

LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA EN LA NOVELA PASTORIL A LO DIVINO:
La clara Diana

FELICIDAD CASTILLO COBOS
Universidad de Málaga

Recepción: 19 de septiembre de 2022 / Aceptación: 05 de diciembre de 2022

Resumen: El presente trabajo versa sobre el tratamiento de la simbología en *La Clara Diana*, *contrafactum* de la primera novela pastoril castellana *Los siete libros de la Diana*. Procedemos al análisis alegórico de los elementos pastoriles de los que Ponce se ayuda para entender el proceso catequético que el autor llevó a cabo.

Palabras clave: *Contrafactum*, novela pastoril, Montemayor, Diana, fray Bartolomé Ponce.

Abstract: The current study relates the treatment of the symbology on *Clara Diana* (*Clear Diana to Divine*, not published in English), *contrafactum* of first Spanish pastoral novel, *Los siete libros de la Diana* (*The Seven Books of the Diana*). We shall thus proceed to the analysis of allegories and pastoral elements which Ponce uses to understand the catechetical process the autor performed.

Keywords: *Contrafactum*, pastoral novel, Montemayor, *Diana*, Brother Bartolomé Ponce.

La clara Diana a lo divino es una obra del siglo xvi, publicada en 1599 en Zaragoza y escrita por el fraile Bartolomé Ponce. Se trata de una novela de pastores concebida para la divinización de la primera novela pastoril española *Los siete libros de la Diana*, escrita por Jorge de Montemayor (Valencia, 1559). De esta forma, se pone de manifiesto un ejemplo de «contrafactum» o «vuelta a lo divino», que consiste, como es sabido, en:

Una obra literaria [...] cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Se trata, pues, de la divinización de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas y aun —siempre que no contradiga al propósito divinizador— el pensamiento. El nombre de la dama amada se sustituye con el de la Santa Virgen; lo erótico se convierte en el amor cristiano (Wardropper, 1958: 6).

Fray Bartolomé Ponce, con pretensiones de catequista, crea *La clara Diana*, tomando de la obra de Montemayor el título y la división de la historia en siete libros. De la misma manera, se aprovecha de un utópico espacio pastoril, con un *locus amoenus* constante, el estatismo temporal y espacial, y el relato de historias de amor intercaladas con el argumento principal.

Ponce se siente con la responsabilidad de aclarar cualquier alegoría de la obra; para ello en la «Carta dedicatoria» o prólogo presenta, además del motivo que le lleva a escribir la novela, un breve resumen de la trama con su correspondiente interpretación y, como señala Avalor-Arce, «el alcance de la divinización [que] la explica muy bien» (1974: 270). Esta Carta dedicatoria ha sido el elemento de la obra más estudiado y analizado a lo largo del tiempo, pues de ella se han obtenido la mayoría de los datos que hoy se conocen tanto de *La clara Diana a lo divino* como de su autor. Esto se explica debido a que en ella Ponce narra los orígenes de su novela situados en el encuentro con Jorge de Montemayor, momento en el que Ponce concebiría su obra.

Ponce había leído la *Diana* de Montemayor y escribió de ella que «era tan acepta cuanto yo jamás otro libro en romance haya visto: entonces tuve entrañable deseo de conocer a su autor...» (1599: Pre5)¹. Finalmente, cumpliría ese deseo junto con el de entablar una conversación con él, en la que acabó por dar su punto de vista de hombre religioso: «Cuán mal gastaba su delicado entendimiento con las demás potencias del alma, ocupando el tiempo en meditar conceptos, medir rimas, fabricar historias, y componer libros de amor mundano y estilo profano» (Ponce, 1599: Pre6). Montemayor respondió lo siguiente: «Padre Ponce, hagan los frailes penitencia por todos, que los hijosdalgo armas y amores son su profesión» (Ponce, 1599: Pre6). De este modo nacería la idea del *contrafactum* de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, «para oponerse a los “males” que *La Diana* de Montemayor hacía en las imaginaciones desocupadas» (Porqueras, 1965: 8).

La clara Diana a lo divino no es más que una obra entre tantas que nacieron en el siglo XVI de este proceso divinizador y que, si bien en su época tuvieron cierto éxito, con posterioridad han sido bastante desatendidas en cuanto a análisis y

¹ Primera parte de la *Clara Diana*, repartida en siete libros. Compuesta por el muy Reverendo padre fray Bartholome Ponce. Monge del monasterio de Sancta Fe, del orden de Cistells. Dirigida al prudente lector, con privilegio en Çaragoça, impressa por Lorenço de Robles, año 1599. Se maneja reproducción electrónica de la biblioteca virtual del Instituto Cervantes, por donde se transcribirá el texto respetando ortografía y puntuación original.

estudios. Debido a esto, se cuenta con escasas referencias actuales que traten esta obra, únicamente con un artículo especializado en la obra de Ponce, «*La Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», de Juan Montero, y ciertos trabajos en los que se trata de forma muy breve, junto a otras obras «a lo divino», o simplemente se menciona. De esta forma, el análisis simbólico surge con la finalidad de entender el *contrafactum* que surge de la novela de Montemayor y se presenta aquí partiendo de estas escasas, aunque muy interesantes, aportaciones.

1. Paralelismo argumental entre La Diana cristiana y La Diana profana

Antes de adentrarnos en el simbolismo de la obra, sería conveniente contextualizar argumentalmente tanto la novela de Jorge de Montemayor, como la de Bartolomé Ponce para poder bucear cómodamente entre los símbolos de *La clara Diana* pues, a pesar de que las dos obras apenas compartan unos mínimos rasgos, hay ciertas alegorías que solo pueden concebirse si se tiene, al menos, un leve conocimiento de *Los siete libros de la Diana*.

