredientes principales de la pastoral hispánica, entre cuyas fuentes se encuentran tratados y diálogos que van desde León Hebreo a Pietro Bembo y Mario Equicola. Mientras que en Bandello la referencia a las cartas entre amantes es muy apresurada, reduciéndose a veces a un simple momento de pasaje, en Montemayor se convierten en la escenificación de un diálogo filosófico tras las huellas de los tratados de amor.

Dichos momentos especulativos para Felismena son tres:

- (1) el momento de la carta que Don Felis deja a la criada Rosina para que se la entregue, y que Felismena finge, para no ser indiscreta, que no quiere recibir; una escena de graciosos intercambios de falsedad;
- (2) el momento de los acalorados intercambios con Don Felis, donde Felismena-Valerio intenta por todos los medios convencerle de que su primer amor fue el mejor;
- (3) y por último, la carta ardiente que debe ser entregada a Celia, que para Felismena es una verdadera batalla, en la que una de las dos debe necesariamente sucumbir.

Y tomando la carta e informándome de lo que había de hacer, me fui en casa de la señora Celia, imaginando el estado triste a que mis amores me habían traído, pues yo misma me hacía la **guerra**, siéndome forzado ser intercesora de cosa tan contraria a mi contentamiento (Bandello 1993: 120).

Asistimos así al largo diálogo entre Celia y el paje, que termina con Celia accediendo a responder a Don Felis pero solo, subraya, para complacerle a él, Valerio, de quien ya está totalmente enamorada; Don Felis estará encantado con la respuesta mientras Felismena susurra entre sí: «¡Oh desdichada de ti, Felismena, que con tus propias **armas** te vengas a sacar el alma!» (Bandello 1993: 120).

Felismena termina por encontrarse así en un estado de extrema «confusión», palabra muy próxima al «desorden» anunciado desde el prólogo: «vino aquel desorden con que sus varios efectos hace a dar tal industria que los mismos que os habían de servir, os ofendiesen».

Esta frase, en su momento, pudo parecer una repetición trillada de conceptos convencionales, pero en realidad era una anticipación bastante fiel del relato futuro y de este duelo culminante que trastoca el relato tradicional.

Yo vivía en la mayor confusión del mundo porque tenía entendido que si no mostraba quererla como a mí, me ponía a riesgo que Celia volviese a los amores de don Felis, y que volviendo a ellos, los míos no podrían haber buen fin (Bandello 1993: 120).

En el amor, como se desprende de este pasaje, no hay reconciliación posible, un conflicto ante el que Felismena, como ya había hecho con los salvajes, no vacila en especulaciones abstractas y pasa de inmediato a la acción: para no disgustar a don Felis, finge respuestas que en verdad Celia nunca había escrito, hasta que la mujer se da cuenta y *lalle* llama tal como se llamaba el amor al principio: «traidor». Y se quita la vida, o eso creyeron todos, porque la segunda parte de Diana, Montemayor nunca la escribió.

Hermosa, esforzada... y discretamente despiadada. Así parece pintarse el retrato de la noble y no demasiado angelical Felismena.

#### 4. Conclusiones

En conclusión, el análisis del léxico que atraviesa coherentemente toda la historia de Felismena, constantemente en guerra para recuperar el favor de su enamorado, demuestra que los materiales procedentes de Italia no constituyen simplemente unos motivos narrativos depurados de sus aspectos más picantes para responder pasivamente a una moda literaria, sino que, en

el ambiente aparentemente tan convencional de la narrativa pastoril, reciben también un claro impulso hacia la profundización psicológica, que quiere adentrarse también en regiones poco armónicas del ánimo enamorado.

