



**“Una historia de Vandalia”: *El Abencerraje* pastoril  
en *La Diana* de Montemayor**

**Eduardo Torres Corominas**

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2303-3457>>

Universidad de Jaén (España)

[ecoromin@ujaen.es](mailto:ecoromin@ujaen.es)

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 26/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=265>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231217>>

Monográfico

*La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*

**Resumen**

El artículo indaga acerca de las circunstancias históricas, editoriales y literarias que propiciaron la elaboración de una versión ‘pastoril’ de *El Abencerraje* para su interpolación al final del libro IV de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Tras analizar la incorporación del relato morisco a la secuencia editorial del texto pastoril, su génesis literaria, los mecanismos de composición y su función en la estructura de *La Diana*, el trabajo ofrece una hipótesis razonada acerca de lo sucedido que justificaría la preparación de una nueva edición crítica conjunta de ambas obras.

**Palabras clave**

*Abencerraje*; *Diana*; Montemayor; novela morisca; novela pastoril

**Title**

“A story of Vandalia”: The pastoral *Abencerraje* in *La Diana* by Montemayor

**Abstract**

This article explores the historical, editorial and literary circumstances that propitiated the elaboration of a ‘pastoral’ version of *El Abencerraje* for its interpolation at the end of Book IV of *La Diana* by Jorge de Montemayor. After analysing the incorporation of the Moorish tale into the editorial sequence of the pastoral text, its literary genesis, the mechanisms of composition and its function in the structure of *La Diana*, the work

offers a reasoned hypothesis about what happened that would justify the preparation of a new critical edition of both works.

### Keywords

*Abencerraje*; *Diana*, Montemayor; Moorish Novel; Pastoral Romance



A partir de la edición vallisoletana de *La Diana* estampada por Francisco Fernández de Córdoba —cuyos trabajos de impresión concluyeron el 7 de enero de 1562—, una versión ‘pastoril’ de *El Abencerraje* fue interpolada a mitad de su argumento con intención de ofrecer a los lectores una sabrosa novedad editorial que incrementase el atractivo comercial del volumen. Desde aquella hora, este afortunado maridaje, bien acogido sin duda desde un principio, se mantendría vigente en las sucesivas ediciones antiguas de la obra, que proliferaron a lo largo del reinado de Felipe II y propiciaron la eclosión en nuestras letras de un nuevo género narrativo, los libros de pastores. En concreto, el relato de frontera fue insertado —casi al final del libro IV— como colofón de los pasajes acaecidos en el interior del palacio de la sabia Felicia, donde los protagonistas completan un itinerario vital y pedagógico inspirado en la mejor cortesanía renacentista por medio del cual queda apuntalada su educación sentimental y reorientado el curso de sus vidas<sup>1</sup>. Es en aquel ámbito curial donde, a las puertas del ocaso, Felismena toma la palabra —una vez concluida la cena— para amenizar la velada con una entretenida “historia de Vandalia” en la que recrea, al calor del ocio cortesano, los célebres amores de Abindarráez y Jarifa<sup>2</sup>. Aquella distinguida concurrencia escucha entonces una

<sup>1</sup> La significación general del libro IV de *La Diana* ha sido estudiada por Correa (1961) y Torres Corominas (2021a). Sobre diversos aspectos específicos concernientes a aquel tramo central de la obra han incidido también Subirats (1968), Márquez Villanueva (1978), Orduna (1982), Damiani (1982, 1983, 1984, 1986, 1998 y 2012), López Estrada (1993), Canosa (2000) y Torres Corominas (2021b y 2024).

<sup>2</sup> De este modo se introduce en la edición de Valladolid (1561), casi al final del libro IV, el texto de *El Abencerraje* pastoril: “Y acabando de cenar, la sabia Felicia rogó a Felismena que contasse alguna cosa, ora fuesse hystoria o algún acaescimiento que en la prouincia de Vandalia vuisse succedido; lo qual Felismena hizo, y con muy gentil gracia començó a contar lo presente” (Montemayor, 1561: fols. 103-103v). En adelante, todas las citas textuales de *El Abencerraje* serán transcritas paleográficamente siguiendo las ediciones del siglo XVI.

versión desconocida del cuento que, según revela su acusada estilización, fue preparada a propósito para su engaste en el seno de la ficción pastoril, pues, como se ha ocupado de explicar desde hace tiempo la crítica, en ella se amplificaron o dulcificaron en clave bucólica todos los elementos concernientes al caso de amor —tema principal de *La Diana*—, mientras se redujeron o sintetizaron en lo posible —por incidir solo en alguno de los procedimientos más relevantes— los episodios vinculados al ejercicio de las armas<sup>3</sup>.

Aunque son todavía muchos los problemas filológicos que oscurecen la transmisión textual de *El Abencerraje* —y que esperan con urgencia una revisión general— no es objeto del presente trabajo indagar pormenorizadamente en ellos, sino considerarlos como punto de partida para explicar a la postre, a partir de una interpretación cabal del libro IV, qué función desempeñó el relato morisco en *La Diana* y qué aspectos de su significación propiciaron su exitosa acogida en un tramo de la novela donde se ilustraba —de un modo más teórico que en el resto de la composición— cuál era aquella excelsa *forma de amar* ponderada en su universo de ficción a la que aspiraban, en tanto que modelo perfectivo, los más distinguidos amadores que habitaban sus campos y florestas. De ahí que, antes de abordar los aspectos interpretativos, se haga preciso recordar, aun someramente, las circunstancias externas que rodearon aquella célebre hibridación, pues, aunque abundan las sombras en torno a la génesis de *El Abencerraje* pastoril, no son pocas las noticias que permiten encuadrar aquel fenómeno editorial y literario en su contexto y sostener, en consecuencia, a partir de los datos empíricos, una hipótesis razonada sobre lo sucedido. En ese sentido, abordaremos en las páginas que siguen los principales interrogantes que —desde nuestro punto de vista— plantea la cuestión. Son los siguientes: a) ¿qué representó *El Abencerraje* en la trayectoria editorial de *La Diana*?; b) ¿qué fuente fue utilizada para la elaboración de *El Abencerraje* pastoril?; c) ¿cómo fue adaptado el relato para su interpolación?; y d) ¿qué aporta *El Abencerraje* a la significación del libro IV de *La Diana*? Una vez aclaradas estas cuestiones, estaremos en disposición de discernir, a modo de conclusión, quién fue (muy probablemente) el responsable de aquella hibridación, cuál su propósito principal y, en fin, qué criterio debería seguirse a la hora de preparar una nueva edición de *La Diana* que atendiese tanto a la última voluntad del autor como a la recepción contemporánea de la obra.

---

<sup>3</sup> El texto de *El Abencerraje* pastoril fue uno de los "cuatro textos" presentado en su estudio general por López Estrada (1957: 376-413). Más adelante, mereció tratamiento particular en Fosalba Vela (1990), quien ha ofrecido recientemente una edición crítica del relato en *El Abencerraje* (2017: 61-80).

## 1. LA SECUENCIA EDITORIAL DE *LA DIANA*

Conforme a la línea argumental trazada, analizaremos, en primera instancia, la secuencia editorial de *La Diana*, pues los procedimientos seguidos en la imprenta hasta finales de 1561 —momento en que se inician los trabajos de composición en el taller de Francisco Fernández de Córdoba— resultan reveladores para comprender los motivos que impulsaron la interpolación de *El Abencerraje* en el seno del texto pastoril<sup>4</sup>. En ese sentido, es preciso cobrar conciencia del momento de dificultad que atravesaba el negocio editorial en Castilla tras los acontecimientos vividos a finales de la década de 1550, cuando el descubrimiento de los focos luteranos de Sevilla y Valladolid dio lugar al *viraje* ideológico de la Monarquía Hispánica y trajo consigo la aprobación —entre otras medidas— de la pragmática sobre la impresión de libros de 1558 y el famoso Índice de Valdés (1559)<sup>5</sup>. Este convulso contexto cultural, en efecto, unido a las tendencias editoriales que respondían a los nuevos gustos del público —inclinado a la variedad y el hibridismo genérico—, explican en gran medida las modificaciones operadas en la materialidad y el contenido de las seis ediciones de *La Diana* que precedieron a la que nos ocupa, entre las cuales se estableció una compleja relación —entre la dependencia textual y la competencia comercial— que venía condicionada por las técnicas compositivas de la imprenta manual, las leyes del mercado y la legislación vigente en cada reino.

Así las cosas, la primera edición de *La Diana* vio la luz en Valencia, en casa de Juan Mey, entre 1558-1559, por iniciativa del propio Montemayor, quien se había refugiado en tierras levantinas a su regreso de Flandes ante la agitación política y el clima de intransigencia que imperaban en Castilla<sup>6</sup>. Se trataba de una cuidada edición en 4º dedicada a Joan Castellá de Vilanova, señor de las baronías de Bicorn y Quesa, quien ejerció como su protector a orillas del Mediterráneo. El éxito de la novela debió de ser clamoroso desde un primer momento, pues de inmediato se publican nuevas ediciones que tratan de satisfacer las demandas de los lectores en el territorio de la Corona

<sup>4</sup> Para la secuencia editorial de *La Diana* empleamos las descripciones bibliográficas facilitadas por Fosalba Vela (1994: 93-101).

<sup>5</sup> Una visión panorámica de dicho período histórico se halla en Torres Corominas (2021c). Las medidas políticas adoptadas por la Monarquía Hispánica como consecuencia de su *viraje* ideológico quedan descritas y analizadas en Martínez Millán y De Carlos (1998: 66-71) y Fernández Terricabras (2018).

<sup>6</sup> La biografía de Montemayor puede conocerse a través de Esteva de Llobet (2009) y Torres Corominas (2012).

de Aragón. Así, entrado el año 1560, Pedro Bernuz promueve en Zaragoza la segunda edición de la obra, en la que se observan ya dos procedimientos muy habituales en las secuencias editoriales del Quinientos: por una parte, la reducción del formato (del 4º al 8º) para ahorrar papel y reducir los costes de producción; y, por otra, la adición de nuevas composiciones al cuerpo del libro que representasen un reclamo para promover las ventas. En este caso, Bernuz añade a modo de apéndice un poema lírico-narrativo de inspiración autobiográfica y ambientación pastoril, la “Historia de Alcida y Silvano”, que armonizaba bien con el contenido de *La Diana*, pero que atentaba contra la unidad del volumen al constituir un texto independiente que funcionaba por yuxtaposición y acentuaba la variedad genérica del conjunto<sup>7</sup>. Aquello, en todo caso, marcaría tendencia en los sucesivos proyectos editoriales, que, tomando como fuente las impresiones inmediatamente precedentes, emularían al pie de la letra (como consecuencia del acto de copia) sus mismos procedimientos o ensayarían otros análogos —siempre por añadidura— tratando de acertar con las preferencias del público. Así, a la zaga de la anterior, se imprime en Barcelona un año más tarde (Jayme Cortey, 1561) una tercera edición ‘aragonesa’ de *La Diana*, que reproduce exactamente el mismo formato y composición que su modelo. Sin duda, se trataba ahora de satisfacer al lector catalán por medio de una fórmula de éxito ya probada.

A diferencia de esta temprana rama surgida en el oriente peninsular (casi con seguridad al margen del autor), se localiza en Milán una cuarta edición de la novela que nace al calor de la estancia de Montemayor en Lombardía, región a la que se había desplazado en busca de mejor fortuna cortesana al amparo del duque de Sessa, gobernador del Estado de Milán, a quien ya había dedicado en Flandes su *Segundo cancionero* (Amberes, 1558). Las novedades que presenta esta edición (Andrea Ferrari, c. 1560) son importantes, pues responden a la voluntad del escritor lusitano, quien supervisó la preparación del volumen para adaptarlo a su nueva encrucijada personal y literaria<sup>8</sup>. Así, la obra contiene un nuevo privilegio (que hacía extensiva a Italia la exclusiva de edición) y una nueva dedicatoria, pues la obra se ofrece ahora a “Bárbara Fiesca, caballera Vizconde”, en cuya familia depositó sin duda nuestro autor renovadas esperanzas de protección y patrocinio. Es también

<sup>7</sup> El texto de la “Historia de Alcida y Silvano”, acompañado de un comentario de la obra, se encuentra en Rhodes (1983), así como en la edición crítica de Montero y Rhodes (Montemayor, 2012: 158-201). Acerca de su incidencia sobre la autorrepresentación literaria del autor lusitano, véase también Torres Corominas (2020: 279-282).

<sup>8</sup> Un detallado análisis de la edición milanesa (paratextos legales y literarios, variantes, etc.) se ofrece en Fosalba Vela (1994: 36-43).

reseñable la incorporación a los paratextos de varios sonetos de amigos, como Luca Contile o Jerónimo de Tejeda, que revelan su integración en un nuevo entorno de sociabilización literaria donde el portugués trataba de posicionarse con su flamante obra. Lo más trascendente, sin embargo, se halla en el interior de *La Diana*, pues Montemayor decide prolongar el famoso “Canto de Orfeo” —situado en el corazón del libro IV— con nuevas estrofas que sirven para ensalzar, prolongando el eje de la composición, a numerosas damas de la corte milanesa, que se suman ahora a las castellanas y valencianas ya reverenciadas en la versión original de un poema de clara inspiración autobiográfica<sup>9</sup>. Más allá de otras disquisiciones, esta amplificación pone de manifiesto dos aspectos fundamentales: a) que Jorge de Montemayor no dio por cerrado el texto de *La Diana* ni siquiera con la impresión de la *princeps*; y b) que frente a las amplificaciones debidas a la mano de impresores y libreros (quienes engrosaban sin orden ni concierto unos apéndices desconectados estructuralmente de la novela), esta variante de autor se integra con naturalidad en el cuerpo de *La Diana* para completar su significación a través de nuevos materiales —aquí un puñado de estrofas— que respondían a una motivación estrictamente literaria, no comercial, como en el caso de las anteriores.