El título de la novela de Montemayor señala ya su estructura externa; son siete los libros que recogen cuatro historias de amor diferentes, las cuales convergen en el cuarto libro, que, de esta forma, funciona como eje. Los tres primeros libros introducen a los personajes que cuentan sus desgracias en ese estatismo propio de la novela pastoril que ejerce como marco de la historia. Así, la obra cuenta con varios protagonistas que sufren problemas de amor diferentes; todos funcionan tanto de narradores de sus historias como de espectadores de las de los demás. La acción se introduce gracias a unos personajes mitológicos, las ninfas, pues gracias a ellas, los personajes descubren que, para solucionar sus problemas, deben ir al encuentro de la maga Felicia. Por lo tanto, el eje argumental consistirá en una peregrinación hacia su palacio, donde comenzarán las soluciones mágicas para todos los problemas, excepto para la pastora Felismena, cuya solución deberá surgir de su propia actuación y no de la magia.

Por otro lado, el argumento principal² de *La Clara Diana a lo divino* consiste en la peregrinación del pastor protagonista hacia el reencuentro con la pastora amada, de igual modo que ocurre en la obra de Montemayor. Sin embargo, es verdaderamente importante tener en cuenta el nombre de la pastora a quien el pastor llama «mi pastora el Alma» (Ponce, 1599: 10), ya que con él se intuye que no se trata de una simple historia de amores pastoriles.

Es curioso descubrir cómo Ponce imita varios aspectos de la obra de Montemayor para contrahacerlos a lo divino. La primera imitación se encuentra al comienzo de

² Decimos «principal» porque la obra presenta también varias historias intercaladas que no tienen relación ninguna con la principal y que tienen la misma finalidad: denunciar el amor profano.

la historia, cuando aparece el protagonista, Barpolio, apenado por la pérdida de su pastora, de la misma forma que Sireno en *Los siete libros de la Diana*: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella» (Montemayor, 1996: 11).

No obstante, a pesar de que «la composición de la obra obedece claramente al diseño popularizado por las Dianas: una historia de amores pastoriles» (Montero, 1994: 74), Ponce ya explica en la «Carta dedicatoria» que a Barpolio se lo entienda como el hombre racional, así que, teniendo en cuenta esto y la personificación del espíritu, que muestra el nombre de la pastora amada, se predice fácilmente la alegoría principal de toda la obra: la reconciliación del hombre con su espíritu o, si se prefiere, la conversión.

2. La alegoría de los personajes en el argumento de *La clara Diana*

No se conoce el motivo verdadero de la ausencia de la amada hasta que Barpolio se acerca al álamo próximo a una fuente situada al lado del pastor, en el que encontró unos versos escritos por su pastora: «Qué esperanza puede haber / en quien la fe no guardó / al alma que le quedó / con él para darle el ser? / Pastor si me quies creer / enmienda tu malandança / no fiando en la esperanza» (Ponce, 1599: 12). Con ellos se aclara que el motivo de la desaparición de Alma es el mismo Barpolio. Ponce lo explicará más adelante: «Bien quedó desengañado Barpolio después de haber acabado de leer lo que oído habéis, de cómo por sus liviandades estaba su pastora presa y captiva: y por la pertinacia en los vicios, no la había sacado del trabajo en que con tanta eficacia decía estar» (Ponce, 1599: 14).

A través de Barpolio, Ponce apunta que se necesita el apoyo en las virtudes divinas y en las potencias racionales para poder ganar la lucha que el hombre tiene contra el diablo cada día. Esta batalla es la base de toda la historia y en ella se contraponen dos caminos entre los que Barpolio tiene que elegir: la carne y el espíritu. Además, es de señalar que, cuando en el libro tercero las Siete Virtudes se dirigen a Barpolio, se dice lo siguiente: «ella [Alma] y tú [Barpolio] y tú y ella juntos habéis de ganar el juego» (Ponce, 1599: 151), aconsejándole que se decante por el espíritu, pues los verdaderos cristianos, según el Catecismo (Boniface, 2017: 55), son «los que han crucificado la carne con sus pasiones y concupiscencias. Si vivimos del Espíritu, andemos también según el Espíritu» (*Gal.* 5, 24-25). El combate, si no lo lleva junto a su esposa el alma, está perdido y para unirse a su alma necesita las virtudes, pues estas, al completarse, «muestran por qué el justo está unificado y es principio de unidad» (León-Dufour, 2001: 958-959).

Barpolio es conducido de la bondad a la maldad en un principio y, finalmente, de la maldad a la bondad. El primer camino que sigue está sujeto a las seducciones de

los pastores malvados quienes, con sus coloquios, entretenimientos y juegos, lo atrapan. Barpolio acabará malherido y no se dará cuenta, hasta el momento en el que lo abandonan, de que no había sabido llevar su vida con discernimiento. A pesar de tener numerosos pastores que velaban por él, hace caso omiso de sus consejos y se deja llevar por sus sentidos hacia el placer mundano. Ponce deja entrever que el hombre racional no será salvado si no es porque él mismo lo permita al arrepentirse y reconciliarse con su alma, y con los dones y potencias que Dios le regala.

Todo adquiere sentido si se comprende a Barpolio como el hombre racional, «de las variaciones que esta criatura tiene en el modo de vivir y con cuanta facilidad sigue al mundo, diablo y carne con las demás sus pastoras dando lugar a que se prevariquen las tres potencias del alma, desterrando las virtudes y ajenando los sentidos» (Ponce, 1599: 163). El mismo Ponce nos lo explica al inicio del libro cuarto, pues la actitud de Barpolio es la que conduce el hilo argumental y de la que dependen las circunstancias de ciertos personajes, especialmente las de los Sentidos.

