

VÉGH DÁNIEL

**RECURSOS RETÓRICO-NARRATOLÓGICOS  
EN EL INCIPIT DE *LA DIANA*  
DE JORGE DE MONTEMAYOR**

***A Bíráló Bizottság tagjai:***

*Dr. Takács József, Dr. Faix Dóra, Dr. Kalmár Anikó, Duffek Judit, Szávay István*

*The peculiar rhetoric of the pastoral novel is based on the mixture of highly poetic figures and diversified narratological techniques. The novel of Jorge de Montemayor (Spanish Renaissance poet and writer of Portuguese converso origin) *La Diana* is considered by Wolfgang Iser the paradigmatic example of the fictionality of the Renaissance pastoral poetry. In this paper I offer an analysis of the poetry and fiction through the close reading of the incipit of *La Diana*, with special attention to the paratexts, too. The central image „disguised histories” to be found in the first subtitle serves as the point of departure of my investigation. As usual in the Renaissance, the aesthetics of the imitation prefers not the *inventio* but the *elocutio*. In the case of the pastoral novel, and especially in the text of Montemayor, that special development consists in the interlacement of narrations (histories), designed and adorned with poetic resources (disguise).*

\*

En mi trabajo intentaré problematizar la especial estructura de la novela pastoril – y especialmente de la de Montemayor – desde punto de vista sobre todo retórico. Bajo retoricidad me refiero sobre todo a la disposición y a la elocución (al ¿cómo? de la construcción de los textos), y bajo retórica entiendo el arte o artificio de componer discursos, sean oratorias de los personajes de la novela, o bien sea el texto mismo, visto como enunciación del autor. En el caso de la novela pastoril la invención no tiene demasiado interés, puesto que su materia prima es fruto de imitación: la estética del Renacimiento consideraba el desarrollo del texto como verdadero arte, no la novedad de ello. En el caso de *La Diana* podemos mencionar la *Arcadia* de

Sannazaro como modelo. Además de destacar la aparición de los tópicos y motivos típicos del género pastoril, quisiera matizarlos y problematizarlos hasta llegar a detectar ciertas paradojas, aplicando además la teoría de la narratología.

En la sección titulada „*Argumento deste libro*” del texto leemos la siguiente reflexión sobre la obra: [es un conjunto de] „*muy diversas historias, de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril*”. El texto promete contar varias historias, y la relación y el entrelazamiento de ellas, es decir, el modo de narrarlas despiertan nuestro interés. Toda la narrativa de los Siglos de Oro tiene alguna peculiaridad en cuanto al modo de juntar las „*muy diversas historias*”; basta pensar en las aventuras de las novelas de caballerías – hasta en el *Quijote* – donde encontramos ejemplos para todos los tipos de entrelazamientos. La solución propia de *La Diana* desarrollaré en la segunda parte de este trabajo.

La importancia (y la confusión) de los límites y niveles textuales podemos observar en la trampa del sintagma „*deste libro*”. Uno pensaría que se trata del libro en sentido actual, o sea, del conjunto de *Los siete libros de la Diana*; pero la reflexión citada viene precedida de la frase siguiente: „*Y de aquí comienza el primero libro, y en los demás hallarán...*”. Conque el *Argumento* es propio sólo del primer libro (y efectivamente: cuenta los antecedentes de éste) pero, parece que la reflexión sea válida exclusivamente para el resto. No obstante, a los demás libros no precede tal „argumento”. Tal vez puede resolverse la cuestión completando la frase así: „*y en los demás hallarán muy diversas historias [de esta primera], de casos...*”

El texto menciona además historias verdaderas pero disfrazadas, por lo tanto si aceptamos esta aseveración, debemos esforzarnos para imaginar los casos originales antes de modificarse. Los libros IV y V, las escenas palaciegas no resultan absolutamente irreales: están bastante cerca del mundo cortesano de aquellos entonces. El estudio de J. Subirats (citado por M. Chevalier) propone la interpretación de estas escenas según la cual corresponderían a „las fiestas celebradas en Bins (22-31. 08. 1549.) por orden de la regenta María de Hungría en honor del príncipe don Felipe, fiestas en las cuales participó la flor de la nobleza española”.<sup>1</sup> Sin embargo, las restantes partes de *La Diana* no ofrecen tal facilidad de descifrarlas.