*La Diana* da el salto a los Países Bajos poco después, en 1561, cuando Juan Steelsio promueve en Amberes una edición en 12<sup>o</sup> —esto es, de pequeño formato y bajo coste— que, siguiendo aquellas otras impresas en la Corona de Aragón, reproduce a la finalización de la novela la “Historia de Alcida y Silvano”. Más interés para nuestro propósito tiene la primera edición castellana del texto pastoril (Cuenca, Juan de Cánova, 1561), compuesta en 8<sup>o</sup>, que conserva los paratextos y el contenido fundamental de sus antecedentes peninsulares. Sin embargo, añade ahora el “Triunfo de Amor” de Petrarca, traducido al castellano por Alvar Gómez de Ciudad Real, que es situado por el editor a la cabeza del apéndice, esto es, entre *La Diana* y la “Historia de Alcida y Silvano”, con la que se clausura el volumen. Esta edición conquense presenta una interesante particularidad: por vez primera incorpora al libro, como estrategia comercial, textos ajenos a Montemayor; mientras que el único ejemplar conservado de la misma, que se custodia hoy en la Fundación March de Palma de Mallorca, está encuadernado —curiosamente— en un volumen facticio junto a la *Parte de la corónica del inclito infante don Fernando que ganó a Antequera*, una de las dos ediciones de *El Abencerraje* (en su versión *Crónica*) conocidas en la actualidad.

<sup>9</sup> Las cuatro octavas reales añadidas al “Canto de Orfeo” en la edición milanesa pueden leerse, al igual que los nuevos preliminares, en el “Apéndice” ofrecido por Juan Montero al final de su edición crítica (Montemayor, 1996: 291-294).

Por esta vía, alcanzamos, tras un intenso recorrido de tres años, la edición vallisoletana de Francisco Fernández de Córdoba, cuyos trabajos de impresión se llevaron a cabo entre los últimos días de 1561 —año que figura en la portada— y el 7 de enero de 1562, fecha del colofón<sup>10</sup>. Frente a la edición conquense de Juan de Cánova, que debió de servirle de modelo, esta reduce todavía más el formato (del 8º al 12º), mientras incorpora, por otra parte, nuevos textos poéticos que, junto a los que acarrea la tradición editorial, llegan a conformar un pequeño cancionero al final del volumen<sup>11</sup>. Así, la secuencia que sucede a *La Diana* está compuesta —en este orden— por la “Historia de Alcida y Silvano”, la “Historia de los muy constantes y infelices amores de Píramo y Tisbe”, el “Triunfo de Amor” de Petrarca y, finalmente, once sonetos del propio Montemayor con los que el impresor aprovecha el papel sobrante en las postrimerías del último pliego. Todo ello se publicita debidamente en la portada, donde también se anuncian “los amores de Abindarráez”, que constituyen, como las composiciones en verso, un novedoso aliciente para la venta de ejemplares. Como parte de este entramado comercial, *El Abencerraje* pastoril se incorporó, por tanto, a la secuencia editorial de *La Diana*. Sin embargo, a diferencia de esos otros materiales adosados al texto pastoril (pero desvinculados de su estructura argumental), el relato morisco quedó engastado en su interior de manera coherente y orgánica —al modo de las estrofas añadidas al “Canto de Orfeo”— como si una sabia mano hubiese preparado cuidadosamente el injerto, que dista mucho de ser —en apariencia— una burda interpolación concebida con fines crematísticos.

Completado el recorrido hasta la edición vallisoletana nos hallamos ya en disposición de extraer algunas conclusiones de la secuencia. En primer lugar, parece evidente que la incorporación de *El Abencerraje* al cuerpo de *La Diana* formó parte de una estrategia promovida por el impresor —quien

<sup>10</sup> En la edición vallisoletana de 1561-1562, el primer pliego (con la portada y los paratextos) no se imprimió en último lugar, tal y como era preceptivo desde la aprobación de la pragmática de 1558 (Lucía Megías, 1999). Al contrario, siguiendo un uso frecuente en numerosas reediciones, la composición tipográfica se realizó de principio a fin, comenzando por el pliego de los preliminares. Eso explica que los trabajos se iniciasen en 1561 (como anuncia la portada) y terminasen el 7 de enero de 1562, fecha del colofón.

<sup>11</sup> Prueba de que la edición de Fernández de Córdoba empleó como fuente la de Cuenca la encontramos en la licencia de Juan Fernández de Cogollos, dada en Valladolid, a 10 de octubre de 1561 (Fosalba Vela, 1994: 65). Allí se recuerda “que por vos nos fue hecha presentación de los dichos siete libros y triumpho, impressos en la cibdad de Cuenca, y que fueron vistos y examinados por el padre F. F. del Castillo, della orden de sant Francisco, según consta y parece por una lecenencia moral, prouissor en la dicha cibdad de Cuenca, firmada de su nombre y de Martín Pedrosa, notario...” (Montemayor, 1561: fol. 1v).



ejerció esta vez como editor de la obra— para incrementar los atractivos del libro impreso<sup>12</sup>. No se trataba, en rigor, de nada nuevo, pues en su propuesta reproducía y amplificaba (por medio del relato de frontera) algunos procedimientos ya observados en la tradición editorial, donde se constatan las diversas iniciativas adoptadas en los talleres tipográficos para ofrecer a los lectores, en pleno éxito comercial de *La Diana*, volúmenes renovados cada vez más completos y *variados*, tendentes a la mezcla de prosa y verso. Sin embargo, tanto el esmero con que se llevó a cabo la operación como la ubicación de aquella historia de Vandalia *dentro* del texto pastoril permiten sospechar que hubo motivaciones más profundas —de orden estético y literario— detrás de aquella interpolación, que se asemeja, en ese sentido, a las estrofas añadidas al “Canto de Orfeo” por voluntad de Montemayor. El caso se complica aún más si cabe si se considera que el autor lusitano había muerto pocos meses antes, en febrero de 1561, luchando contra los franceses en Italia y que, en consecuencia, no pudo hallarse a pie de imprenta ni participar personalmente en las últimas decisiones editoriales tomadas por Fernández de Córdoba a orillas del Pisuerga<sup>13</sup>. Dadas las circunstancias, para avanzar en el conocimiento se hace preciso abordar el caso desde otras perspectivas complementarias que contribuyan a aclarar el asunto. De ahí que debamos penetrar en el tejido textual para entender cómo fue adaptado *El Abencerraje* al universo pastoril y qué significado alcanzó una vez situado al final del libro IV de *La Diana*.

## 2. LA GÉNESIS DE *EL ABENCERRAJE* PASTORIL

Aunque es cuestión que merece estudio aparte, esbozaremos a continuación el problema textual de *El Abencerraje* con el fin de aclarar —hasta donde sea posible— la génesis de su versión pastoril<sup>14</sup>. En ese sentido, trataremos de dilucidar cuál pudo ser su fuente directa y cuáles los criterios que alentaron el proceso de reescritura de un texto de raigambre caballeresca

<sup>12</sup> Tras un breve examen de la edición vallisoletana se constata que Francisco Fernández de Córdoba ejerció en aquella ocasión como impresor y editor de la obra. En efecto, fue él mismo quien obtuvo la preceptiva licencia de las autoridades eclesiásticas, quien diseñó el proyecto editorial, quien lo costeó y, finalmente, quien ejecutó las tareas mecánicas en su taller de imprenta a caballo entre 1561 y 1562.

<sup>13</sup> La muerte de Montemayor en el Piamonte fue llorada por su amigo Ramírez Pagán en un conocido soneto publicado en 1562 en su *Floresta de varia poesía* (1950: 106).

<sup>14</sup> Para el conocimiento del problema textual de *El Abencerraje*, son fundamentales los trabajos de Mérimée (1928), López Estrada (1957: 15-78 y 1959), Whinnom (1959), Fosalba Vela (1990: 34-105, 1994: 137-184 y 2017: 183-253), Torres Corominas (2005, 2008: 294-321, 2013, 2015 y 2018) y D’Agostino (2021).



que debía acomodar su estilo y su estructura a la ficción bucólica que le daba acogida. Expongamos, pues, de un modo sintético el asunto.

Además del texto incorporado en 1561 a *La Diana*, de *El Abencerraje* se conocen otras dos versiones (*Crónica e Inventario*), todas ellas aparecidas en fecha cercana, y que responden a un ideal literario diferente en cada caso. Es decir, son relatos que, con una base argumental común, sufren un proceso de reelaboración estructural y estilística que matiza sensiblemente su significado. Las tres versiones, por consiguiente, son fruto de una intervención voluntaria y consciente, en cada caso, de un autor (o refundidor) que procura alterar la textura y disposición de la obra con un propósito bien definido. Para comprender la lógica interna del fenómeno es decisivo considerar, antes que nada, que la preparación de esas tres versiones se dio en un contexto histórico, editorial y literario muy concreto que, en cada ocasión, justificó el proceso de reescritura y condicionó el sentido de las actuaciones llevadas a cabo. Al margen del campo literario, de los usos de la imprenta manual, del negocio del libro o de los géneros editoriales vigentes en la época, por tanto, no es posible entender cabalmente lo sucedido, pues los procedimientos tradicionales de la crítica textual han demostrado sus límites y su incapacidad para solucionar un caso tan complejo como el que nos ocupa. Así las cosas, una vez establecida la base textual de *El Abencerraje* (tal y como lo conocemos hoy en día) y abierto el ancho cauce de la difusión impresa —estadio que se alcanza ya sin duda con la versión *Crónica*— habrán de ser factores de otra índole —diferentes al cómputo de variantes— los que expliquen lo sucedido. De ahí que solo después de aclarar las circunstancias históricas, editoriales y literarias que concurrieron para la gestación de cada versión estemos en disposición de interpretar el resultado del cotejo, pues este ha de armonizarse con los datos empíricamente probados y con la lógica de la transmisión impresa si no se quiere ofrecer una reconstrucción poco creíble de los hechos, probablemente por excesivo apego a un método formalista que aporta valiosos indicios, pero que no resuelve por sí mismo el problema<sup>15</sup>. Aclaradas estas

---

<sup>15</sup> Nos referimos, claro es, al procedimiento empleado por Eugenia Fosalba (1990, 1994 y 2017) y D'Agostino (2021) en sus respectivas aproximaciones al problema textual de *El Abencerraje*. En ellas, ambos fundamentan su análisis casi exclusivamente en el resultado de la colación textual, de manera que las circunstancias que concurrieron en aquella encrucijada histórica, editorial y literaria apenas ejercen contrapeso ni tienen incidencia real sobre sus conclusiones. A pesar de emplear un mismo enfoque crítico-textual, sus resultados, significativamente, no coinciden, como tampoco lo hicieron con anterioridad los de López Estrada (1957), Whinnom (1959) o Bataillon (1964). Parece legítimo, por consiguiente, tratar de arrojar luz sobre el caso desde otras perspectivas de análisis que nos permitan discernir con argumentos de orden histórico, editorial y literario cuál de estas hipótesis reconstructivas resulta más razonable.

cuestiones preliminares, vayamos, pues, al análisis de las diversas versiones en riguroso orden cronológico.

La llamada versión *Crónica* se conoce por medio de dos testimonios que se conservan incompletos pero que resultan complementarios, esto es, permiten reconstruir íntegramente el relato combinando ambas impresiones. Son las siguientes: la primera, denominada *Chrónica*, se acabó de imprimir en casa de Miguel Ferrer, en Toledo, el 12 de octubre de 1561, como informa el colofón. Se trata de un pequeño libro en 8º, compuesto en letrería gótica, al que le falta el primer folio (con la portada y el comienzo de la dedicatoria), pero que contiene el resto del relato. El segundo testimonio es la mencionada *Corónica* encuadernada junto a la edición conquense de *La Diana* (Juan de Cánova, 1561). A diferencia de la anterior, el único ejemplar conocido conserva su portada (sin lugar ni fecha de impresión), así como el texto completo de la dedicatoria, si bien la narración queda truncada a mitad del argumento, en el momento de la separación de Abindarráez y Narváez tras el combate singular y la extensa confesión del moro<sup>16</sup>. Gracias a ella, pues, tenemos noticia del título con que esta versión fue presentada a los lectores —*Parte de la corónica del ínclito infante don Fernando que ganó a Antequera*— así como de ciertos aspectos de su materialidad que resultan muy reveladores. En efecto, por su acusado arcaísmo —tanto en la tipografía como en el estilo—, por el grabado de la portada, por la naturaleza del título o por presentarse en la frontera entre lo histórico y lo literario, estas ediciones se asemejan a otras de la época con las que comparten un mismo universo referencial: el de la ficción caballerescas. Así las cosas, puede afirmarse que *El Abencerraje* se ofreció al público del Quinientos, en esta primera versión, bajo una cobertura que evocaba la estética y el imaginario de los libros de caballerías (volúmenes, generalmente, de gran formato) y de las historias caballerescas breves (impresas las más veces en 4º), si bien el reducido tamaño de las ediciones de la *Crónica* (en 8º) las convertía en libros de faltriquera —de bajo coste y fácil traslado— y las emparentaba, por esta vía, con otras narraciones de carácter popular y corta extensión, como el mismo *Lazarillo de Tormes*, cuya difusión se dio a través de idéntico soporte<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> El texto de la *Corónica* fue editado en su día por López Estrada (1957: 349-375), como único testimonio conocido entonces de esta primera forma de la novela. Poco tiempo después, sin embargo, el hallazgo de la *Chrónica* de Toledo le permitió reconstruir por entero el relato con el apoyo de este segundo impreso (López Estrada, 1959). Recientemente, Eugenia Fosalba ha preparado una edición crítica de la versión *Crónica* en *El Abencerraje* (2017: 5-34).