No hay que olvidar que el modelo primario del género pastoril no es la novelística, sino el prosímpro petrarquista de Sannazaro, donde la primera «pastorella» a la que Ergasto se refiere en la égloga primera, de hecho, es «superba e rigida / e sta superba e più che ghiaccio frigida». El juego de apariencias de Bandello, autor de una novela genial desde el punto de vista de la trama y su divertida conclusión, se convierte en la obra de Montemayor más bien en un laberinto, un laberinto luctuoso, del que la protagonista no saldrá jamás. El género pastoril —como enseñaron maestros como A Valle-Arce y López Estrada —hay que rescatarlo del simple *cliché*, aprendiendo a descubrir en él una peculiar fuerza narrativa que es difícil de advertir y de medir con las herramientas centradas únicamente en la originalidad, ya que los conflictos que animan este género siguen, en cambio, caminos de matices, de incertidumbre, de continuos disfraces.

En esta línea de investigación, el estudio de los términos bélicos con el que Montemayor acompaña a este personaje múltiple dentro de *La Diana* muestra como Felismena no sea tanto la versión censurada de un personaje novelesco, sino más bien la evolución narrativa de una mujer petrarquista, hermosa y cruel al mismo tiempo, que se convierte —luciendo a su vez trajes clásicos, bandellianos y pastoriles— en un personaje de gran fuerza volitiva, más allá de la metáfora de despiadadas que los poetas atribuyen pasivamente a sus damas.

\*\*\*

A modo de *post scriptum*, me gustaría dedicar una brevísima nota final a la traducción de esta historia en la que he estado trabajando recientemente. Las primeras palabras «esforzada y hermosa pastora», las había traducido como ‘valorosa e bella pastora’, pero después de todo este trabajo pensé que podría traducirlo con un término un poco más masculino, que al principio me costó más aceptar entre mis sinónimos: la palabra ‘prode’, al igual que para el esforzado caballero Amadís de Gaula, que en italiano conocemos como ‘prode cavaliere’.

## Bibliografía citada

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- DAMIANI, Bruno (1983), «Aspectos estilísticos de la Diana de Montemayor», *Revista de Filología Española*, 63/3-4: 291-312.
- BANDELLO, Matteo (1993), *La seconda parte de le novelle*, ed. Delmo Maestri, Alessandria, Dell'Orso.
- ORDUNA, Lilia de (1982), «El personaje de Felismena en *Los siete libros de la Diana*», *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, ed. Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca: 347-54.
- DOMÍNGUEZ, Elena (2002), ««Beetween the pale complexion of true love and the red glow of scorn». Traditions of pastoral love in Shakespeare *As you like it*», *Sederi XII*, eds. Luisa-Fernanda Rodríguez Palomero; Ana Saéz Hidalgo, Valladolid, Universidad de Valladolid: 193-200.
- FOSALBA, Eugenia (1994), *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, Seminari de Filologia i d'Informàtica.
- GHERARDI, Flavia (2006), «La «similitud en rostro»: volti somiglianti e identità alterate in un episodio de *La Diana* di Montemayor», *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, ed. Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori: 1-22.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (2002), «Felismena y Doña Juana, princesa de Portugal, una hipótesis para los enigmas de la *Diana* de Jorge de Montemayor», *Salina: revista de lletres*, 16: 79-90.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (2012), *Orígenes de la novela*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi [30/06/2025] <[https://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/cms/elemento.cmd?id=ms/menendezpelayo/paginas/m\\_pelayo\\_ebook\\_obras\\_completas.html](https://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/cms/elemento.cmd?id=ms/menendezpelayo/paginas/m_pelayo_ebook_obras_completas.html)>.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996), *La Diana*, ed. Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista Avalle-Arce, Barcelona, Crítica.
- MONTERO, Juan (1994), «¿Mató Montemayor a Celia? La historia de Felismena a la luz de sus fuentes», *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 3: 865-74.

- NARDONI, Valerio (2016), *Sulle fonti italiane de «La Galatea» di Cervantes*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.
- SANNAZARO, Iacopo (1990), *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milano, Mursia.
- SANESI, Ireneo, ed. (1912), *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza.
- SEOANE DOVIGO, María (1998), «El simbolismo de las gemas en la trayectoria amorosa de Felismena en La Diana de Jorge de Montemayor», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría; Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, vol. 2: 1509-17.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2021), «El baño ritual de Felismena en *La Diana* de Montemayor», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9/2: 1023-39.