1 Chevalier, M.: „»La Diana« de Montemayor y su público en la España del siglo XVI”, in AA.VV: *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 46.

Aparte de ciertas suposiciones autobiográficas respecto a algunos asuntos amorosos, podría motivar la recopilación de las „diversas historias” la intención de presentar un catálogo de ejemplos para ilustrar la teoría del amor neoplatónico de libros como los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo.<sup>2</sup>

La insistencia en lo verdadero por otra parte es un tópico común de la narrativa ficcional (*vid.* los prólogos de las novelas picarescas) que puede entenderse como reacción frente a lo inverosímil y maravilloso de las caballerías.<sup>3</sup> Este argumento no parece muy convincente teniendo en cuenta la vertiente caballeresca-mágica de *La Diana*: como apunta Chevalier, el combate, „el libro mágico de la sabia Felicia, [...] la bebida que sana las heridas de don Felis [...] o los sortilegios del mago Alfeo”<sup>4</sup> hicieron posibles para los lectores que reconocieran el género realmente exitoso detrás del disfraz pastoril.

No resulta de menor importancia el carácter „disfrazado debajo de nombres y estilo pastoril” de – ¿pero de qué? Parece que el participio „disfrazado” viene concordado con el sustantivo „casos”. ¿Entonces los nombres y el estilo pastoril no refieren a los personajes disfrazados al pie de la letra de pastores, llevando nombres estilizados? Además, el estilo pastoril – a mi juicio – es propio del texto, de la obra literaria de Montemayor. En este sentido, el modo de hablar y comportarse los personajes de los „casos” pertenecen al estilo (pastoril) del texto, con otras palabras: al modo de representación literaria. Si aceptamos esta interpretación, bajo nombres podemos entender los sustantivos y adjetivos específicos que caracterizan lo pastoril („prados verdes”, „zampoña” etc.) y bajo estilo las peculiaridades de la narración (entre ellas el incluir poemas en el texto), los elementos

---

2 Wolfgang Iser ve en la utilización de las historias intercaladas el recurso más apropiado para la representación del disfrazamiento, y para la creación de fronteras entre niveles textuales de diferente grado de ficción que produce el desdoblamiento. W. Iser: „A reneszánsz pásztorköltészet: az irodalmi fikcionalitás iskolapéldája” in Iser: *A fiktív és az imaginárius*, Osiris, Budapest, 2001, pp. 44-108. En el sistema de Iser la novela pastoril renacentista es la primera manifestación de la ficción en sentido moderno; sin embargo, insisto en señalar en que la novela pastoril y especialmente la *Diana* de Montemayor utiliza muchos recursos de la ficción caballeresca.

3 En el caso de los libros de aventuras, en vez de la autenticidad de los hechos históricos, la autoridad de un texto precedente sirve como base de la ficción. Los manuscritos encontrados, o las traducciones suelen servir además para mantener la credibilidad de las historias fingidas.

4 Chevalier: *op. cit.* p. 47.

maravillosos, y los personajes esquematizados. En los siguientes analizaré este estilo particular, palpable también en los primeras pocas páginas del libro primero.

Ya el estilo del *Argumento* resulta llamativo, puesto que demuestra que no solamente los personajes, sino el narrador que les describe está „disfrazado”. En la caracterización de Sireno y de Diana encontramos el recurso llamado „sobrepujamiento”: la exageración (retórica) hasta el extremo de una afirmación, cual recurso sirve para crear un ambiente inverosímil. Sobre Diana leemos que su „hermosura fue extremadísima” y que „fue querida en extremo de un pastor”; sobre Sireno que en sus amores „hubo toda la limpieza y honestidad posible” y sobre Silvano que fue por la pastora „tan aborrecido que no había otra cosa en la vida a quien peor quisiese”.