<sup>17</sup> Para el conocimiento del tratamiento que los libros de caballerías recibieron en la imprenta es fundamental la obra de Lucía Megías (2000). Sobre las historias caballerescas breves, en esa misma línea, véase Infantes (1991 y 1996).

Aunque en el presente solo tenemos constancia de estas dos ediciones —entre las que la *Crónica* de Toledo ostenta la primogenitura<sup>18</sup>— es casi seguro que existieron otras de semejante factura anteriores a 1561, las cuales pudieron servir fácilmente de fuente a la versión *Diana*, pues carecían de privilegio y, en rigor, ni siquiera cumplían los requisitos legales establecidos en la pragmática de 1558 para la Corona de Castilla.

Por otra parte, la versión *Crónica*, aunque no da noticia de su autor, ofrece en la dedicatoria suficientes datos como para conocer su contexto de escritura. Allí quien compone (o reescribe) la obra consagra su labor a “Hierónimo Ximénez Dembún, señor de Bárboles y Huytura, mi señor”, desde su condición de “affectado servidor de vuestra merced, muy noble y muy magnífico señor, como de quien tantas mercedes tengo recibidas” (*Parte de la corónica*: fol. 1v). No cabe duda, pues, de que el responsable de la *Crónica* era un agradecido servidor de don Jerónimo, miembro de la alta aristocracia aragonesa, en cuya casa probablemente ejercía tareas educativas, administrativas e intelectuales, como era propio de los humanistas y letrados que ponían su saber al servicio de la nobleza en las pequeñas cortes señoriales de la época<sup>19</sup>. Aunque no conozcamos su nombre, esta información sitúa la génesis de la versión *Crónica* en el marco del conflicto desencadenado en Aragón entre la vieja aristocracia feudal y la Inquisición de Zaragoza, que deseaba intervenir

<sup>18</sup> Así lo demostró López Estrada (1959: 34), quien se percató de un salto de igual a igual en el que incurría la *Corónica*, mientras la *Crónica* de Toledo conservaba la lección correcta y original. De ahí que la segunda parezca ofrecer un texto mejor y más cercano al arquetipo. En consecuencia, siempre que sea posible emplearemos la *Crónica* como texto base para nuestro análisis.

<sup>19</sup> Tras las prudentes conclusiones de Carrasco Urgoiti (1972: 127-128), quien se limitó a situar al autor de la versión *Crónica* en el ambiente social y cultural de las cortes señoriales del Aragón mudéjar, recientemente Fosalba Vela (2015 y 2017: 86-108) y Navarro Durán (2018) han planteado la posibilidad, respectivamente, de que Jerónimo Jiménez de Urrea y Gutierre de Cetina fuesen los responsables de esta primera redacción. Ni una ni otra, sin embargo, aportan prueba documental alguna, ni trazan una relación cabal entre la biografía de ambos autores y la figura de este “affectado servidor” que se vislumbra tras las palabras de la dedicatoria. En el primer caso, además, esta dudosa atribución sirve para vincular la génesis de *El Abencerraje* con una supuesta polémica literaria que enfrentaría a los tres autores de la pieza: Urrea, Montemayor y Villegas (Fosalba Vela, 2017: 115-122). Desde una perspectiva crítica, sin embargo, esta reconstrucción de los hechos resulta insostenible debido a la inconsistencia de su base argumentativa (parte de una atribución autorial no probada) y del tratamiento de ciertas fuentes documentales, como la “Invectiva contra Antonio de Villegas y su *Inventario*” de Damasio de Frías, en la que, a pesar de su minucioso ‘repasso’ del cancionero, no se dice una sola palabra acerca de *El Abencerraje*, prueba evidente de que el polemista vallisoletano no consideró el relato de Villegas como parte de la controversia literaria en la que participaba y terciaba con su opúsculo (Torres Corominas, 2018: 350-360).

en unos señoríos donde la comunidad morisca, entregada a las tareas agrícolas, disfrutaba de un alto grado de libertad en un clima de paz y convivencia. Tal y como explicó con acierto Carrasco Urgoiti (1972 y 1983), no fue otro el telón de fondo que inspiró la preparación del primer *Abencerraje*, un canto a la virtud, a la libertad y a la tolerancia compuesto, significativamente, a las puertas del confesionalismo filipino<sup>20</sup>.

En otro orden de cosas, junto a las referencias históricas, los paratextos de la *Crónica* aportan también interesantes apuntes sobre la génesis del relato, pues aquel anónimo servidor de Jiménez de Embún no se declara propiamente autor de la pieza, sino editor o refundidor de un texto ajeno, mal acabado y peor conservado, al que hace referencia en las primeras líneas de la dedicatoria:

Auiendo estos días passados llegado a mis manos esta obra o parte de corónica, que andaua oculta y estaua inculta, creo a falta de los escriptores, procuré [...] sacarla a luz enmendando algunos deffectos della, porque en parte estaua confusa y no se podía leer, y en otras estaua defectiva, y las oraciones cortadas y sin dar conclusión a lo que trataua; de tal manera que, aunque el processo era apazible y gracioso, por algunas impertinencias que tenía, la hazian insípida y dessabrida (*Parte de la corónica*: fols. 1v-2).

Explicaciones tan precisas no parecen —a nuestro juicio— propias de un juego literario, sino de un comentario de tipo filológico salido de la pluma de un especialista, de un ‘profesional’ que informa sobre los pormenores de su fatigosa tarea de reescritura. De hecho, la descripción de esta “parte de Corónica” que utiliza como fuente parece remitir a esos relatos históricos o pseudohistóricos de corta extensión que quedaban compilados en volúmenes manuscritos de carácter misceláneo —prontuarios de noticias y episodios dignos de perpetua memoria— de los que tanto gustaba la nobleza bajomedieval y renacentista. Como testimonio de aquel primer estadio, en fin, quizás haya perdurado la llamada *Historia del moro y Narváez*, narración de unas mil palabras conservada en un volumen como los reseñados, en la que ya se contenía el eje argumental de *El Abencerraje*. Muchos de sus pasajes más conocidos —como el combate singular o el matrimonio secreto— no figuraban, sin embargo, en aquella ‘historia’, que difícilmente pudo nacer como una

---

<sup>20</sup> El contexto de escritura de la versión *Crónica* puede conocerse a través de los trabajos clásicos de Carrasco Urgoiti (1969 y 1972). Desde una perspectiva más general, la crisis política desatada en la Corona de Aragón a finales de la década de 1550 ha sido analizada en Rodríguez Salgado (1992: 395-429) y Torres Corominas (2021c: 73-78). Al respecto, es también de utilidad la síntesis ofrecida en Torres Corominas (2013: 48-50).

síntesis de la ‘novela’<sup>21</sup>. Antes al contrario, a la luz de otros casos análogos, como el de la *Leyenda del abad don Juan, señor de Montemayor*, es razonable postular que el surgimiento de *El Abencerraje* —en tanto que relato de ficción— fue el resultado de la enmienda y amplificación progresiva de un episodio pseudohistórico —semejante en su arquitectura interna a la *Historia del moro y Narváez*— que, tras un primer período de circulación manuscrita (de limitada difusión y vida *en variantes*), desembocó en la gestación de la versión *Crónica*. Allí, al cabo de una larga andadura, habría culminado la ‘construcción textual’ de *El Abencerraje* con la subsanación de las deficiencias más evidentes del modelo empleado por el ‘aragonés’ y el acomodo definitivo de los numerosos motivos y noticias (procedentes del imaginario caballeresco y sentimental, de los romances fronterizos, de la tradición cronística o de las relaciones de sucesos) añadidos al argumento de la obra —quizás en varios estadios de redacción— como consecuencia de un intenso proceso de *fictionalización* destinado a hacerla menos “insípida” y “desabrida”<sup>22</sup>. La difusión impresa, en última instancia, habría contribuido a la fijación del texto y a su rápida popularización cruzado el medio siglo<sup>23</sup>.

Fuese verídica o no la referencia a esa maltrecha “parte de Corónica” mencionada en la dedicatoria, lo cierto es que esta fue —según todos los indicios— la versión más antigua y *original* de *El Abencerraje*, aquella que se ofreció de manera exenta a los contemporáneos a través de numerosas ediciones de pequeño formato y bajo coste que circularían ya por la Península a finales de la década de 1550<sup>24</sup>. Este y no otro habría sido, pues, con toda

<sup>21</sup> Así lo defiende, en su estudio particular de la pieza, Carrasco Urgoiti (1968), cuyos planteamientos fundamentales compartimos. El texto de la *Historia del moro y Narváez* puede leerse en López Estrada (1957: 417-421) y *El Abencerraje* (2017: 294-296).

<sup>22</sup> Todos los pormenores concernientes a la *Leyenda del abad don Juan* pueden conocerse a través de la edición y estudio de Martínez e Infantes (2012).

<sup>23</sup> A partir del hallazgo del contrato matrimonial entre Jerónimo Jiménez de Embún y Blanca de Sesé, datado en 1548, Mérimée (1928: 160-163) dedujo que la versión *Crónica* no pudo estar escrita antes de 1550, pues en la dedicatoria el servidor aragonés menciona ya a los “amados subcessores” de la pareja.

<sup>24</sup> Frente a la tradición crítica precedente, Keith Whinnom (1959) situó en su día la versión *Crónica* en el primer eslabón de la cadena textual. Posteriormente, Fosalba Vela (2017: 190-193) ha reconocido también su antigüedad, llegando a afirmar que “el texto de la *Crónica*, con todos sus defectos, es el responsable de que el *Abencerraje* se diera a conocer a sus otros dos autores y, en consecuencia, de que haya llegado hasta nuestros días” (2017: 200). D’Agostino (2021: 57-65), por el contrario, piensa, a partir de la revisión crítica de los pasajes aducidos por los anteriores, que la primogenitura de la *Crónica* no está probada. Desde nuestro punto de vista, en fin, parece fuera de toda duda, a la luz de la factura de su prosa, de sus inclinaciones literarias, de las noticias ofrecidas por los paratextos, de las fechas de impresión y de la lógica editorial, que la *Crónica* fue la forma más temprana y original de *El Abencerraje*.

probabilidad, el texto de *El Abencerraje* conocido por Montemayor a su regreso de Flandes y el que, en torno a 1560, habría servido al autor de la versión pastoril como modelo y fuente de inspiración para la reescritura de la obra, al margen de que, eventualmente, hubiese tenido noticia de otros testimonios pertenecientes a ese primitivo estadio de redacción circunscrito a la transmisión manuscrita<sup>25</sup>.

Antes de pasar adelante y analizar el sentido de las intervenciones operadas en *El Abencerraje* pastoril, es preciso decir dos palabras acerca de la tercera y última versión del relato hoy conocida, aunque no incida de manera directa en el caso que nos ocupa. Se trata de una nueva forma de la novela incluida, a modo de apéndice, al final del *Inventario* de Antonio de Villegas, un cancionero personal impreso (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1565) donde el poeta medinense reunió sus versos para entregarlos a la imprenta tras más de dos décadas de escritura<sup>26</sup>. El volumen seguía la estela del género editorial inaugurado en 1543 por las *Obras* de Boscán y Garcilaso y prolongado después con extraordinario éxito por autores como el propio Montemayor, cuyos cancioneros fueron muy populares en las décadas centrales de la centuria<sup>27</sup>. De este modo, a la altura de 1565 Villegas hacía rea-

---

<sup>25</sup> Fosalba Vela (2017: 194-195) ha barajado la posibilidad de que el autor de *El Abencerraje* pastoril conociese más de una versión del relato morisco a partir de un comentario de Felismena, quien, ejerciendo como narradora en el palacio de Felicia, recrea la escaramuza del siguiente modo: “Mas el valiente moro [...] no dexó de bolver sobre sí con mucho ánimo, y con la lança en la mano, comiença a escaramuçar con todos los cinco christianos, a los cuales muy en breue dio a conoscer que no era menos valiente que enamorado. Algunos dizen que vinieron a él vno a vno, pero los que han llegado al cabo con la verdad desta hystoria, no dizen sino que fueron todos juntos, y es razonable cosa de creer que para prendelle yrían todos, y que, quando viessen que se defendía, se apartarían los quatro” (Montemayor, 1561: fol. 105). Según su hipótesis, las palabras del personaje de *ficción* harían referencia a dos testimonios *reales* del relato, que se corresponderían, respectivamente, con las versiones *Crónica e Inventario* (en una forma primitiva). El juicio, sin embargo, parece aventurado, no solo por cruzar con demasiada ligereza la frontera entre ficción y realidad, sino también —y sobre todo— porque, si se examina con detenimiento el pasaje, se constata que ni en la *Crónica* “vinieron a él vno a vno” (sino 1 + 2 + 2 + Narváez), ni en el *Inventario* acudieron “todos juntos” (sino 1 + 3 + 1 + Narváez), con la conformación a lo largo de la secuencia de grupos de 2 o 3 atacantes según caían o se incorporaban hombres de refresco al combate. Sobre el particular, resulta revelador el minucioso análisis del motivo ofrecido por D’Agostino (2021: 34-41).

<sup>26</sup> Sobre el *Inventario* de Antonio de Villegas, puede consultarse la edición y estudio de Torres Corominas (2008), donde se reconstruye tanto la trayectoria editorial del volumen (2008: 203-333), como la biografía del autor medinense (2008: 37-202). De un modo más sintético, esta se ofrece también en Torres Corominas (2015).