Estos Sentidos son cinco pastores hermanos inseparables llamados Oler, Ver, Gustar, Oír y Palpar que no tienen personalidad propia, pues dependen de lo que Barpolio siente y decide en su interior. Los cinco pastorcillos, por tanto, acompañan a Barpolio en toda su peregrinación durante los siete libros. Además, delatan que sin Barpolio no son nada: «Tú nos riges tú nos gobiernas, tú nos mandas tú en todo dispones aquello que propones, pues sin ti nosotros nada somos, queriendo tú. [...] por satisfacerte y en todo darte contento deseamos» (Ponce, 1599: 160).

Sin embargo, Ponce afirma que «los cuales por culpa del hombre se apartan del camino de la penitencia, cerrando las puertas a las celestiales inspiraciones que Dios pone en el alma» (Ponce, 1599: 163). En definitiva, es el hombre quien conduce los sentidos y no al contrario. Debido a esto, los cinco pastorcillos, cuando escapan del palacio de Caro, serán recibidos por la pastora Voluntad de la siguiente manera: «ellos sean muy bienvenidos [...] que bien creo yo que tendremos que hacer con ellos para tornarlos al camino e inocencia en los que antes estaban criados, según vienen hartos de la ociosidad y vicio, que en el vicio de tales señores habrán ganado» (Ponce, 1599: 285).

En el primer libro se presentan también otros personajes que ayudarán a Barpolio en la búsqueda de la pastora y con ellos el simbolismo cobra un papel muy activo en adelante: tres pastores hermanos, Entendimiento bueno, Memoria de Dios y Voluntad Santa³. Estos ayudarán al pastor solo cuando él lo permita; por eso

³ Estos tres pastores reflejan lo que en el dogma de la Iglesia católica se conoce como las tres facultades que conforman la esencia única del alma humana. Este fenómeno se utiliza como analogía para poder explicar el misterio de la Santísima Trinidad, pues de la misma forma que el Dios Padre, el Dios Hijo y el Dios Espíritu Santo son uno, la inteligencia, la memoria y la voluntad también se hacen uno en el alma.

Barpolio atará las manos de los tres hermanos, vendará sus ojos y los abandonará en el árbol llamado Olvido⁴ cuando estos intenten hacerle ver que está yendo por mal camino, pues «amor humano ciega entendimiento / y pierde de su Dios total memoria / luego la voluntad por más victoria / se viene a pervertir con gran descuento» (Ponce, 1599: 168). La razón por la que estos tres pastores aparecen en la vida de Barpolio, se aclara en el libro cuarto:

El poderoso Dios eterno le había dado aquellas pastoras y al pastorcito entendimiento, para que con ellas fuese capaz de la bienaventuranza y pudiese mejor guardar el ganado de sus carnales pasiones criando de nuevo cada día muy fertilísimas crías de virtudes, apacentándolas en los amenísimos prados de la razón (Ponce, 1599: 174).

Además, las pastoras explicarán algo realmente importante para la comprensión del sentido de la obra y es que, gracias a que Barpolio estuviera con Entendimiento, Alma fue puesta en libertad «con arbitrio de siete pastoras, tan divinas cuanto piadosas, las cuales del cruel pastoraz demonio la sacaron, y en poder de nosotras la entregaron» (Ponce, 1599: 31). Aparecen entonces estas siete pastoras que juegan unos de los papeles más importantes e influyentes en el argumento, cuyos nombres, de mayor a menor, son los siguientes: Humildad, Castidad, Largueza, Abstinencia, Paciencia, Magnanimidad y Diligencia. Son, lógicamente, la representación de las virtudes divinas que estarán presentes desde el primer capítulo y hasta el final. Estas siete pastoras representan ser las guardianas de todo cristiano, pues cada una es enemiga de una de las siete vanidades, las cuales intentan cazar en el mundo, pero cuya caza muchas veces es interrumpida por sus respectivas oponentes. Esto se fundamenta en el dogma católico, el cual afirma que el cristiano debe ser como otro Jesucristo y, por lo tanto, «estar muerto para los vicios y vivir solo para la virtud» (Incio, 1960: 44).

Con la ayuda de todos estos pastores, los esposos se reencuentran. El hecho de que los amantes se encuentren tan pronto sorprende bastante (pues, como hemos dicho antes, el argumento girará en torno a la peregrinación con la finalidad del reencuentro de los amantes); sin embargo, resultará obvio más adelante que el reencuentro final o reconciliación sea entre Barpolio y su alma (ya no hablando solo de la pastora en sí, sino de la alegoría del propio espíritu) en contraste con este momento que sí es más físico que espiritual, pues es mucho más fácil, ya que solo han intervenido buenos pastores sin obstáculos negativos, al contrario de lo que ocurrirá más adelante.

⁴ Claro símbolo que no requiere explicación pues por sí mismo se delata, tanto con su nombre (olvido) como con el acto que Barpolio ejecuta en él (dejar su entendimiento, su memoria y su voluntad).

Barpolio y compañía gozan el reencuentro hasta que se manifiesta un zagal⁵, llamado Mundo con tres perros podencos que llevaban varios animales muertos, por lo que se podía comprobar que era muy dado a la caza. Es el primer pastor «malvado»⁶ que aparece pues es el primer objetivo que Caro (la antagonista principal) marca. Ni decir tiene que este zagal, por seducción de Caro, se convierte en uno de sus secuaces y pasará a acompañarla siempre y a agradecerla mientras que esta cubra sus placeres, además de controlar a las tres nuevas pastoras: Soberbia, Concupiscencia de la carne y Concupiscencia de los ojos⁷, que también son nombradas como Felia, Escuálida y Rútuba. Estas entran en escena después del zagal con arcos y flechas, presumiendo de sus hábitos de caza y contando quiénes son sus grandes enemigos: Ayuno, Lloro y Penitencia⁸, que les impiden cazar.