Al comenzar el *Primer Libro*, se nos presenta al pastor Sireno; y la descripción de su estado de ánimo se hace a través de los siguientes esquemas: primero a través de la utilización de tópicos como el ‘locus amoenus’ („verdes y deleitosos prados”) creando un aire melancólico por la belleza de la naturaleza en contraposición del presente lúgubre. Las imágenes de la primavera pasan hasta aparecer en metáforas como „ojos hechos fuentes” donde pastor y naturaleza se unen en el nivel textual del tropo. Entre ellos se halla la sinestesia, como por ejemplo: „poner silencio a las lágrimas”, acercando así la prosa hacía el lenguaje poético. (Vamos a destacar más tarde la importancia del silencio, o, mejor dicho la oposición de la música frente al silencio.) El presente además se pinta a través de otro tópico, de ‘ubi sunt’: es decir con constantes alusiones al pasado feliz („vino a la memoria” „aquel dichoso tiempo”).

Por otra parte, el narrador se expresa generalmente en forma negativa que sigue la oposición del ‘ubi sunt’ de entonces y ahora. Las expresiones „ya no lloraba” „no se metía” implican a la vez que justo esto había hecho (o habría podido hacer) antes. Lo curioso es que se nos describe al pastor a través de comentarnos qué es lo que no hace, inversando así el método de la descripción, llegando a una descripción indirecta (alejada de la común, de lo cotidiano). Imaginemos como si una naturaleza muerta representara lo que no está en la pintura – eso quizás sería posible en el arte postmoderno pero no en esta época de la imitación. Al comentarnos el narrador el pensamiento de Sireno, lo hace detallando lo que no está pensando; y al hacerlo se deshace el disfraz y pronto tropezamos con

personajes típicamente cortesanos: „*codicias del ambicioso cortesano*” „*dama celebrada*” „*orgulloso privado*”. De este modo, la descripción que llamamos indirecta efectúa el naufragio de lo prometido en el *Argumento*. Curiosamente el estilo (o enunciación) renacentista, amanerado y cargado de fórmulas retóricas (como la es el invertir, el oximoron) que podríamos considerar el estilo propio de lo pastoril sale fuera del decorado. A la vez, este ‘afirmar negando’ se puede interpretar como un disfraz textual: la afirmación se esconde detrás del decir lo contrario.

Por último, vale la pena apuntar dos observaciones ideológicas-filosóficas importantes de esta sección del texto. En cuanto al pensamiento de Sireno de la naturaleza del amor nos comenta el narrador lo siguiente: „*el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan*”. El amor aparece en el contexto (en el disfraz) de la libertad imaginada y del poder; algo que ya anuncia el surgimiento de la nueva literatura llamada por Juan Carlos Rodríguez burguesa<sup>5</sup>, evocando también la dialéctica del sueño calderoniano de las maravillosas décimas últimas del segundo acto<sup>6</sup>.

La otra referencia filosófica contradice aún más a la concepción

5 Rodríguez, J.C: *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.

6 Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*

Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe,  
y en cenizas le convierte  
la muerte, ¡desdicha fuerte!  
¿Que hay quien intente reinar,  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

llamada vulgarmente neoplatónica del ideal: al describir la amada idealizada el narrador se recurre a Aristóteles en vez de la doctrina del idealismo platónico. „Diana, aquella en quien naturaleza sumó todas las perfecciones que por muchas partes había repartido” – frente a la idea platónica *a priori* reflejada y torcida al pasar a la esfera de la naturaleza; la figura ideal de Diana parte de las partes perfectas existentes en la naturaleza, de las que se construye (deduciendo en vez de inducir) el conjunto de estas perfecciones. (Si intentamos interpretar el conjunto de las „muy diversas historias” según el modelo de la idea aristotélica, no nos sorprenden las perfecciones del amor dispersados „por muchas partes”, a través de muchos casos independientes representan el amor ideal o el ideal del amor.<sup>7</sup>

Poco después de esta curiosa afirmación deja de „hablar” el narrador y da palabra al mismo pastor diciendo que „comenzó a decir desta manera”. Con este cambio entramos en el terreno de la narratología como otra vertiente del *modus dicendi*. Después de las descripciones y de los comentarios del narrador desconocido (estilo indirecto), ahora empieza la parte del estilo directo (y ni siquiera hace falta de apartarnos del campo del „disfraz” y „estilo” advertido en el *Argumento*), y nos enfrentamos con tres monólogos de Sireno. Hace falta plantear la posibilidad de considerar posteriormente buena parte del texto del narrador monólogo interior de Sireno en estilo indirecto libre o estilo intermedio. Me refiero a los pasajes cuando se describe los pensamientos del pastor (por ejemplo: „consideraba aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentaba su ganado...”) que claramente se puede separar de las partes donde comenta los desplazamientos y movimientos de Sireno, o cuando introduce los monólogos.