<sup>27</sup> Ha sido error común en la tradición crítica —López Estrada (1957: 18), Guillén ([1965] 1988: 129), Fosalba Vela (2017: 185) o D’Agostino (2021: 17)— considerar el *Inventario* de



lidad un viejo sueño iniciado catorce años atrás, cuando por primera vez solicitó privilegio de impresión para sus obras. Así se revela en los preliminares de la *princeps*, lo que ha permitido a la crítica especular durante décadas acerca de una temprana redacción de la versión *Inventario*. El hallazgo del memorial de la Cámara de Castilla, fechado en 1551, donde se recoge el proceso burocrático emprendido entonces por Villegas ha descartado, sin embargo, esta posibilidad, pues en su detallada descripción del *corpus* presentado ante las autoridades el autor solo menciona composiciones en verso —al modo tradicional castellano y al nuevo modo italiano—, y nada dice de relatos en prosa<sup>28</sup>. Era lo previsible, por otra parte, pues esta estructura bipartita se correspondía bien con la disposición habitual de los cancioneros impresos en España durante el primer período de asimilación y cultivo del petrarquismo en lengua castellana<sup>29</sup>. Ni *Ausencia y soledad de amor*<sup>30</sup> ni *El Abencerraje*, en consecuencia, formaron parte en 1551 de aquel proyecto editorial, y aunque Villegas obtuvo finalmente privilegio de impresión tras un largo proceso, nunca hizo uso del mismo durante sus diez años de vigencia, de modo que este caducó en 1561 sin que sus versos hubiesen pasado a letras de molde.

---

Villegas como “miscelánea” o “libro misceláneo”, lo que ha impedido comprender cabalmente su génesis editorial y su singular estructura, en la que dos piezas en prosa aderezaron —siguiendo la tendencia del momento— un variado cancionero personal. Como tal lo catalogó Juan Montero (2004), quien lo situó a la zaga de aquellos volúmenes poéticos publicados en España a mediados del siglo XVI conforme al modelo establecido por las *Obras* de Boscán y Garcilaso.

<sup>28</sup> Un análisis detallado del memorial de 1551 se halla en Torres Corominas (2005). Con estas palabras describió el poeta medinense el libro presentado entonces a las autoridades: “Antonio de Villegas, vecino de la villa de Medina del Campo, digo que yo con mucho trabajo de mi persona y algún gasto de mi hacienda e compuesto ~~alguna~~ ciertas obras en verso castellano, parte de las quales son estas: la «Fábula de Píramo y Tisbe», en terçetos, y algunas canciones y sonetos al modo ytaliano; y en nuestro modo castellano, una obra que se yntitula «Vidas y muertes y miserias de cortesanos», y algunas canciones y glosas, y algunas obras de devoción y otras obras menudas” (AGS, Cámara de Castilla, leg. 318, n° 58, fol. 1).

<sup>29</sup> Sobre la disposición de los cancioneros personales impresos en España a mediados del siglo XVI son de gran utilidad, entre otros, los trabajos de Fernández Mosquera (1995), Núñez Rivera (1996-1997 y 2019), Montero (2004), Ruiz Pérez (2007) y García Aguilar (2009).

<sup>30</sup> *Ausencia y soledad de amor* es una novelita entre sentimental y pastoril que debió de ser escrita, como *El Abencerraje* de Villegas, al calor del clamoroso éxito editorial de *La Diana*. En ella el medinense emula la fórmula literaria ideada por Montemayor penetrando en unos terrenos —los del bucolismo— en los que se desenvolvía con torpeza, tal y como denuncia satíricamente Damasio de Frías en su “Invectiva” (Torres Corominas, 2018: 352-356). Por su escasa enjundia narrativa y su estética de transición, la obra parecía, sin embargo, a primera vistá, un antecedente inmediato de *La Diana*, y así la consideró López Estrada (1974: 367-373) en su estudio general sobre los libros de pastores. El mismo López Estrada (1949) estudió y editó la obra de manera independiente, de la que también nos ocupamos en Torres Corominas (2008: 373-384 y 499-513) con su comentario y edición.



Cuatro años después, sin embargo, el poeta medinense encontró aliento (y editor) para llevar adelante la empresa. Solo entonces *El Abencerraje* —quizás a instancias del librero Mateo del Canto— se cruzó en su camino, pues en un período donde la hibridación y la variedad marcaban tendencia en la literatura y en la imprenta españolas, el relato de frontera fue percibido sin duda —a la luz del exitoso maridaje ensayado tres años antes en el cuerpo de *La Diana*— como un excelente colofón (en prosa) para un cancionero necesitado —probablemente— de mayores encantos para constituir un producto rentable. Con el propósito de asegurar las ventas del volumen, por tanto, fue emprendida la reescritura de un texto ya archiconocido que, además, brindaba a Villegas la oportunidad de medirse de nuevo con Montemayor, con quien mantenía una mal velada rivalidad desde antaño<sup>31</sup>. En este contexto editorial y literario, el autor medinense reelaboró la narración depurando su estilo —mejorando sistemáticamente las lecciones de sus antecesores por medio de la concisión gramatical y la precisión léxica— y añadiendo algunos motivos, como el llamado “Cuento de la honra del marido defendida por el amante”<sup>32</sup> o las cartas del final, destinados a apuntalar el sentido moral de aquella historia con la que se cerraba el *Inventario*<sup>33</sup>. Para su preparación tomó como

---

<sup>31</sup> La enemistad entre Villegas y Montemayor se hace patente en la “Invectiva” de Damasio de Frías, presentada en su día por Montero (2003). A la luz de este polémico libelo se evidencia la rivalidad personal que enfrentaba a ambos escritores, si bien el autor lusitano alcanzó en su tiempo un reconocimiento social y un prestigio literario que lo situaban muy por encima del medinense en todas las esferas. De ahí su preeminencia en el campo literario y la consecuente dependencia que, de diverso modo, manifiestan con respecto a *La Diana* los dos textos en prosa incluidos en el *Inventario* de Villegas (Torres Corominas, 2018).

<sup>32</sup> Este breve cuento fue añadido por la versión *Inventario* al final de la cadena textual empleando como modelo un argumento de *novella*, como ya hiciera Montemayor con la historia de Felismena en el libro II de *La Diana*. Sirve para equiparar a ambos protagonistas en el campo del amor (Rey y Sevilla, 1987: 419) y para apuntalar el sentido moral del relato al erigir también a Narváz —como vencedor de sí mismo— en ejemplo de templanza (Torres Corominas, 2013: 60). Aunque en un principio se consideró que el episodio estaba inspirado en la primera pieza de *Il Pecorone* de ser Giovanni Fiorentino (Wickersham Crawford, 1923), en fecha reciente Navarro Durán (2007: 243-246) y Resta (2021 y 2024) han incidido en los paralelismos que igualmente se observan entre el cuento y la novela XXI de *Il Novellino* de Masuccio. La anécdota contenida en *El Abencerraje* de Villegas, en todo caso, se integra en una tupida red de relaciones intertextuales que hace difícil saber a ciencia cierta cuál fue su fuente directa (López Estrada, 1964 y 1989).

<sup>33</sup> La versión de *El Abencerraje* incluida al final del *Inventario* de Antonio de Villegas ha sido considerada por la tradición crítica, casi unánimemente, como la mejor de cuantas se escribieron debido a su equilibrada estructura, a su corrección léxica y gramatical y a la elegancia de su prosa, muestra de la cuidadosa labor editorial llevada a cabo al final de la cadena textual. Como consecuencia de su general aceptación, ha sido publicada en numerosas ocasiones y

fuente principal la versión *Crónica*, pero mirando siempre de soslayo la versión *Diana*, cuyo curso prefiere cuando se ajusta mejor a su propósito declarado: ofrecer a los lectores un “vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad” (Villegas, 1565: fol. 109v)<sup>34</sup>. Este modo de composición —solo posible en el último eslabón de la cadena— dio lugar al caso de contaminación que se detecta en el cotejo y del que Keith Whinnom (1959) dio ya buena cuenta en su conocido trabajo sobre la materia<sup>35</sup>. Pensar que, en fecha temprana, una primitiva versión de *El Abencerraje* contenido en el *Inventario* hubiese salido de la pluma de Antonio de Villegas —un poeta menor encastillado en la tradición cancioneril y alejado por completo de aquellos intereses literarios— sin una motivación editorial concreta es harto improbable. Pero postular —además— que dicho texto, todavía en forma manuscrita, hubiese llegado a manos de Montemayor —fuera de Castilla desde hacía años— o de cualquier otro refundidor antes de 1561 para ser utilizado como fuente de la versión *Diana* (en un período en que ya circulaban las ediciones impresas de la *Crónica*) es totalmente inconcebible desde un punto de vista histórico, editorial y literario<sup>36</sup>. Basten estos apuntes, en fin, para reafirmar la redacción

---

puede leerse hoy día tanto en la edición de López Estrada (*El Abencerraje*, 1980: 129-164), como en la de Fosalba Vela (*El Abencerraje*, 2017: 37-58). Fue uno de los “cuatro textos” reunidos en su estudio clásico por López Estrada (1957: 311-345) y se ofrece también en el seno de la edición completa del *Inventario* (Torres Corominas, 2008: 640-661).

<sup>34</sup> Con estas palabras, inspiradas probablemente en la dedicatoria de la versión *Crónica*, se presenta en el *Inventario* de Villegas el cuento de *El Abencerraje*. Dentro del volumen, el párrafo en que se insertan sirve de transición entre la canción de despedida (con la que se clausuraba el poemario) y el relato de frontera. No obstante, más allá de la función articuladora de aquella breve presentación, los cinco conceptos que la encabezan revelan a las claras el *usus scribendi* que guió la mano del tercer refundidor, quien, ante todo, deseaba ofrecer a los lectores —tal y como se advierte— un ejemplo moral quintaesenciado.

<sup>35</sup> Apoyándonos en el análisis formal ensayado por Whinnom (1959) —y, por tanto, asumiendo, en líneas generales, el resultado de su cotejo de variantes— en nuestro estudio general sobre el *Inventario* procuramos (no “sin filología”) actualizar su hipótesis con argumentos adicionales que reforzaron su modelo explicativo gracias a la aportación de nuevas pruebas documentales y de un conocimiento más profundo del contexto histórico y editorial en que surgieron las tres versiones (Torres Corominas, 2008: 294-321). En la misma línea, véase también Torres Corominas (2013 y 2018).

<sup>36</sup> A D’Agostino (2021: 79), sin embargo, le parece más razonable postular la existencia de copias manuscritas tempranas de la versión *Inventario* e imaginar, aunque desconfie de la autoría de Montemayor, que alguna de aquellas le hubiese podido llegar al lusitano —residente por entonces en Italia— por iniciativa de Francisco Fernández de Córdoba. Frente a la posibilidad de que Villegas manejase las dos versiones anteriores en su reescritura de la obra —opción a todas luces más económica desde un punto de vista crítico-textual—, el estudioso italiano prefiere considerar, en cambio, con objeto de que la historia ‘encaje’ en su modelo formalista, el envío a Lombardía, por parte del editor, de una copia manuscrita del texto de Villegas junto con

tardía de la versión *Inventario* y descartar su incidencia sobre la génesis de *El Abencerraje* pastoril, al que debemos regresar ya sin demora para describir los procedimientos seguidos en su elaboración.

### 3. LA COMPOSICIÓN DE *EL ABENCERRAJE PASTORIL*

Una vez situados en la encrucijada histórica de 1559-1560, podemos reconstruir la situación conforme a la hipótesis razonada que venimos dibujando. Jorge de Montemayor acaba de publicar *La Diana* en tierras valencianas y el triunfo de la obra es arrollador. No tardan en llegar otras ediciones ‘aragonesas’ en las cuales, desde primera hora, se agregan al volumen nuevas composiciones con el fin de ofrecer libros cada vez más atractivos y *variados* a los lectores. El propio autor lusitano, trasladado a Italia, contribuye activamente al fenómeno con la edición milanesa que lleva su impronta y en la que añade varias estrofas al “Canto de Orfeo”, pues no considera todavía cerrado el texto de *La Diana*. Es en ese período, a su regreso de Flandes, cuando tiene conocimiento —probablemente en la Corona de Aragón— de aquella *Parte de corónica* dedicada a Jiménez de Embún que alcanza gran popularidad por esos días gracias a numerosas ediciones impresas que corren de mano en mano. Es un relato breve, anónimo, que carece de privilegio y que, aunque es presentado originalmente como texto independiente, podría funcionar muy bien —una vez remozado— en el seno de unidades narrativas mayores. Así lo percibió sin duda Montemayor, quien había ya incorporado a la estructura de *La Diana* numerosos relatos de diversa raigambre literaria a través de los cuales los protagonistas presentaban de manera oral sus propios *casos* de amor<sup>37</sup>. Como atento lector, el lusitano pudo percatarse, pues, antes que nadie, de las posibilidades que ofrecía la versión *Crónica* para aderezar su libro de pastores, si bien era preciso trabar (formal y semánticamente) la relación entre aquellos “amores de Abindarráez” y el entramado sentimental de *La Diana* si

---

otra copia (también manuscrita) de la versión *Crónica* con el fin de que el escritor portugués reelaborase (por encargo) la pieza: “Se il desiderio e la volontà dell’editore erano quelle descritte, questi avrebbe potuto inviare a Montemayor in Italia una copia a stampa (o meglio una manoscritta, come si dirà dopo) della Crónica e una manoscritta del testo di Villegas”.