El mundo, como seguidor de Caro y como cazador de hombres, refleja la idea cristiana del mundo como espacio peligroso para el alma por sus vicios y concupiscencias que atacan al hombre. Barpolio deberá, por lo tanto, huir de estas apertencias caducas y aspirar a la tierra nueva «Para llegar hasta ella, el mundo tiene que pasar por la destrucción de la actual forma existencial» (Schmaus, 1959: 68), por lo que cuanto mayor despegue tenga el hombre del mundo material, más fácilmente podrá pasar a la vida futura.

Resulta llamativo que estos personajes sean pastores cazadores y que rompan con sus atributos y características el marco idílico pastoril. Ocurre lo mismo en Montemayor con la entrada de los salvajes a escena, significando «los vicios inherentes al estado incivilizado, en especial la lujuria» (Rallo, 1991a: 185). Si así se explica en *Los siete libros de la Diana*, con más razón en la versión cristiana.

Los salvajes de la *Diana* rompen la armonía de las relaciones entre pastores y ninfas y representan la violencia de la oscuridad de la selva en la placidez de los prados. Juegan el papel de antagonistas de la obra (López, 1993: 160). Son tres hombres salvajes descritos con feo rostro, muy peludos y provistos de armas, como alfanjes⁹, escudos, arcos y flechas. Los cazadores de Ponce también son tres, aunque, por el contrario, mujeres. Además, en ambas obras justifican sus hechos asilvestrados por el amor, a pesar de que sean por la fuerza.

⁵ «Mozo que ayudaba al mayoral en los carruajes de caballerías»; «Pastor joven» (*DRAE*). «Pastor joven que está a las órdenes de otro pastor» (*Gran diccionario Oxford*).

⁶ Entrecomillamos esta palabra porque, en realidad, este pastor sin compañía no es ni bueno ni malo, simplemente no tiene personalidad, pues esta depende de los pastores con los que se relacione, y, al comenzar la obra, está solo, por lo que no tiene influencia de ningún otro pastor.

⁷ Ponce comenta que los nombres de estos tres personajes son «según San Juan lo escribe en su *Canónica*» (Ponce, 1599: Pre5).

⁸ Solo se nombran en este momento de la obra como enemigos acérrimos de las tres hermanas pastoras y no vuelven a aparecer en ningún otro pasaje de la historia.

⁹ «Es una cuchilla curva a modo de hoz, salvo que tiene el corte por la parte convexa» (Covarrubias, 1611: 86).

La diferencia entre sendos antagonistas radica en tres hechos concretos: la aparición en escena, la pelea o disputa con los protagonistas y la descripción de las vestiduras y los avíos. La aparición de estos personajes en Montemayor sucede de forma brusca, saliendo de entre los árboles al encuentro de las ninfas que quedan espantadas; en Ponce, sin embargo, estas tres cazadoras, aunque también salen de entre los árboles, se presentan majestuosamente ante Mundo y son observadas por los protagonistas, que se esconden, asustados a la vez que encandilados, para que no los vean. Por otro lado, la lucha en la primera obra es próxima y física, se lanzan piedras, se atan las manos y se disparan flechas; no obstante, en ningún momento de la obra de Ponce, los personajes llegan a la violencia corporal, es decir, la lucha en este caso se concentra en convencer a Barpolio de las ventajas de uno u otro bando; se podría decir que Ponce refleja, de esta manera, la lucha espiritual contra el mundo y sus seducciones que atacan al hombre cada día.

Por otro lado, las descripciones son de gran importancia, pues en la obra de Montemayor son seres terribles, fuertes, llenos de vello y protegidos por armaduras, cascos de cabezas de leones y brazales de cuero de tigre con bocas de serpientes; llevando bastones con púas de acero y unos escudos de conchas de pescado. La característica del vello simboliza, como señala Rallo en su edición, una relación con el pecado, ya que «los paganos e incluso los demonios eran representados como peludos» (1991a: 186); además, Chevalier lo recoge como un símbolo de virilidad «maléfico si todo el cuerpo está cubierto de él» y su propagación la relaciona con una manifestación de una vida dejada, vegetativa, instintiva y sensual (1988: 810), es decir, llevada por los deseos carnales, la pereza y la comodidad. Estos personajes son, a vista de todos, antagonistas por sus apariencias, sus discursos y sus actos.

Ponce fabrica unas salvajes cazadoras muy diferentes a estos, pues sus apariencias son bellas por lo general y sus discursos y actos suelen ser persuasivos y seductores para el hombre, por lo que no terminan de romper el marco idílico de la obra. Son descritas una a una, aunque de todas se dice que tienen hermosos rostros y dorados cabellos como el zagal Mundo, y que llevan arcos y flechas. Sin embargo, la primera (Concupiscencia de la carne), vestida con hermoso traje y detalles finísimos, lleva una piel de loba que provoca a los demás asco y aborrecimiento, en contraposición con lo amable de su apariencia, como lo explica Ponce. Concupiscencia de los ojos es descrita bella y espléndida, llena de piedras preciosas y graciosa en la vista y en el parecer. Por último, Soberbia de la vida, presentada como una gran señora, manifiesta más presunción que belleza y, a pesar de lo que Ponce decía en el anterior pasaje de «cabellos dorados», ahora la describe con negros cabellos y una corona que reza «soberbia».