El primer monólogo propiamente dicho viene dedicado a la memoria: „¡Ay, memoria mía...!”; invoca a la memoria personificada hasta tal punto que incluso llega a preguntarle (con una pregunta parecida a una pregunta retórica), y, el mismo Sireno contesta en lugar de ella. Así se forma un pseudo-diálogo lleno de exclamaciones hacia la memoria. El contenido filosófico de este monólogo consiste en la consideración de la

---

7 La fuente y la base para esta interpretación localicé en el libro de León Hebreo en la parte que trata la „Diferencia entre Aristóteles y Platón acerca de las ideas” in: Hebreo, L: *Diálogos de Amor*, traducción del Inca Garcilaso de la Vega, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1957, p. 297. y ss.

memoria como destruidora del descanso, de la tranquilidad. La memoria es culpable además de no poder liberarse de „los trabajos, los desasosiegos, los temores, los recelos, las sospechas, los celos, las desconfianzas, que aún en el mejor estado no dejan al que verdaderamente ama.” El modo de expresarse sigue la misma línea estilística: la enumeración de sustantivos (¡“nombres”!) sinónimos o clímax ilustra lo paradójico que es el amor: el que más ama tampoco deja de sentirse infeliz por los celos. Estamos frente a otro tópico: al de ‘odi et amo’.

Después de este monólogo, el narrador retoma para un rato la palabra e introduce el segundo con la narración de cómo sacó Sireno algunos cabellos de su pecho. La exclamación „(¡y qué cabellos!)” de esta voz del narrador viene desarrollado en el poema intercalado que sigue y que está cantando Sireno en „voz alta”, en directo. (Claro que sin poder representar la música el texto – de nuevo tenemos que aludir a la presencia contradictoria de la música y del silencio.) Fijémonos en el doble paralelismo de la construcción simétrica muy poética: „*sacó [...] unos cordones de seda verde [...] poniéndolos sobre la verde yerba, con muchas lágrimas sacó su rabel*” (o bien triple si añadimos el cordón y las cuerdas del rabel).

En la última estrofa de la copla encontramos otro tópico lírico que se remonta a los grandes escritores italianos (Dante, Boccaccio) y que Montemayor toma probablemente de Sannazaro<sup>8</sup>: „*¡Mira el amor lo que ordena,/ que os viene a hacer creer/ cosas dichas por mujer/ y escritas en el arena!*” Aparte de la relación que establece este tópico entre lo dicho y lo escrito, y la constatación de que el amor que nos hace creer en cosas inciertas; llama la atención el desprecio hacia la mujer. Sin embargo, estamos muy lejos de una mundivisión misógina: basta aludir al título de la obra (*Diana* – nombre mujeril), a la multitud de personajes femeninas como pastoras, ninfas, Felicia. Incluso aparece la figura típica del andrógino, o mujer vestido de hombre (también muy popular posteriormente en el barroco maduro), que plantea el problema del amor lesbiano (entre Selvagia e Ismenia) dentro del mismo círculo de las creencias que „*ordena el amor*”.

Tal vez el lloriqueo constante por parte de los pastores melancólicos refuerza este predominio del carácter femenino. Algunos críticos consideran este carácter como contrapartida de la virtud y orgullo

8 Vid. nota en la p. 114. de la edición de Montero

caballeresco, y lo aprovechan para argumentar contra el matiz caballeresco de la novela pastoril. Sin embargo, tenemos que aludir a los héroes de los *romans* franceses y a la figura de Amadís, que muchas veces lloran y caen en desesperación. En estas obras la importancia del amor y de las mujeres – fuertes, pero a la vez muy femeninas: llenas de amor y de celos – no es nada menor que en la novela pastoril. Sí hay diferencia en cuanto a la representación de ellas: justamente debido al modo de narrar propio del género pastoril.