<sup>37</sup> Así sucede, sin ir más lejos, con la propia historia de Felismena, cuyo núcleo argumental procedía de una fecunda tradición literaria a la que Montemayor se adscribe y da continuidad con la narración inserta en *La Diana*. En esta cadena textual, que hundía sus raíces en la comedia erudita italiana, se recreaba el caso de una dama que, tras entrar al servicio de su amado, se veía obligada a mediar por él en otros amoríos. Siguiendo aquel modelo compositivo, pues, el escritor lusitano habría elaborado el relato autobiográfico de Felismena, cuyo antecedente directo parece ser la *Novella* II, 36 de Matteo Bandello (Montemayor, 1996: 99, n. 161).

se quería justificar —desde un punto de vista literario— una interpolación tan atrevida<sup>38</sup>. De ahí que, para integrar con éxito aquel relato heterodiegético —esto es, conformado por un contenido *ajeno* al mundo de los pastores— el escritor portugués necesitase: a) reelaborar el texto de la *Crónica* para adaptarlo al universo bucólico de *La Diana*; y b) hallar el modo y el lugar apropiados para engastar el relato de frontera en el seno de la ficción pastoril sin atentar contra el decoro poético ni romper el delicado equilibrio de su estructura. Solo quien conociese al detalle el engranaje interno de *La Diana* —como se aprecia— estaría en disposición de acometer la empresa con el primor y la destreza que revelan los resultados<sup>39</sup>. Por ello —siguiendo la opinión más extendida entre la crítica moderna— hemos de considerar a Montemayor, en un principio, como el máximo responsable de aquel procedimiento, a la espera de que un análisis más exhaustivo de la materia narrativa nos ayude a dilucidar —al final de la argumentación— su grado de implicación en el asunto.

Si centramos nuestra atención en el proceso de reescritura que dio lugar a la versión *Diana*, habremos de partir forzosamente de una somera descripción literaria y filológica del primer *Abencerraje*, la *Crónica*, pues con toda probabilidad fue conocida y empleada como fuente de aquella temprana refundición pastoril una vez estabilizada la base textual de la obra. Así las cosas, la *Crónica* presentaba un relato ubicado en la frontera del reino nazarí de Granada que empleaba la historia como telón de fondo, pero sometida a un tratamiento libre, literario. En ese proceso de ficcionalización antes descrito eran esenciales —en este primer estadio— los elementos procedentes de la tradición caballeresca y sentimental, cuyo influjo se hacía patente en la incorporación de algunos motivos —como el combate singular o el matrimonio secreto—, la plasmación de una sentimentalidad marcada por la carnalidad y el sufrimiento (conforme al código del amor cortés) o la exhibición por parte de los protagonistas de un comportamiento virtuoso que hundía sus raíces en el código moral caballeresco. Todo aquello daba lugar a un relato ejemplar donde un cristiano y un moro lograban revertir las leyes de la frontera a través de un caso singular donde la amistad y el compromiso personal prevalecían

---

<sup>38</sup> Junto a las motivaciones estrictamente literarias, podrían aducirse otras de carácter complementario, como el propósito de obtener algún beneficio de aquella novedad editorial (mediante la venta de un nuevo privilegio) o el deseo de promover a través de *La Diana* una composición muy de su agrado que, frente a la intransigencia religiosa que el propio Montemayor padeció en primera persona, constituía un canto a la libertad y a la tolerancia entre individuos de distinta ley (Torres Corominas, 2013).

<sup>39</sup> El primor con que se llevó a cabo la integración de *El Abencerraje* pastoril en *La Diana* fue ya señalado por López Estrada (1957: 49-54) y Avalle-Arce (1975: 94).

por encima de las diferencias y el conflicto secular. Además, una bella historia de amor dotaba de sustancia narrativa a una trama en cuyo desenlace la restauración social de los jóvenes musulmanes sancionaba tanto sus inclinaciones naturales como las decisiones adoptadas en libertad, en particular, sus desposorios<sup>40</sup>. A pesar de los esfuerzos del refundidor aragonés, sin embargo, la pieza conservó todavía numerosas imperfecciones que se perciben de inmediato en la textura de su prosa: redundancias, cacofonías, imprecisiones léxicas, incoherencias gramaticales, estructuras fragmentarias, emplastos conceptuales y falta de decoro en algunas escenas constituían, en efecto, deficiencias muy evidentes que deslucían un relato valioso y sugerente, pero necesitado sin duda de un mejor acabado.

Sea como fuere, aquello no fue obstáculo para Montemayor, quien decidió reelaborar la obra y aprovechar su extraordinario potencial significativo para poner un broche de oro a *La Diana*. Ante todo, era preciso convertir *El Abencerraje* en un nuevo caso de amor equiparable a los que articulaban la trama principal de la novela y circunscribirlo al ideal amoroso ponderado en el palacio de la sabia Felicia, pues de otro modo habría resultado impertinente su aparición en un lugar tan destacado de la estructura. Como se colige de estas observaciones, es difícil imaginar que Montemayor emprendiese la tarea de reescritura sin saber a ciencia cierta dónde acomodaría el relato morisco, qué función desempeñaría como colofón del libro IV y qué procedimiento narrativo emplearía para darle cabida en el mundo de los pastores. Ciertamente parece más lógico pensar que solo una vez resueltas estas cuestiones concernientes a la conceptualización del proyecto, el portugués se habría entregado a la labor, cuyas líneas maestras vislumbraría ya con claridad antes de tomar la pluma. Se trataba, en suma, de aderezar el texto de *El Abencerraje* para que una entretenida historia de Vandalia puesta en boca de Felismena —y estilizada, por tanto, conforme al sentimentalismo bucólico propio de su imaginario— sirviese para amenizar la velada en palacio y, al mismo tiempo, apuntalase a través de un ejemplo las enseñanzas acerca del amor transmitidas (de un modo más teórico) a lo largo de aquel itinerario que ya tocaba a su fin<sup>41</sup>. Solo de este modo puede entenderse la coherencia que, de principio a fin, se

<sup>40</sup> Todos estos aspectos fueron reseñados en los estudios interpretativos clásicos sobre *El Abencerraje*, entre los que destacan Guillén ([1965] 1988), Gimeno Casalduero (1972), Guardiola (1972), León (1974) y Rey y Sevilla (1987). Una buena síntesis de aquel legado la ofrece en su estudio introductorio López Estrada (1980).

<sup>41</sup> En esta misma línea se manifestó ya Fosalba Vela (1994: 67) al entender la operatividad literaria de las modificaciones estilísticas introducidas en *El Abencerraje* pastoril, que fue concebido desde un principio para ser intercalado en *La Diana* “sin romper esa homogeneidad estilística que la caracteriza más que ninguna otra faceta literaria”.

manifiesta en el *usus scribendi* del refundidor, cuyas intervenciones estilísticas y estructurales son consecuencia de un propósito literario preciso y bien definido.

Como resultado de un detenido análisis de las variantes (y de la comprensión cabal de las motivaciones que las propiciaron), podemos afirmar —de un modo sintético— que los procedimientos llevados a cabo para configurar *El Abencerraje* pastoril a partir de la versión *Crónica* consistieron, principalmente, en:

1. Intervenciones destinadas a reducir o reorientar los pasajes ajenos al amor:
  - a. Eliminación total de algunos fragmentos innecesarios para el desarrollo del caso de amor, como la conversación inicial entre Narváez y sus escuderos, que contribuía en la *Crónica* a la contextualización histórica del relato y a la configuración de su lección moral<sup>42</sup>.
  - b. Reducción general de las escenas de acción, particularmente las de materia bélica, cuyo ritmo narrativo se aceleró con objeto de focalizar la atención del relato sobre los motivos vinculados al amor, tal y como se aprecia en la presentación *abreviada* de la escaramuza ofrecida por la versión *Diana*<sup>43</sup>.
  - c. Adecuación formal de ciertos motivos de la *Crónica* que atentaban, debido a su tratamiento, contra el decoro poético. Así acontece con la prolija descripción de los regalos que, tras el regreso de los jóvenes desposados a Granada, se intercambian cristianos y moros: hubo de reducirse a lo esencial en la versión *Diana*, pues el pasaje tenía como propósito (en pleno desenlace de un relato moral) exaltar el

---

<sup>42</sup> En la versión *Diana*, el contenido de dicho parlamento queda resumido en un par de líneas enunciadas por Felismena. Con ellas justifica la salida de la patrulla cristiana: “Pues como sus ánimos fuessen tan enemigos de la ociosidad, y el exercicio de las armas fuesse tan acepto al corazón del valeroso alcayde, vna noche del verano, cuya claridad y frescura de vn blando viento combidaua a no dexar de gozalla, el alcayde con nueue de sus caualleros, porque los demás quedassen en guarda de la fuerça, armados a punto de guerra se salieron de Álora...” (Montemayor, 1561, fol. 104).

<sup>43</sup> Precisamente el análisis de este pasaje sirvió a Navarro Gómez (1978) para postular la autoría de Montemayor. Según su hipótesis, el portugués se habría inspirado en la escaramuza del relato morisco (evidentemente, en la versión *Crónica*) para recrear, en el libro VII de *La Diana*, el combate entre don Felis y los caballeros que lo hostigaban en una isleta. De ahí que, con posterioridad, llegada la hora de reelaborar el fragmento en *El Abencerraje* pastoril, hubiese ‘inventado’ la alusión a esas dos supuestas versiones para abreviar discretamente la narración y no revelar su deuda literaria.

agradecimiento y la liberalidad, no la riqueza material de los presentes, como sucedía en la primera redacción.

- d. Modificación del final, que amplifica las repercusiones de la historia al proyectar la virtud de Narváez sobre un linaje que “dura hasta ahora en Antequera, correspondiendo con magníficos hechos al origen donde proceden” (Montemayor, 1561: fol. 119v)<sup>44</sup>.

2. Intervenciones concernientes al tratamiento del amor y a la estilización bucólica del relato:

- a. Depuración de algunos fragmentos demasiado explícitos en su tratamiento de la pasión amorosa (ligados a la herencia sentimental), como la exposición de los ardentísimos deseos padecidos por Abindarráez y Jarifa tras el descubrimiento del amor o la descripción del goce que los jóvenes experimentaron en la noche de bodas<sup>45</sup>.
- b. Inserción o amplificación de poemas líricos a la manera del género pastoril, que sirvieron como cauce de expresión a los enamorados. Véase el modo en que la versión *Diana* convierte el breve estribillo puesto en boca de Abindarráez en una canción trovadoresca; o la inserción de una sextina por medio de la cual el moro confiesa su amor a Jarifa<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> La gradación entre los tres finales permitió a Whinnom (1959: 513-515) confirmar el orden de las tres versiones (*Crónica-Diana-Inventario*). Conforme a su lectura, se aprecia una progresión semántica entre el carácter práctico y realista del desenlace de la *Crónica* —tras recibir abundantes regalos, los escuderos regresan a Álora “entendiendo en hazer correrías en tierra de moros, como antes solían, prósperamente” (*Parte de la Crónica*, 1561: fol. 27)—, el final de la versión *Diana* (con la proyección de la virtud de Narváez hacia su linaje antequerano) y el remate del *Inventario*, que, en último extremo, clausura su estilizado relato moral anunciando el vínculo indisoluble establecido entre moros y cristianos: “De esta manera quedaron los vnos de los otros muy satisfechos y contentos, y trabados con tan estrecha amistad que les duró toda la vida” (Villegas, 1565: fol. 132v).

<sup>45</sup> “En este tiempo nuestros passatiempos eran diferentes de los passados, assí por estar ya divisos de aquel contino andar juntos, como aun porque no podíamos tan a menudo comunicar nuestros ardentísimos desseos; ya yo la miraua con recelo de ser sentido, ya tenía imbidia del sol y de los planetas que la veían, de la tierra que pisaua, de la cama donde dormía, de los criados con quien comunicaua, del manjar que comía, del agua que beuía, del camino por donde andaua, finalmente, de todos los que la veían; todo me hazía guerra” (*Parte de la crónica*, 1561: fols. 14-14v) / “Ya en este tiempo nuestros passatiempos eran muy diferentes de los passados; ya la miraua con recelo de ser sentido, ya tenía embidia y celo del sol que le tocava” (Montemayor, 1561: fol. 110v). Este aspecto mereció la atención particular de Fosalba Vela (1992).

<sup>46</sup> Al respecto, véanse los comentarios de Fosalba Vela (1990: 75-78 y 2017: 228-229).



- c. Introducción de comentarios y reflexiones acerca del amor y matización de la psicología de los personajes, con una descripción más detallada de la evolución de los afectos humanos en las más diversas circunstancias<sup>47</sup>.
  - d. Estilización de ciertos pasajes conforme a la sentimentalidad y blando ideal estético del bucolismo. Baste recordar la delicada ambientación de la noche en que Abindarráez se topa con la patrulla cristiana (véase n. 42) o las lágrimas vertidas por Narváez tras escuchar la historia del moro.
3. Enmiendas destinadas a mejorar el estilo de la prosa:
- a. Tendencia a la amplificación y el desarrollo de pasajes descriptivos (como la semblanza de Abindarráez), de los diálogos (que adquieren mayor complejidad), de los fragmentos donde se explicita la motivación de los personajes (el móvil de sus actos) y de las técnicas de suspensión destinadas a incrementar la intriga<sup>48</sup>.
  - b. Reorganización general de la sintaxis, con intervenciones muy abundantes con el fin de acentuar la plasticidad y musicalidad de la prosa, conforme al estilo de *La Diana*.
  - c. Supresión o reducción de las referencias mitológicas y citas cultas que, como consecuencia de una afectada erudición, deslucían algunas escenas de la *Crónica*. Así sucede, por ejemplo, con la omisión de la referencia a la fábula de Salmacis y Troco o con la poda de la digresión explicativa acerca de la hermosura de Venus.
  - d. Corrección de oraciones incoherentes de la *Crónica*, como las preguntas formuladas por Jarifa tras escuchar los suspiros de Abindarráez en la noche de bodas<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> “Su presencia me lastimaua, su ausencia me enflaquecía” (*Parte de la crónica*, 1561: fol. 14v) / “y aunque me mirasse con el mismo contento que hasta allí me auía mirado, a mí no me lo parecía, porque la desconfianza propia es la cosa más cierta en vn corazón enamorado. Succedió que, estando ella vn día junto a la clara fuente de los jazmines, yo llegué, y comenzando a hablar con ella, no me pareció que su habla y continentes se conformaua con lo passado; rogóme que cantasse, porque era una cosa que ella muchas vezes holgaua de oír: y estaua yo aquella hora tan desconfiado de mí, que no crey que me mandaua cantar porque holgasse de oírme, sino por entretenerme en aquello, de manera que me faltasse el tiempo para dezille mi mal” (Montemayor, 1561: fols. 110v-111).