El paralelismo de los tres salvajes de la obra de Montemayor con las tres hermanas cazadoras de Ponce puede incluir también al zagal Mundo, pues aparece con tres perros cazadores (dos lebreles y un podenco) rabiosos y con sus presas colgadas (liebres y conejos), símbolo de la abundante caza que había procurado. Lleva,

además, una red con la que caza, símbolo de la angustia y de la muerte en la Biblia (Chevalier, 1988: 876). Es interesante el detalle de la corona de flores que Ponce sitúa sobre la cabeza de Mundo y que lo hace atractivo a la vista y agradable al olfato, totalmente contrario a los salvajes de *Los siete libros de la Diana*.

Volviendo a Felia, Rútuba y Escuálida, estas son hermanas de Caro y aparecen enviadas por ella para cumplir la misión de cazar el mayor número de víctimas posibles. Por su parte, Felia se presenta como cazadora universal: «pues ya yo soy sola la que mando, ordeno, rijo, gobierno, dispongo, destruyo, edifico, disipo y planto [...] Llamándome yo por sobrenombre soberbia de la vida, la vida sigue mi nombre; y mis efectos y nombre siguen toda la vida» (Ponce, 1599: 61); Escuálida, es considerada la que con más facilidad caza y la que más víctimas gana; con ella, Ponce pretende hacer una crítica a ciertas costumbres vanas que la gente llevaba a cabo, pues para poder triunfar en la caza como lo hace, este personaje se ayuda de vestirse:

De diversas colores, y exquisitas hechuras de ropas, afeitando y pintándome la cara, pechos y manos: enrubinando y crespando mis cabellos, componiendo mil dijes, y doradillos en mi cabeza. También me precio mucho de hacer ventanas, ruar por calles, romper coches, y frecuentar (más por ser mirada y deseada que por otro efecto) visitas (Ponce, 1599: 66-67).

Por último, Rútuba siempre acompaña a su hermana Escuálida, sin embargo, con esto se da cierta contradicción, porque Escuálida (Concupiscencia de la carne) comenta que Rútuba (de los ojos) no tiene éxito en la caza sin Escuálida: «mi hermana Rútuba quiere conmigo al campo salir: la cual por maravilla me deja, ni jamás un punto de mí partir se puede, que entonces cierta es la caza» (Ponce, 1599: 68); pero, más adelante, Rútuba defenderá su posición insistiendo en que tampoco Escuálida puede cazar sin ella: «Por maravilla yo voy sola sin ella, pues siendo ella *Concupiscencia carnis*, y yo *Concupiscencia oculorum*, ni ella sin mí, ni menos yo sin ella, por maravilla andamos» (Ponce, 1599: 117). Quizá esto le sirva a Ponce para representar el egocentrismo de cada una de las hermanas, que, sin ser ninguna de las dos Soberbia de la vida, ambas pecan de soberbias. También es una excusa para advertir al hombre de la peligrosa unión entre estas dos causas de los pecados, los ojos y la carne, que hace más fácil la caída en la tentación.

En el libro cuarto Ponce dice lo siguiente sobre estas tres hermanas de Caro: «engañan así a los hombres como a las mujeres y que cosa son las que donde estas pastoras andan, pasa al vivo que son amores, requiebros, conceptos, puntillos y al sin fin por abreviar Dianas de Montemayor» (1599: 163-164). De esta manera, relaciona, debido al desprecio que Ponce sentía hacia la literatura profana de ocio, la existencia de las Dianas con las armas que utilizan las tres hermanas de Caro para seducir a los hombres y mujeres y que caigan en el pecado. La misma Escuálida, o Concupiscencia de la carne, es la que explica esto en el segundo libro

como uno de sus artificios de caza «tengo otros diversos lazos, con los cuales en estos tiempos mucho me ayudo, llamados sonetos, tercetos, octavas rimas, redondillas, versos monodos, choriambicos, thetramicos [...], con otros mil géneros de consonancias y cantinelas» (Ponce, 1599: 67-69).

Con estas pastoras y el zagal comienza el segundo libro en el que ya se muestran nuevos personajes que son siete pastoras, hijas de Pluto (el mayor antagonista de la novela) y también de una pastora llamada Desobediencia¹⁰. Estas se presentan a la vez que nombran a sus correspondientes enemigos¹¹: Soberbia y Humildad; Avaricia y Largueza; Lujuria y Castidad; Gula y Abstinencia; Ira y Paciencia, Envidia y Magnanimidad, y Pereza y Diligencia.

En estas pastoras es donde Ponce trabaja mucho más la descripción que en el resto de los personajes, pues detalla a cada una con sus colores correspondientes, los animales sobre los que montan y las armas y atributos que lleva cada una. La primera, Soberbia, coronada con finísimas piedras, viste una garnacha azul turquesa y monta un feroz león con una gualdrapa con escudos de antiguos linajes. El azul no tiene cabida en cuanto a simbolismo, ya que este color no presume de efectos negativos, sino todo lo contrario. El azul es un color relacionado con los misterios marianos, es un color de pureza, de inmaterialidad, totalmente contrario a lo que el personaje representa. La carga simbólica de la soberbia aquí se resume en los escudos heráldicos (imagen de la prepotencia humana) y en el león, que los viste y que, siendo, símbolo de poder y soberanía, según san Juan de la Cruz, representa además «la impetuosidad del apetito irascible», por lo que a la vez que puede ser imagen de Cristo, también lo es del Anticristo (Chevalier, 1988: 164 y 638), pues, como Kasper afirma (2011: 950), la Biblia se ha servido de este animal para designar en el Nuevo Testamento al demonio (*1Pe.* 5, 8) y a Jesús (*Ap.* 5, 5).