Ahora bien, si rechazamos el desprecio de la mujer en la novela, y por lo tanto en la última estrofa de la copla en cuestión, debemos interpretarla concentrado en la textualidad. No se debe creer en lo dicho y en lo escrito, pero no por venir de boca de mujeres, sino tal vez por el carácter general ficcional de lo dicho y de lo escrito (sobre todo en temas amorios). Si aceptamos esta interpretación (algo caprichoso), tampoco debemos creer demasiado en la afirmación del *Argumento* sobre el carácter verdadero de los casos relatados en el libro.

Pasado de un breve interludio después de la copla (que narra cómo sacó la carta de Diana de su pecho Sireno) empieza el período que llamo tercer monólogo. Este tiene una introducción o invocación a la carta („¡Ay carta! ...”), pero después retoma la palabra el narrador para dejar finalmente paso a la carta misma con estas palabras: „vio que decía desta manera”. La mezcla de ver y decir, de los sentidos de la vista y del oído recuerda a la sinestesia destacada anteriormente, además de confundirnos si tuvieramos que imaginar la lectura en voz alta (decir) o interiormente (ver). Para poder imaginar y familiarizarnos con la lectura de una carta ficticia, vale la pena pensar en la narración cinematográfica (también llamado relato fílmico), donde se nos mostraría la carta que tiene en la mano el actor leyéndola o de modo que la cámara focusa en el texto encima de las manos del actor. De todas formas, lo cierto es que el efecto es parecido al pseudodiálogo del primer monólogo de Sireno (composición recurrente ABA), puesto que parece hablar el pastor, leemos las palabras en estilo directo de Diana; las cuales ya por sí mismos debaten con él y aluden a preguntas y respuestas posteriores (por ejemplo: „Dizesme que no te quiero quanto devo...”).<sup>9</sup> Para

---

9 Este recurso de representación de la amada a través y en sus cartas ya utiliza el *Cárcel de amor*, donde prácticamente no aparece la dama – además de tratar el mismo tema del amor cortesano (medieval).

completar la estructura de tipo puente, la carta responde prácticamente a las dudas de Sireno expuestos en el primer monólogo: recapitula la oposición querer-crear, el aborrecer, el paso de tiempo, las sospechas y celos etc. Que más, si tomamos en consideración que la copla trata el tema de lo perfecto mudado, ilustrado a través de imágenes como lágrimas, hermosura, ojos, vista; podemos ampliar la estructura del puente ABA hasta una de abrazada ABAB, puesto que estos elementos constituían la parte introductoria del narrador, que precedía los tres monólogos.

Con todos estos intentos de descubrir estructuras y recursos poéticos quisiera demostrar hasta qué punto se acerca la prosa de *La Diana* a la poesía renacentista (llena de tópicos y de artificios retóricos-formales), y no solamente por incluir una serie de poemas de esta corte. La lógica de la narrativa y del texto no corresponde al desarrollo de un argumento delimitable y lineal (aunque sea con entrelazamientos como en el caso del *Amadís*, pero dirigido por la causalidad y del hilo conductor lineal del amor de Oriana); sino se basa en antítesis, yuxtaposiciones, paralelismos formando una estructura muy retórica más bien circular y propia de la poesía lírica de los Siglos de Oro. Ahora bien, lo que sí corresponde a la prosa, es el empleo (también virtuoso) de los recursos narratológicos que voy a intentar organizar ahora.