<sup>48</sup> Estos aspectos fueron analizados en Fosalba Vela (2017: 222-228).

<sup>49</sup> “Pues si yo soy todo tu bien, ¿cómo sospiras?, ¿cómo tú publicas por quién sospiras?” (*Parte de la crónica*, 1561: fol. 19v) / “pues si yo soy todo tu bien y contentamiento ¿cómo no

- e. Sintetización de los fragmentos excesivamente retóricos o intrincados de su modelo, en los cuales la prosa de la *Crónica* incurría en reiteraciones y expresiones redundantes que entorpecían el avance de la narración.

La pericia y esmero con que fueron practicadas estas operaciones durante el proceso de reescritura, así como su absoluta armonización con el imaginario y el estilo propios de *La Diana*, permitieron a Eugenia Fosalba (1990, 1994 y 2017) concluir que, a pesar de los problemas cronológicos planteados por su temprana muerte, no pudo ser sino Montemayor el responsable de tan cuidadoso trabajo<sup>50</sup>. Así nos lo parece también a nosotros, pues todos los indicios apuntan —como venimos observando— en la misma dirección. No obstante, es posible añadir todavía algunos argumentos adicionales —de orden estrictamente literario— que remachen el clavo y confirmen definitivamente esta hipótesis. Para ello es necesario adentrarse en la compleja semántica del libro IV con el fin de constatar la extraordinaria coherencia con que fue ejecutada, desde un punto de vista narrativo, aquella interpolación.

#### 4. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DE *EL ABENCERRAJE PASTORIL* EN EL LIBRO IV DE *LA DIANA*

Llegados a este punto, para comprender las motivaciones literarias que alentaron la incorporación de *El Abencerraje* al libro IV de *La Diana* resulta imprescindible recordar qué función desempeña, en el seno de la estructura general de la obra, este capítulo central que discurre en el interior del palacio de la sabia Felicia, qué supone para la trayectoria vital de los personajes y qué ideal amoroso se promueve de manera explícita entre sus márgenes. Así las cosas, podemos afirmar —como se ha ocupado de recordar en repetidas ocasiones la crítica— que el libro IV constituye, como decimos, el centro

---

me has dicho por quién sospiras?” (Montemayor, 1561: fol. 115v).

<sup>50</sup> En oposición a quienes pensaban que la elaboración de *El Abencerraje* pastoril se habría debido a la iniciativa del impresor (Menéndez y Pelayo, 1905: 129; Mérimée, 1928: 174; López Estrada, 1957: 49 y Whinnom, 1959: 515), otros como Guillén ([1965] 1988: 128) no descartaron la participación del lusitano, mientras que Navarro Gómez (1978) se inclinó ya abiertamente por esta opción. Fue Fosalba Vela (1990: 69-103; 1994: 66-68; y 2017: 234-251) quien, no obstante, defendió con mayores argumentos la autoría de Montemayor a partir de un minucioso análisis estilístico que le permitió extraer conclusiones muy convincentes. D’Agostino (2021: 89-95), sin embargo, duda de esta atribución y considera más plausible pensar en una estrategia promovida por Fernández de Córdoba, quien habría encargado *El Abencerraje* pastoril a un escritor que trató de imitar el estilo del lusitano.

geométrico y semántico de *La Diana*, cuya disposición externa en siete partes permite organizar el argumento en dos bloques bien diferenciados que anteceden (libros I, II y III) y suceden (libros V, VI y VII) respectivamente al IV. Este actúa, pues, a modo de frontera, entre un primer tramo narrativo en el que se configura, por agregación, la distinguida compañía de pastores —dolientes amadores que dan cuenta de sus desgracias por medio de extensos relatos autobiográficos— y un segundo tramo en el que, tras la breve estancia en el palacio (libro IV), las diversas historias se conducen —por distinto camino— hacia su feliz desenlace (salvo en el caso de Sireno, quien aguarda nuevos episodios)<sup>51</sup>. Lo que acontece en ese espacio curial hacia el que los pastores y pastoras son conducidos por tres agradecidas ninfas —Dórida, Cintia y Polidora— alterará, por tanto, de un modo decisivo el curso de sus vidas. Allí, en efecto, bajo la guía de Felicia y de sus ninfas (verdaderas damas de palacio), completarán un itinerario vital y pedagógico destinado al aprendizaje de la más excelsa *forma de amar* que el hombre de la corte podía imaginar a mediados del siglo XVI. Solo al final de dicho recorrido —un auténtico *camino de perfección*—, aquella selecta aristocracia personal (y sentimental) se hallará bajo la advocación de la diosa Diana y recibirá los *beneficios* de Felicia, quien consuela sus maltrechos corazones —antes de la despedida— a través de un postrero gesto de liberalidad que se concreta, según los casos, mediante distintas *obras*: la hospitalidad, el consejo o la sanación milagrosa. De este modo, la sabia culmina su labor como maestra de virtud y cortesanía, y se erige en celosa protectora de quienes se empeñan en seguir a toda costa aquella estrecha senda del amor honesto y desinteresado<sup>52</sup>. Tras ser tocados por la *gracia* de aquella gran señora, la vida de los pastores será llevada por fin a cumplimiento con la consecución de sus amores, único móvil de su existencia y signo, a pequeña escala, de la armonía universal de la que participan, ya en las postrimerías de la obra, a través de la unión matrimonial con el ser amado.

A la luz de este rápido bosquejo, pues, no cabe duda de que el libro IV representó el núcleo semántico de *La Diana*, pues a través de sus distintos motivos Montemayor plasmó cuál era aquel ideal amoroso ponderado en su universo de ficción al que se adscribían —desde su particular encrucijada vital— los insignes amadores que poblaban sus páginas. De hecho, entre los

<sup>51</sup> Acerca de la estructura de *La Diana*, pueden consultarse numerosos trabajos de referencia como los de Wardropper (1951), Jones (1968), Johnson (1971), Avalor-Arce (1975: 70-79), Prieto (1975: 320-376), Egido (1986) y Rallo (1991: 81-91 y 1999).

<sup>52</sup> La significación del personaje de Felicia, en tanto que generosa benefactora de los pastores, ha recibido atención particular en Torres Corominas (2024).

casos de amor protagonizados por los pastores, las conversaciones surgidas al calor de la vida en palacio y los egregios ejemplos de la historia exhibidos en el templo de Diana se traba una estrechísima relación, una correspondencia que permite contemplar, desde la recepción, ese entramado de casos y experiencias, de conceptos y enseñanzas, como un conjunto orgánico y unitario a través del que se dibuja con notable precisión una determinada *forma de amar* que los personajes (y los lectores) pudieron percibir sin demasiado esfuerzo como un *modelo perfecto* que se declinaba de muy diversas formas. De ahí que *El Abencerraje*, para integrarse armónicamente en este engranaje hubiese de compartir con todos aquellos materiales una misma esencia, pues en tanto que relato moral fue interpolado para reforzar —por analogía— la educación sentimental ofrecida en el palacio a través de un ejemplo positivo digno de ser imitado. De ahí que debamos recordar, antes de pasar adelante, qué rasgos definieron ese ideal amoroso encarnado por la diosa Diana, la corte de la sabia Felicia y los dolientes peregrinos de amor acogidos al recinto sagrado. Solo después estaremos en disposición de volver los ojos al relato morisco con objeto de constatar si verdaderamente existió (o no) un vínculo semántico entre ambas obras.

En ese sentido, es necesario señalar, en primera instancia, que *La Diana* no debe ser leída como un tratado filográfico, sino como un relato de ficción de temática amorosa que, como la poesía lírica de su tiempo, no se ajustó estrictamente a ningún código preestablecido, sino que se sirvió a discreción de lo que encontraba en su contexto cultural, ya fuese la tradición sentimental, ya fuese la formulación neoplatónica, por citar solo sus fuentes fundamentales. Así las cosas, si seguimos el curso del libro IV para recomponer el mosaico conceptual configurado a través de sus distintos motivos, comprobaremos cómo a la entrada del palacio la *castidad* y la *lealtad* se presentan como requisito imprescindible para acceder al templo de Diana. Son virtudes que invitan al dominio de los instintos, a la fidelidad y a la constancia y que implican, por tanto, la templanza y la entereza del individuo. Poco más adelante, Felicia circunscribe el amor al ámbito de la moral al afirmar que “el amor sea virtud”, pues es un impulso propio de los corazones “generosos” y “delicados”. Para ser “perfecto” y “verdadero”, en todo caso, ha de tener su origen en la *razón*, no en los apetitos corporales, que rebajan la dignidad de las inclinaciones afectivas. No obstante, el amor produce sufrimientos una vez que la pasión somete la voluntad a sus arbitrios, de manera que resistir al dolor y mantenerse firme en el amor (a pesar de las adversidades de Fortuna) representa, a juicio de los pastores, un signo de *constancia* y *fortaleza* que distingue a los elegidos. Por una senda cercana discurre el heroísmo amoroso exaltado en el interior del templo de Diana, donde, junto al *esfuerzo* y el *valor*

*guerrero*, se sacraliza la integridad moral de aquellas damas ilustres que dieron la vida por preservar su *castidad* o su *honra*. Al final de aquel itinerario iconográfico que se apoya en la écfrasis para la transmisión de las enseñanzas de la historia, en el "Canto de Orfeo" se alaba la *gracia* y la *hermosura* femeninas, atributos que complementan aquel discurso y que se asocian, como los anteriores, con la diosa cazadora, emblema del valor guerrero, la entereza moral y la belleza. Ya en la alameda, Felicia señala la *gratuidad* —concepto vinculado a la *liberalidad* que ella misma practica— como elemento distintivo del amor virtuoso, que es pura *donación*, *entrega* desinteresada de la persona misma. Belisa, por su parte, casi al cierre de la conversación, incide una vez más en la *constancia* como piedra de toque del amor verdadero frente a los embates del tiempo. Con estos presupuestos —de índole moral y estética, fundamentalmente— extraídos del libro IV queda prácticamente definido el ideal amoroso ensalzado en *La Diana*. Al mismo solo habría de añadirse el respeto escrupuloso a la *libertad* del individuo en el ámbito sentimental (recuérdese el desgraciado caso de Sireno y Diana), y la armonización de dicha libertad con el orden social a través del *matrimonio por amor*, que preside el desenlace de la novela<sup>53</sup>.

Aquel ideal amoroso, en todo caso, quedaba integrado en el marco de una propuesta de mayor alcance cuyo fin último era la exaltación de una *forma de vida* honesta y hermosa que contribuyese al perfeccionamiento del individuo en todos los órdenes de la existencia. Se trataba, en esencia, de mejorar la naturaleza con el arte, un *arte de vivir* cimentado en una ética y una estética de raíz clasicista que encontraba en las cortes renacentistas —como la de Felicia— un espacio propicio para su desarrollo y expansión al cuerpo social. No es extraño, por consiguiente, que aquellas enseñanzas acerca del amor se ofreciesen aquí a través de la propia vida en corte, como un aspecto inherente y consustancial de aquella gramática general que regía el comportamiento humano y se declinaba cada jornada en los jardines y salones de palacio. Apoyándose en esta identidad cultural, en fin, Montemayor aprovechó con riguroso decoro los espacios y tiempos característicos del ocio cortesano para integrar en la secuencia narrativa numerosas escenas donde se debatía sobre la cuestión sentimental, se escuchaba una opinión autorizada sobre la materia o se rememoraba un ejemplo virtuoso extraído de las canteras de

---

<sup>53</sup> El tratamiento del amor en *La Diana* ha sido analizado, desde distinta perspectiva, por Wardropper (1951: 134-139), Solé-Leris (1959), Correa (1961), Darst (1969), Perry (1969), Vigier (1981), Soria Olmedo (1984: 93-96), Moya (1989), Creel (1990), Rallo (1991: 52-65), Fosalba Vela (1996), Montero (1996: LXII-LXVI) y Montesinos (1997: 111-127).

la historia<sup>54</sup>. No existía, pues, mejor lugar en la novela para interpolar aquella historia de Vandalia, que, una vez reelaborada en clave pastoril, podía agregarse orgánicamente a esta larga serie de motivos (ya de por sí muy variados) si se encontraba el modo de justificar su enunciación en aquel distinguido entorno y se hallaba la ubicación precisa donde el extenso relato de frontera no desequilibrase la estructura del libro IV.