¹⁰ Este personaje no llega a aparecer en ningún momento, solo es nombrado en el libro segundo «A nuestra madre le llaman Desobediencia temeraria» (Ponce, 1599: 115) y en el tercero, donde se la llama de otra manera: «tomando por mujer a una brava pastora, llamada Pertinacia, hubo en ella a nosotras siete sus hijas» (Ponce, 1599: 128). Que se la llame Desobediencia es realmente importante en cuanto a lo que las obras teológicas recogen sobre la principal actitud del fiel ante Dios, la obediencia incondicional. No solo refiriéndonos al cristianismo, pues es «una coincidencia fundamental entre judaísmo, cristianismo e islam [...] “sumisión”, “entrega” a Dios, como compromiso activo [...] lo que Dios quiere en el cielo debe suceder en la tierra» (Küng, 1993: 116). Además, según el Catecismo de la Iglesia Católica el «pecado es toda desobediencia voluntaria a la Ley de Dios o de la Iglesia» (Boniface, 2017: 131). Por otro lado, la pertinacia significa, según la RAE, «obstinación, terquedad o tenacidad en mantener una opinión, una doctrina o la resolución que se ha tomado»; esta definición se aplicaría perfectamente a la idea de esta pastora si se une a la que aparece en *La Celestina* en boca de Sempronio: «La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra» (Rojas, 1970: 31). De esta forma, el nombre, tanto el de Desobediencia como el de Pertinacia, de esta pastora, madre de los vicios, es suficiente para entender el porqué de su condena.

¹¹ Algo bastante significativo, ya que las siete virtudes divinas únicamente se nombran a ellas, por lo que quizá Ponce quiera reflejar en el hecho de que los siete vicios tengan en cuenta a las siete virtudes un rayo de esperanza para poder salir de los pecados.

La segunda hermana, Avaricia, viste un paño color pardo, sostiene en cada mano una gran bolsa bien adornada y monta un camello. Los tres elementos (el color pardo, las bolsas, el camello) refieren al pecado de la avaricia, pues el color marrón o pardo representa la degradación y el mal casamiento de los colores puros; además, es el color de la tristeza y de la tierra, por lo que se relaciona con el mundo terrenal y, por consecuencia, con las aspiraciones a las cosas materiales (Chevalier, 1988: 803). Las bolsas grandes, cada una en una mano, dan cabida a la posesión de todos los bienes posibles. Por último, el camello, considerado uno de los animales de carga más grande y fuerte, también funcionaría entonces como «símbolo de pretensión» (Chevalier, 1988: 241).

Lujuria, la tercera hermana, lleva un vestido encarnado «con muy vistosa hechura», por lo que se podría entender que, aunque vaya vestida, simula la desnudez. Lleva un espejo en la mano, por lo que la seducción se hace presente mediante este objeto femenino y de belleza. Un puerco jabalí es su transporte, este animal, que «es el vil del cerdo, simboliza el libertinaje desenfrenado y de la brutalidad. En la tradición cristiana simboliza al demonio, ya que se lo compara con el cochino, tragón y lúbrico, por su impetuosidad que recuerda la fogosidad de las pasiones» (Chevalier, 1988: 599).

Gula, vestida de colorado, va montada sobre una voraz serpiente con alforjas espantosas llenas de deliciosos manjares y frascos de vino. Lleva en una mano un vaso y en la otra una fritura con la que se refocila; ambos objetos provocan en ella tener la cara roja. El color rojo y la serpiente están relacionados, ya que el color, como bien se indica, es provocado por la empache y el calor del alimento, mientras que es del mismo color que la «gola» (que significa «garganta» y proviene del latín *gula*) y que se resume en agresiva y ávida, pues muerde y engulle, al igual que la serpiente (Chevalier, 1988: 890).

Ira aparece flaca y descolorida con las dos manos enclavijadas. Vestida con color amarillo y sobre un simio, se muerde los labios y tiene los ojos muy idos. El color amarillo es intenso y violento (Chevalier, 1988: 87). Representa, además, el color que más ciega la vista, por lo que se puede relacionar con el aspecto de la bizquera. El ojo se considera símbolo de sabiduría y de ver la verdad con claridad (Chevalier, 1988: 773), por lo que, esta pastora, al tener los ojos bizcos, representa la incapacidad de ver con cordura y la actuación según los impulsos, es decir, la ira. Además, el ojo, para la simbología judeocristiana expresa sabiduría pues permite «conocer la constitución interna del hombre, tal como expresa su posición central de conexión con el mundo en el proceso de la percepción y el conocimiento» (Kasper, 2011: 1170), así, que tenga los ojos idos le impide actuar con discernimiento y, sobre todo, de ver a Dios (Kasper, 2011: 1170). De la misma manera el simio sobre el que va montada se interpreta como la inconsciencia, en este caso maléfica (Chevalier, 1988: 720), por lo que se ratifica la ceguera interior. Por otro lado, la mordida de los labios puede verse como «símbolo de una peligrosa agresión de los instintos»

(Chevalier, 1988: 726) o, en un sentido más directo, podría ser la oposición al versículo de David «abre, Señor, mis labios, y proclamará mi boca tu alabanza» (*Sal.* 51, 17); es decir, que la pastora Ira mantiene sus labios cerrados e impuros, incapaces de dar gloria u ofrecer una alabanza auténtica (León-Dufour, 2001: 470). Por último, de las manos Ponce señala lo siguiente: «con las dos manos clavijadas (como quien de grave congoja acosada se siente)» (1599: 91): las manos unidas, cansada por algún fastidio, como explica el autor. Las manos juntas pueden significar también ceguera u obcecación, ya que «a veces la mano se compara con el ojo: ve también» (Chevalier, 1988: 684), por lo que tapar la mano provocaría no ver.