He referido a monólogos interiores o en voz alta, bien en estilo directo o indirecto (o intermedio); a pseudodiálogos, pero en la obra (lamentablemente no en el fragmento que tenemos a mano) figuran también diálogos verdaderos dramáticos, y diferentes tipos de relatos. Disponemos antes que nada de un narrador extradiegético heterodiegético (conocido generalmente como narrador omnisciente), que no actúa y está totalmente fuera de toda la historia contada. Tenemos luego narradores intradiegéticos (o sea, actantes o personajes ficticios) y heterodiegéticos (quienes narran una historia que no forma parte del argumento de la obra). Ejemplo extremo de este tipo de narración podría ser el *Abencerraje*, cuya historia completamente aparte del ambiente pastoril o palaciego narra una pastora convertida en dama. Luego encontramos en *La Diana* narradores intradiegéticos homodiegéticos, es decir personajes (actantes) que narran lo que había pasado con ellos mismos, justo antes de actuar, pero, cuyas

historias vienen ir narrando ellos y no el narrador omnisciente.<sup>10</sup>

Después de los narrados, hay otros tipos de textos, que sin embargo entran en el juego de narrar: las cartas que parece que leemos al mismo tiempo que los actantes ficticios (bien mirando el mismo texto escrito o escuchando la lectura en voz alta). Las cartas – como hemos intentado ilustrar – representan una persona y un tiempo anterior de una medida todavía más ficticia, creando la posibilidad de entrar en diálogo con personajes ausentes. Aparte de las cartas, debemos considerar los poemas también textos ficcionales dentro del marco ficcional, que pintan el estado de ánimo de los personajes, o dan ejemplos, narran sucesos y sirven para mudar escenas y para llenar el tiempo de los desplazamientos solamente indicados lacónicamente (de tipo: mientras cantaba, llegaron a la orilla del río). La peculiaridad de los poemas es pues su „música muda” a que ya hemos referido varias veces: casi siempre se trata de canciones. Todos los críticos llaman la atención a la erudición de Montemayor en temas musicales, como por ejemplo la variedad de varios instrumentos musicales que menciona. Ahora bien, si insistimos en la ideología cortesana de la obra, podemos afirmar que la música pertenece por excelencia a los virtudes del perfecto cortesano (según Castiglione), además, en el pensamiento de León Hebreo ver, oír y leer pertenecen al mismo tipo de percepción. Pero si insistimos en la interpretación más pedagógica al texto, podemos considerar que „cantar y contar son lo mismo en el nivel narrativo”.<sup>11</sup>

Finalmente quisiera aludir al hecho que toda la problemática narratológica se halla ya en forma primitiva en las églogas clásicas. Por eso, el verdadero „valor literario” que añade Montemayor y la novela pastoril debemos considerar la fundición de la prosa poética renacentista y de la paleta narratológica; y no la invención de temas, *topoi* o de ideas filosóficas, cuya atribución a un predecesor concreto o a las fuentes primarias resulta siempre problemáticas. Esta actividad creadora se enfoca en el campo de la retórica, y más concretamente, en la disposición de los discursos: narradores, textos literarios autónomos intercalados, y de la elocución: estilística, tropos.

---

10 Iser destaca además el papel la representación dramática, que crea un nivel metaficticio (ficción en ficción), y demuestra con elocuencia cómo se disfrazan los personajes y cómo funciona la metamorfosis de la „realidad”. Iser, W: *op. cit.* p. 79.

11 *vid.* Aurora Egido: „Contar en la Diana”, in: *Formas breves del relato*, Zaragoza, 1986, pp. 137-156.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa : (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra , 1987.
- Chevalier, Maxime: „<La Diana> de Montemayor y su público en la España del siglo XVI.” in AA.VV. *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- Egido, Aurora: „Contar en la Diana” in *Formas breves del relato*, Zaragoza, 1986, pp. 137-156.
- Genette, Gérard.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989 .
- Iser, Wolfgang: „A reneszánsz pásztorköltészet: az irodalmi fikcionalitás iskolapéldája” in *Iser: A fiktív és az imaginárius*, Osiris, Budapest, 2001, pp. 44-108.
- López Estrada, Francisco y García-Berdoy, María Teresa: Prólogo de su edición de *Los siete libros de la Diana*, Colección Austral, Espasa-Calpe, 2001.
- Montero, Juan: Prólogo de su edición de *Los siete libros de la Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Moreno Báez, Enrique y Avella-Arce, Juan Bautista: „Estructuras de la Diana” in Fr. Rico (ed.): *Historia y Crítica de la Literatura Española II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Rodríguez, Juan Carlos: *La literatura del pobre Granada*, Comares, 1994.