Si observamos la disposición original de este segmento para calibrar lo sucedido, veremos cómo los materiales se organizaron también en su seno conforme a una estructura centralizada cuyo núcleo era la visita al templo de Diana, el *sancta sanctorum* del edificio. Allí se proyectaba, a través de un recorrido museístico por sus patios y salas, aquella concepción del amor heroico antes descrita que se vinculaba a la diosa titular. Flanqueando este tramo concerniente al peregrinaje religioso, se sucedían antes y después numerosos episodios que recreaban la vida en palacio. En ellos la figura de Felicia presidía constantemente la escena ejerciendo la liberalidad y proyectando su autoridad sobre los presentes. En el primer tramo, tras el recibimiento a las afueras del recinto, los pastores y ninfas disfrutaban en compañía de la dueña de un espléndido banquete, a cuya finalización —siguiendo los usos de la corte— se entabla una disputa poética entre *presos* (los pastores) y *libres* de amor (las ninfas), que permite a unos y otros defender las bondades de su estado. Tras la animada charla que suscita aquella controversia sentimental, Felicia aprovecha la ocasión para iniciar su magisterio y establecer las implicaciones morales del amor. Este primer bloque de motivos se clausura en las cámaras privadas del palacio, donde la sabia se retira con Felismena para aleccionarla (en tanto que heroína del relato) y prepararla, mediante su purificación y cambio de vestimenta, para su ingreso en el recinto sagrado<sup>55</sup>. A la salida del templo, ya en el segundo bloque de motivos concernientes a la vida en palacio, se traba una amena conversación en la alameda que sirve para incidir en diversos aspectos esenciales con los que, prácticamente, se cierra la instrucción sentimental de los visitantes. En particular, destaca por la centralidad del asunto y por la extensión del parlamento, la intervención de Felicia, quien explica —siguiendo al pie de la letra a León Hebreo— cómo el amor virtuoso se distingue del que no lo es por el hecho de ser gratuito y desinteresado:

---

<sup>54</sup> En su trabajo dentro de este mismo monográfico, Gómez (2023) se ha referido a la relación entre el ocio honesto y la interpolación de la novela renacentista, citando específicamente el caso de *El Abencerraje* pastoril. Sobre las prácticas literarias enmarcadas en el ocio cortésano, véase también su estudio general sobre la materia (Gómez, 2021).

<sup>55</sup> Acerca de la purificación de Felismena y su profundo significado religioso, véase Torres Corominas (2021b). Sobre el simbolismo de sus joyeles, Márquez Villanueva (1978).

*liberal*, en suma. Terminado el coloquio, aquella distinguida comunidad se recoge para la cena, de la que el narrador informa muy parcamente. Con el ocaso concluye el libro IV, mientras que la sanación y la despedida acontecen ya a la mañana siguiente, entrado el libro V.

A la vista de este reparto de materiales, Montemayor hubo de meditar acerca de la interpolación y concluyó que habría de ser Felismena quien, a la finalización de la cena, tomase la palabra para amenizar la velada con una entretenida historia de Vandalia, su tierra natal<sup>56</sup>. Era una decisión plenamente coherente por numerosas razones que confirman el cuidado con que fue llevada a cabo la operación. Son las siguientes: a) el contar de sobremesa una sabrosa anécdota o un relato breve era una práctica habitual del ocio cortesano que no atentaba contra el decoro poético; b) aquella “historia” ocupaba (con respecto a la cena) la misma posición en la secuencia que la disputa poética del primer banquete, equilibrando así —por analogía— la estructura; c) si entonces las formas propias del ocio literario inspiraron la recreación de un debate en verso con acompañamiento musical, ahora —por contraste— legitimaban la enunciación oral de un texto en prosa; d) después de la visita al templo de Diana, la conversación en la alameda permitía apuntalar la educación sentimental de los pastores a través de un diálogo marcadamente teórico y conceptual, mientras que *El Abencerraje* —situado inmediatamente detrás— cerraba la jornada (y la exposición de *casos*) mediante un ejemplo práctico que *dulcificaba* un tanto la enseñanza moral sobre el amor; e) tras el canto de pastores y ninfas, los generosos parlamentos de Felicia o la elocuencia muda de Diana, Felismena encuentra con *El Abencerraje* ocasión propicia para tomar la palabra y hacer oír su voz muy por extenso; y f) Felismena, en buena lógica, podía identificarse mejor que ningún otro personaje con el caso de Abindarráez, quien hubo de probar su heroísmo en el campo de las armas (y de la virtud) para vencer su mala Fortuna, superar la desgraciada herencia familiar y alcanzar, a la postre, el anhelado premio del amor; exactamente igual que la egregia pastora, quien ilustra en cierto modo su dramática circunstancia a través del relato del moro.

Una vez aclaradas las razones que explican el modo y el lugar en que *El Abencerraje* fue interpolado, es preciso incidir en su contenido con el fin de dilucidar por qué el relato de frontera se ajustó con tanta precisión al universo

---

<sup>56</sup> “Vandalia” es nombre poético de Andalucía. Felismena se declara, al comienzo de su relato autobiográfico, como natural de aquella tierra. Procede, en concreto, de la ciudad de “Soldina” (Sevilla) (Montemayor, 1996: 99, n. 162). De ahí que resultase coherente, desde un punto de vista interno, que narrase una historia acaecida en la frontera del reino de Granada y que sería bien conocida en su lugar de origen.



narrativo de *La Diana*. En primera instancia —si retomamos el hilo de la argumentación donde lo dejamos— se hace patente el sentido moral que, bajo diversa cobertura, adquieren ambas composiciones. En efecto, tanto *La Diana* como *El Abencerraje* exaltan entre sus páginas la virtud como remedio contra la adversa Fortuna, reproduciendo un esquema conceptual extraordinariamente fecundo en la literatura de la época. Baste recordar los casos de Felismena y Abindarráez para constatar cómo, a causa de los ‘pecados’ de sus antepasados, ambos se enfrentan a una circunstancia problemática que, a la postre, los separa del amor, bien por el maleficio de una diosa, bien por su desplazamiento social. Los dos héroes, por tanto, para labrarse un destino más alto, se ven abocados a transitar por la pedregosa senda de la virtud; la única que, conforme al axioma de la filosofía moral clásica, podía conducirlos a las estrellas (*ad astra per aspera*). Para la consecución de sus amores habrán de probar, pues, su grandeza de ánimo y su fortaleza frente a un mundo hostil que se interpone ante sus deseos más profundos. No es difícil comprender entonces, bajo esta perspectiva, por qué Felismena recurrió al relato morisco para amenizar la velada: al fin y al cabo, el ardor guerrero, la rectitud moral y la honestidad en el amor —esto es, aquellos valores exaltados en el templo de Diana que ella misma encarnaba— presidían también esa historia de Vandalia tan cercana a sus afectos. Sea como fuere, ni Felismena ni Abindarráez se hallaban solos en su particular encrucijada vital, pues tanto la sabia Felicia como el caballero Rodrigo de Narváez ejercían en las respectivas tramas como maestros de virtud. Ambos señalan el camino y alientan el espíritu de los jóvenes, pero no les ahorran el dramatismo de la vida, la problemática de la libertad. Antes al contrario, la confianza en el corazón del hombre y el respeto escrupuloso a la voluntad del individuo constituyen principios insoslayables que determinan por completo su manera de estar y actuar en el mundo. Felismena y Abindarráez, por consiguiente, se hacen beneficiarios de su poder, de su sabiduría y, ante todo, de su liberalidad, ya que todo lo reciben como don gratuito, como fruto de una generosa entrega que, con su respuesta positiva, propicia la creación de vínculos y la edificación de un nuevo orden, del que la amistad y el amor son a la postre el signo más evidente.

Junto a estos paralelismos, la armonización de ambas obras en el campo del amor —núcleo semántico de *La Diana*— resultaba crucial para la adecuada integración de aquel relato de segundo grado que, como un caso más, se incorporaba a su estructura para entrar en diálogo con la experiencia sentimental de los pastores y con el *corpus* doctrinal proyectado desde el palacio de la sabia Felicia. En ese sentido, puede afirmarse que *El Abencerraje* sintetizó en su seno muchos de los estímulos que configuraban el ideal amoroso ponderado en el texto pastoril. Como hemos reseñado ya, uno de los

más evidentes concernía al *heroísmo sentimental* reverenciado en el templo de Diana, que Abindarráez encarna al reunir en su persona una fortaleza, una lealtad y una gallardía varonil que le hermanaban con la serie de personajes ilustres inmortalizados en aquellos salones de la Fama. Otro principio esencial que configura aquella excelsa *forma de amar* es la *libertad* del individuo en el terreno de los afectos, pues en ninguno de los casos que conforman el entramado de *La Diana* se considera aceptable ni legítima la coacción externa de las inclinaciones naturales. Ni los intereses de familia ni las aspiraciones de ascenso social justificaban —conforme a dicho paradigma— la adulteración del sentimiento o el incumplimiento de la palabra dada. Así acontece en el caso de Sireno y Diana, cuya relación se rompe por la ignominiosa cesión de la pastora a las presiones paternas, que no acarrearán sino soledad y sufrimiento. En ese sentido, no parece casual que, frente a este ejemplo *a contrario*, resplandezcan los amores de Abindarráez y Jarifa, quienes prescinden de la conformidad de sus mayores a la hora de entregarse y mantener su compromiso. Esa fidelidad inquebrantable, esa *lealtad* absoluta al ser amado que exhiben los moros, en todo caso, no era tampoco ajena a *La Diana*: muchos de los pastores, en efecto, sufren de mal de amores precisamente a causa de su constancia, de su resuelto apego a la pasión primera, aceptando con una entereza digna de encomio el sacrificio que aquella entrega comportaba<sup>57</sup>. Para que ese amor fuese *perfecto* en el orden moral, no obstante, era necesaria la *castidad*, la mirada virginal sobre el otro, que no implica la falta de deseo o de atracción corporal, sino la entrega desinteresada y gratuita de la persona misma, tal y como explica Felicia en la alameda al relacionar esa *razón extraordinaria* (propia y distintiva del amor virtuoso) con el ejercicio de la *liberalidad*. Así lo hacen Abindarráez y Jarifa, quienes apuestan (literalmente) la vida entera —su libertad, su honra, su bienestar, su fama— por alcanzar la comunión con el amado, fin último de la existencia y bien mayor que todos los tesoros del mundo. Finalmente, la solución propuesta por *El Abencerraje* para resolver el conflicto planteado, en el ámbito sentimental, entre la voluntad del individuo y el orden social establecido es el *matrimonio por amor*, que si bien parte en su caso de un enlace secreto, no tarda en ser reconocido, bendecido y sancionado por el padre de Jarifa y el rey de Granada. Nada distinto acontecerá al final de *La Diana* cuando, de nuevo en el palacio de Felicia, se celebren los felices desposorios con los que se clausura el argumento.

---

<sup>57</sup> De manera elocuente lo expresan los pastores en la disputa poética: “Si algún contentamiento / del grave mal de amor se nos recrece, / no es malo el pensamiento / que a su pasión se ofrece; / mas antes es mejor quien más padece” (Montemayor, 1996: 174, vv. 26-30).

No cabe duda, pues, a la vista de todo lo anterior, de que la incorporación de *El Abencerraje* al curso de *La Diana* fue algo más que una estrategia editorial. Ni el esmero con que la pieza fue encajada en la estructura que le daba acogida, ni su evidente vínculo semántico (por analogía o por oposición) con respecto a los *casos* que conformaban la trama original, ni su semejanza en el tratamiento del amor, ni el sentido moral que ambas obras compartían, en suma, era fruto de la casualidad, sino de un impulso creativo eminentemente artístico y literario cuyo fin era el enriquecimiento de *La Diana* por la vía del hibridismo y la variedad. A través de un ejemplo añadido al final del libro IV, por tanto, quedaban sintetizados, sin atender contra el decoro ni la arquitectura narrativa, aquellos mismos principios que, de un modo más teórico, habían jalonado ya aquel itinerario vital y pedagógico que tocaba a su fin. Solo así se explica un procedimiento compositivo tan primoroso, gracias al cual un relato de sabor caballeresco pudo integrarse con acierto y naturalidad en el seno de un libro de pastores con el que, a pesar de la distancia genérica, compartía una visión del mundo firmemente arraigada en un ideal ético y estético de raíz clasicista y alcance universal<sup>58</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

Si consideramos en conjunto los resultados parciales que los diversos métodos de aproximación arrojan, parece evidente que todos apuntan en la misma dirección: hubo de ser Jorge de Montemayor quien, por motivos estrictamente literarios, concibiese y ejecutase la interpolación de *El Abencerraje* al final del libro IV de *La Diana*, no solo elaborando personalmente la versión pastoril del relato morisco sino decidiendo también el modo y el lugar donde encontraría acomodo. Así se desprende de la secuencia editorial, en la que aquella historia de Vandalia se asemeja a otras variantes de autor —como las estrofas añadidas al “Canto de Orfeo”— por su disposición interna e integración orgánica; de la cuidadosa tarea de reescritura que permitió su armonización con la poética y el estilo propios del texto pastoril; de su precisa ubicación dentro de la estructura; de la tupida red de relaciones semánticas trabada entre “los amores de Abindarráez” y otros casos y motivos de *La Diana*; y, finalmente, de la extraordinaria correspondencia existente entre el ideal amoroso y la cosmovisión que inspiran ambas obras. Queda por dilucidar, no obstante,

---

<sup>58</sup> Ni Fosalba Vela (1994: 66-68), ni D’Agostino (2021: 91-92) reconocen, en cambio, la existencia de “armonía temática” entre *El Abencerraje* pastoril y *La Diana*. El segundo tampoco aprecia una sintonía estilística.

cuándo acometió la tarea el portugués —si en tierras valencianas o ya en Italia— y cómo pudo llegar el manuscrito a manos de Francisco Fernández de Córdoba, quien —según todos los indicios— siguió puntualmente las instrucciones dictadas por el autor lusitano para llevar a cabo la interpolación conforme a su última voluntad. Esto no le impidió, en todo caso, utilizar aquella novedad como reclamo editorial, tal y como revela la portada, si bien la motivación original de tan laborioso procedimiento nunca pudo ser la venta de ejemplares. De ser esto cierto, en conclusión, habría suficientes razones para editar modernamente *La Diana con El Abencerraje* pastoril en su seno, no solo por respeto a los designios de Montemayor, sino también por fidelidad a nuestra historia literaria, que desde 1562 en adelante asoció siempre —al menos hasta las postrimerías del Siglo de Oro— el primer libro de pastores y aquel sugerente relato de frontera.