La sexta pastora, Envidia, monta sobre un grifo, sostiene en una mano una daga y en la otra una saeta. Cuelga de su silla una ponzoña mortífera y víboras de oro. Los elementos que la visten son los más peligrosos de todos, en representación de lo dañino que es este pecado capital. Asimismo, el grifo en la tradición cristiana, se interpreta desfavorablemente y perjudicial, «su naturaleza híbrida le quita franqueza y la nobleza de la una y del otro (águila y león)... Representa más bien la fuerza cruel. En simbólica cristiana, es la imagen del demonio» (Chevalier, 1988: 540). Tanto la ponzoña y las víboras, que cuelgan de la silla del grifo, como las dos armas que sostiene la pastora, representan la muerte que este vicio trae consigo; sin embargo, el más importante es la saeta, que «simboliza la muerte súbita, fulminante» (Chevalier, 1988: 502) y cuya característica más importante es «la seguridad de su trayectoria y la fuerza de su impacto», rasgo del que participa la flecha de la misma manera en el plano anímico que en el físico: «la flecha de un pensamiento atraviesa igualmente el alma con un irrefrenable tormento» (Chevalier, 1988: 503).

La última pastora, Pereza, monta en un viejo y pesado asno, lleva un vestido gris desabrochado, y la carne que deja ver es negra y sucia, va durmiendo y «toda desaprovechada» (Ponce, 1599: 92); además, lo que le cuelga de su silla lo va arrastrando por el suelo. El ir desabrochada y sucia y el arrastrar sus pertenencias por el suelo reflejan lo descuidada y la poca importancia que a la dignidad le dan las personas perezosas, de la misma manera que el hecho de ir durmiendo, que es la intrascendencia que a los demás y a su propia educación presta. En cuanto al asno, «el arte del Renacimiento ha pintado diversos estados del alma con los rasgos del asno, entre ellos la pereza, junto a la depresión, la estupidez y la desobediencia tonta» (Chevalier, 1988: 146). Es más, el asno o el burro tienden a ser imagen de la pasividad y de la búsqueda de las seducciones sensibles (Chevalier, 1988: 146). De hecho, el ser un asno viejo y pesado le da lentitud y cargazón a su marcha. Por otro lado, el color gris es el color de la mediación, de algo que no está acabado ya que está «en el centro de la esfera cromática» y del que ningún otro color depende, ya que «la orientación en el mundo del color es posible gracias a los cuatro tonos absolutos» (Chevalier, 1988: 541), por lo que se refuerza el sentido de pasividad. Además, el gris también refiere «al carácter o aspecto apagado de alguna persona»

(Chevalier, 1988: 540); la pereza se entiende contraria a la vida, pues la persona perezosa es incapaz de dar la vida por los demás y, en consecuencia, no puede poseer vida, ya que, según el pensamiento cristiano, la vida se recibe cuando se da. Ejemplo de esto es el pasaje de la muerte y resurrección de Cristo y las siguientes citas: «el que quiera ser el primero entre vosotros, que sea vuestro esclavo; de la misma manera que el Hijo del hombre, que no ha venido a ser servido, sino a servir y a dar su vida como rescate por muchos» (Mt. 20, 27-28) y «“Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con toda tu fuerza y con toda tu mente; y a tu prójimo como a ti mismo”. Díjole entonces Jesús: “Bien has respondido. Haz esto y vivirás”» (Lc. 10, 27-28).

Cada una de estas pastoras aparece con su correspondiente bestia mediante la que Ponce pretende reflejar el vicio como algo animal. Es cierto que hay especies muy concretas (jabalí, simio, asno) y otras más comunes cuyo sentido es más o menos predecible (león, serpiente, camello); sin embargo, todas significan una misma cosa: «toda una fauna maligna, en conexión con la presencia de los demonios» (León-Dufour, 2001: 126). Debemos entender esta serie de animales repelentes, peligrosos y feroces como un conjunto de animales que en su plenitud conforma al dragón, la bestia por excelencia, como señalaremos más adelante. Por lo tanto, es esta la alegoría de los vicios que en conjunto crean la figura del maligno.

El comportamiento de estas pastoras en toda la obra se basa únicamente en descansar para leer historias, en comentar y vanagloriarse en sus pasadas cazas llevadas en el mundo o en criticar la actuación que tenían las anteriores siete pastoras contra sus cacerías. Son unas pastoras cobardes, pues huyen en cuanto las buenas pastoras se enfrentan a ellas y no son capaces de luchar por Barpolio, pues las únicas personas que les interesan son ellas mismas.

Estas siete se comparan con la lepra, siguiendo *Lev. 13*, ya que cada una corresponde respectivamente con uno de los siete síntomas que la enfermedad conlleva (Ponce, 1599: 136-137). Estas diez pastoras se muestran muy orgullosas de sus talentos para llevar al mundo a la perdición, pues Caro, a quien ellas sirven y admiran muchísimo, se sirve de ellas para la misión de llevar a Mundo y a Barpolio junto a Caro, la cual pretende seducir a ambos.

Hasta el libro tercero no aparecen Pluto y Caro. Son los pastores más perversos de todos, pues están detrás de todas las maniobras que las otras diez pastoras realizan. En primer lugar, aparece Caro, cuyo personaje le sirve a Ponce para divinizar el personaje de la maga Felicia, de la *Diana* de Montemayor; sus sendos palacios aparecen en el cuarto libro de sus respectivas novelas, como destino de la peregrinación de los pastores. De esta manera, las tres acompañantes de Caro, ya mencionadas, Felia, Rútuba y Escualida serán las contrahechuras de las tres fieles ninfas de Felicia, Cintia, Dórida y Polydora.