## BIBLIOGRAFÍA

- Avalle-Arce, Juan Bautista de, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- Bataillon, Marcel. “Salmacis y Trocho en el *Abencerraje*”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 27-38.
- Canosa Hermida, Begoña, “El pasaje de la maga Felicia de la *Diana* como ejemplo de protoemblemática en España”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Víctor Mínguez (coord.), Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, pp. 899-924.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, “El relato *Historia del moro y Narváez* y *El abencerraje*”, *Revista Hispánica Moderna*, nº 34, (1968), pp. 242-255.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, *El problema morisco en Aragón al comienzo del reinado de Felipe II*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1969.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, “Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y *El Abencerraje*”, en *Homenaje al profesor Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 115-128.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, “El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI”, *Dicenda*, nº 2, (1983), pp.43-56.

- Correa, Gustavo, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", *Thesaurus*, nº 16, (1961), pp. 59-76.
- Creel, Bryant L., "Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideas of Moral Culture in Montemayor's 'Diana'", *Hispanofila*, nº 99, (1990), pp. 1-27.
- D'Agostino, Alfonso, *El Abencerraje y la hermosa Xarifa. Polimorfismo letterario e dinamiche testuali*, Milano, Ledizioni, 2021.
- Damiani, Bruno Mario, "Orphée dans le roman pastoral de Montemayor", *Criticón*, nº 17, (1982), pp. 5-11.
- Damiani, Bruno Mario, "Journey to Felicia: *La Diana* as pilgrimage. A study in symbolism", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, nº 45, (1983), pp. 59-76.
- Damiani, Bruno Mario, "Music in *La Diana* of Jorge de Montemayor", *Hispanic Review*, nº 52, (1984), pp. 435-457.
- Damiani, Bruno Mario, "Realismo histórico y social de *La Diana* de Jorge de Montemayor", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (eds.), Madrid, Istmo, 1986, vol. 1, pp. 421-431.
- Damiani, Bruno Mario, "El contexto mitológico de la *Diana*", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Jules Whicker (ed.), Birmingham, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, vol. 2, pp. 157-161.
- Damiani, Bruno Mario, "Arte y literatura: elementos pictóricos en *Los siete libros de la Diana*", *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, nº 2, (2012), pp. 1-35.
- Darst, David H., "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel", *Hispania*, nº 52, (1969), pp. 384-392.
- Egido, Aurora, "Contar en *La Diana*", en *Formas breves del relato*, Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, pp. 137-156.
- El Abencerraje. (Novela y romancero)*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1980.
- El Abencerraje*, edición de Eugenia Fosalba Vela, Madrid, Real Academia Española, 2017.
- Esteva de Llobet, María Dolores, *Jorge de Montemayor: Vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU, 2009.

- Fernández Mosquera, Santiago, “El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, nº 97.2, (1995), pp. 465-492.
- Fernández Terricabras, Ignasi, “De la crisis al viraje. Los inicios de la política confesional de Felipe II”, en *Reforma religiosa y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas reformadas en la Península Ibérica en el siglo XVI*, Michel Boeglin, Ignasi Fernández Terricabras, David Kahn y José Luis Villacañas Berlanga (coords.), Madrid, Casa de Velázquez, 2018, pp. 53-73.
- Fosalba Vela, Eugenia, *El Abencerraje pastoril*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 1990.
- Fosalba Vela, Eugenia, “La tradición sentimental en el amor de Abindarráez y Jarifa”, en *El relato intercalado*, Claudio Guillén (coord.), Madrid, Fundación Juan March y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, pp. 89-97.
- Fosalba Vela, Eugenia, *La Diana en Europa: ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Seminari de Filologia i d'Informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma, 1994.
- Fosalba Vela, Eugenia, “El amor en la Diana de Jorge de Montemayor”, *Imprévue*, nº 2, (1996), pp. 87-95.
- Fosalba Vela, Eugenia, “Notes on the possibility of Jerónimo Jiménez de Urrea being the author of «The Abencerraje»”, *Crítica hispánica*, nº 37, (2015), pp. 7-32.
- Fosalba Vela, Eugenia, “Estudio”, en *El Abencerraje*, Madrid, Real Academia Española, 2017, pp. 83-253.
- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- Gimeno Casaldueiro, Joaquín, “El abencerraje y la hermosa Jarifa: composición y significado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 21, (1972), pp. 1-22.
- Gómez, Jesús, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.
- Gómez, Jesús, “El marco de la novela interpolada renacentista”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, nº 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.), (2023).
- Guardiola, Conrado, “El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Estudios de la estructura”, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad, 1972, pp. 163-174.

- Guillén, Claudio, “Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*” [1965], en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp.109-153.
- Infantes, Víctor, “La narración caballeresca breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la narrativa caballeresca*, M.<sup>a</sup> Eugenia Lacarra (ed.), Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.
- Infantes, Víctor, “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, *Voz y Letra*, n° 7.2, (1996), pp. 127-132.
- Johnson, Carroll B., “Montemayor's *Diana*: A Novel Pastoral”, *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 48, (1971), pp. 20-35.
- Jones, Royston O., “Human Time in *La Diana*”, *Romance Notes*, n° 10, (1968), pp. 139-146.
- León, Pedro R., “Cortesía, clave del equilibrio estructural y temático en el *Abencerraje*”, *Romanische Forschungen*, n° 86, (1974), pp. 255-264.
- López Estrada, Francisco, “Estudio y texto de la narración pastoril: *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario* de Villegas”, *Boletín de la Real Academia Española*, n° 29, (1949), pp. 99-133.
- López Estrada, Francisco, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa: Cuatro textos y su estudio*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957.
- López Estrada, Francisco, “El *Abencerraje* de Toledo, 1561”, *Anales de la Universidad Hispalense*, n° 19, (1959), pp.1-60.
- López Estrada, Francisco, “Sobre el cuento de la honra del marido defendida por el amante, atribuido a Rodrigo de Narváez”, *Revista de Filología Española*, n° 47, (1964), pp. 331-339.
- López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- López Estrada, Francisco, “Introducción”, en *El Abencerraje. (Novela y romancero)*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 9-120.
- López Estrada, Francisco, “Rodrigo de Narváez, Alcaide de Antequera, vencedor de sí mismo”, en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, vol. 2, pp.261-271.
- López Estrada, Francisco, “Una interpretación de la presencia de Orfeo en la *Diana* de Montemayor”, en *Ex-Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, pp. 357-371.
- Lucía Megías, José Manuel, “La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española”, *Indagación*, n° 4, (1999), pp. 195-220.



- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- Márquez Villanueva, Francisco, “Los joyeles de Felismena”, *Revue de Littérature Comparée*, nº 52, (1978), pp. 267-278.
- Martínez Millán, José y Carlos Javier de Carlos Morales, *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.
- Martínez Pereira, Ana y Víctor Infantes, *El abad don Juan, señor de Montemayor: la historia de un cantar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela. Novela sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1905, tomo 1, pp. 3-367.
- Mérimée, Henri, “*El Abencerraje*, d'après diverses versions publiées au XVI<sup>e</sup> siècle”, *Bulletin Hispanique*, nº 30.2, (1928), pp. 147-181.
- Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1561.
- Montemayor, Jorge de, *La Diana*, edición de Juan Montero Delgado, Barcelona, Crítica, 1996.
- Montemayor, Jorge de, *Poesía selecta*, edición de Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Castalia, 2012.
- Montero Delgado, Juan, “Prólogo”, en Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. ix-xcii.
- Montero Delgado, Juan, “Noticia de un texto recuperado: la invectiva de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su «Inventario»”, *Voz y Letra*, nº 14, (2003), pp. 79-98.
- Montero Delgado, Juan, “Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor)”, *Bulletin Hispanique*, nº 106, (2004), pp. 81-102.
- Montesinos, José F., “*La Diana* de Montemayor”, en *Entre Renacimiento y Barroco*, Granada, Comares, 1997, pp. 77-144.
- Moya Jiménez, Virgilio, “El amor cortés en *Los siete libros de la Diana*”, *Letras de Deusto*, nº 43, (1989), pp. 177-182.
- Navarro Durán, Rosa, “Masuccio y la novela española de la Edad de Oro”, en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, María de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.), Florencia-Barcelona: Franco Cesati-Universitat de Barcelona, 2007, pp. 233-252.

- Navarro Durán, Rosa, “Gutierre de Cetina, autor del *Abencerraje*”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, nº 136, (2018), pp. 16-22.
- Navarro Gómez, José, “El autor de la versión de *El Abencerraje* contenida en la *Diana*, ¿era Montemayor?”, *Revista de Literatura*, nº 39, (1978), pp. 101-104.
- Núñez Rivera, Valentín, “Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido”, *Philologia Hispalensis*, nº 11.1, (1996-1997), pp. 153-166.
- Núñez Rivera, Valentín, “El libro de poemas (1543-1648): tradiciones dispositivas y movilidad textual”, en *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, Andrea Baldissera (ed.), Pavía, Ibis, 2019, pp. 79-102.
- Parte de la crónica del ínclito infante don Fernando que ganó a Antequera*, Toledo, Miguel Ferrer, 1561.
- Parte de la coronica del ínclito infante don Fernando que ganó a Antequera*, s. l., s. i., s. a.
- Perry, T. Anthony, “Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*”, *Publications of the Modern Language Association of America*, nº 84.2, (1969), pp. 227-234.
- Prieto, Antonio, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Rallo Gruss, Asunción, “Introducción”, en Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 9-91.
- Rallo Gruss, Asunción, “Montemayor, entre romance y novela: hibridismo de géneros y experimentación narrativa en *La Diana*”, en *La Invención de la Novela*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 129-158.
- Ramírez Pagán, Diego, *Floresta de varia poesía*, edición de Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Seleccionaciones Bibliófilas, 1950.
- Resta, Ilaria, “Variedad en la unidad: la *novella* italiana en la construcción de *El Abencerraje* (I)”, *Diablotexto Digital*, nº 9, (2021), pp. 282-304.
- Resta, Ilaria, “Variedad en la unidad: la *novella* italiana en la construcción de *El Abencerraje* (II)”, *Revista de Literatura*, 2024, (en prensa).
- Rey, Antonio y Florencio Sevilla, “Contexto y punto de vista en el *Abencerraje*”, *Dicenda*, nº 6, (1987), pp. 419-428.
- Rhodes, Elizabeth. “Introducción a la «Historia de Alcida y Silvano» de Jorge de Montemayor”, *Dicenda*, nº 2, (1983), pp. 121-134.
- Rodríguez Salgado, María José, *Un Imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Las *Obras* de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, nº 13.1, (2007), pp. 15-44.

- Solé-Leris, Amadeu, “The Theory of Love in the two Dianas: A Contrast”, *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 36, (1959), pp. 65-79.
- Soria Olmedo, Andrés, *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984.
- Subirats, Jean, “La Diane de Montemayor, román á clef?”, en *Etudes Iberiques et Latino-americanes*, Paris, PUF, 1968, pp. 105-118.
- Torres Corominas, Eduardo, “1551: el primer «inventario» de Villegas”, *Edad de Oro*, nº 24, (2005), pp. 407-433.
- Torres Corominas, Eduardo, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008.
- Torres Corominas, Eduardo, “Jorge de Montemayor: un heterodoxo al servicio de la Monarquía hispana”, en *La Corte en Europa. Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, vol. 2, pp. 1329-1373.
- Torres Corominas, Eduardo, “El Abencerraje: una lección de virtud en los albores del confesionalismo filipino”, *Revista de Literatura*, nº 75, (2013), pp. 43-72.
- Torres Corominas, Eduardo, “Antonio de Villegas, vida y literatura”, *Boletín de la Real Academia Española*, nº 95, (2015), pp. 191-233.
- Torres Corominas, Eduardo, “Antonio de Villegas y Jorge de Montemayor: indicios de una disputa literaria a la luz de Damasio de Frías”, *eHumanista*, nº 38, (2018), pp. 340-363.
- Torres Corominas, Eduardo, “Hijos ilustres de Montemor-o-Velho: la leyenda del abad don Juan en la semblanza literaria de Jorge de Montemayor”, en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 261-290.
- Torres Corominas, Eduardo, “El palacio de la sabia Felicia: la semiótica cortesana en La Diana de Montemayor”, en *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria*, Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto, David González Ramírez y Martha Blanco González (coords.), Santiago de Compostela, USC Editora, 2021a, pp. 123-175.
- Torres Corominas, Eduardo, “El baño ritual de Felismena en La Diana de Montemayor”, *Hipogrifo*, nº 9.2, (2021b), pp. 1023-1039.
- Torres Corominas, Eduardo, “Hacia un tiempo nuevo: fortunas y adversidades de una Monarquía en transición (1550-1560)”, *Diablotexto Digital*, nº 9, (2021c), pp. 40-110.

- Torres Corominas, Eduardo, “La sabia Felicia: maestra de virtud y cortesanía en *La Diana* de Montemayor”, en *La virtud es mujer: la dimensión femenina en las prácticas y discursos morales de la Edad Moderna, siglos XV-XVIII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2024, (en prensa).
- Vigier, Françoise, “La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle)”, en *Visages de la Folie (1500-1650)*, París, Université Paris III, 1981, pp. 117-129.
- Villegas, Antonio de, *Inventario*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1565.
- Wardropper, Bruce W., “The *Diana* of Montemayor: reevaluation and interpretation”, *Studies in Philology*, nº 47, (1951), pp. 126-144.
- Whinnom, Keith, “The Relationship of the three texts of *El Abencerraje*”, *The Modern Language Review*, nº 54, (1959), pp. 507-517.
- Wickersham Crawford, J. P., “Un episodio de *El Abencerraje* y una *Novella* de Ser Giovanni”, *Revista de Filología Española*, nº 10, (1923), pp. 281-287.