Volviendo a Caro, ella es el reflejo de la carne¹² del hombre y es mencionada como la gran pastora, debido a que maneja un gran poder gracias a que le ha sido concedido por Pluto, el cual es el único pastor que hay por encima de ella. Esta pastora simboliza la tentación del pecado del hombre. De la carne surgen los numerosos vicios que pierden al hombre y a los que san Juan se refiere cuando menciona la concupiscencia de la carne, de los ojos y de la jactancia de las riquezas, o soberbia de la vida, como prefiere Ponce (*1 Jn.* 2, 16).

La carne forma parte del hombre y se contrapone al espíritu. Así pues, se podría establecer la lucha entre Caro y Alma por conquistar a Barpolio, quien se ve tentado la mayoría del tiempo por las seducciones de Caro. Esta confrontación es un reflejo de la lucha que se remonta desde el *Génesis* entre Sara, cuyos hijos son del espíritu, y Hagar, cuyos hijos son de la carne. A partir de esto, se crea un antagonismo irreductible en el corazón del cristiano, que debe tener en cuenta que la carne es residuo del pecado y que todo lo bueno proviene del Espíritu (León-Dufour, 2001: 149). Por lo tanto, el concepto de «carne» en esta obra se puede adaptar perfectamente a las definiciones de la doctrina religiosa que de la carne se han hecho y que se puede resumir en la que recoge la última edición de la RAE: «uno de los tres enemigos del alma, que, según el catecismo de la doctrina cristiana, inclina a la sensualidad y lascivia».

Del mayoral, «a quien, por sobrenombre llaman Transgresión¹³» (Ponce, 1599: 115), es del que más información se da, pues se explica el origen de su maldad: «Príncipe del mundo, siendo señor de él por cinco mil años, y aun hoy se lo fuera si no se viera llegado la plenitud del tiempo en el cual el supremo mayoral envió su hijo unigénito al mundo nacido de virgen, sujeto a la ley, siendo dador de ella» (Ponce, 1599: 98); esto coincide en gran medida con la historia de Satanás, siguiendo esta cita del Apocalipsis:

Apareció un Dragón¹⁴ rojo, con siete cabezas y diez cuernos, que llevaba sobre sus cabezas siete diademas. Barrió con su cola la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante

¹² En latín, *caro*, *carnis*. La carne se entiende como tentación o debilidad del hombre. Según el catecismo de la Iglesia católica, los tres enemigos del alma son carne, mundo y demonio.

¹³ Del latín *transgressio -onis*: acción de pasar más allá o por encima. Según la RAE, transgredir es quebrantar o violar un precepto, ley o estatuto. De esta manera, se entiende que Pluto pasa por encima de las leyes divinas, las viola e impone y actúa según su propia voluntad. En definitiva, desobedece, como hizo su esposa, la pastora Desobediencia.

¹⁴ «El dragón como símbolo demoníaco se identifica en realidad con la serpiente [...] en los dragones y en los símbolos del odio y del mal» (Chevalier, 1988: 428). Recordemos lo dicho anteriormente sobre cómo las siete bestias mencionadas conforman entre todas al dragón, de igual forma que los siete vicios a Pluto, pues son sus hijas.

de la Mujer¹⁵ que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto naciera. La Mujer dio a luz un Hijo varón el que ha de regir todas las naciones con cetro de hierro. Pero su hijo fue arrebatado y llevado hasta Dios y su trono [...] Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. [...] Despechado contra la Mujer, se fue a luchar contra el resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y se mantienen firmes en el testimonio de Jesús (*Ap.* 12, 1-5; 13; 17).

Por ello, situamos paralelamente a Pluto con el Dragón, pues ambos, con sus ángeles, luchan para seducir al mundo: «Mi padre Pluto ya ha dicho tengo andar con Caro y gobernar a Caro. Pues claro está de ver: donde el príncipe anda deben de andar todos o los más de sus secuaces empleándose en lo que él se emplea» (Ponce, 1599: 135).

Esto también aparece recogido en el Dogma Católico de la Iglesia para explicar cómo Dios creó a los ángeles, colocándolos en un paraíso o cielo para que se hicieran libremente acreedores a la bienaventuranza. Ante aquello, se dividieron en dos bandos, uno seducido por Lucifer en rebelión contra Dios y el otro capitaneado por san Miguel y fiel al Creador. «Trabóse entre ambos una gran batalla, no material, sino espiritual, y los rebeldes fueron expulsados del Paraíso. Dios les condenó al Infierno, donde siguen empedernidos en su maldad» (Incio, 1960: 59).

La historia del origen de las maldades de Pluto es contada por la mayor de sus siete hijas, Soberbia, quien cuenta el destierro que sufrió su padre junto a Caro: «fueron mandados de su muy alto reino echar y en perpetuo tormento e infinito destierro vivir (si así llamar se sufre), quitándoles todas sus libertades y preeminencias de cuantas excepciones, estatutos y privilegios antes gozaban», lo que le provocó tanto odio que engendró a sus siete hijas; quienes, poniendo en práctica lo que el Apocalipsis dice del Dragón, se dedicaron a cazar «en las vedadas dehesas de aquel sumo rey, robando y matándole cada día de su fértil y regalado ganado¹⁶» (Ponce, 1599: 128).

Es curioso que las hijas de Pluto al igual que las tres hermanas de Caro sean cazadoras a la vez que pastoras, siendo personajes tan principales de esta novela pastoril, donde lo normal sería que primase la tranquilidad y el pacifismo del pastor. Sin embargo, combatiendo la simbología religiosa que el pastor representa, los antagonistas se tornan cazadores para contrarrestar la bondad de los pastores. La caza es un reflejo de la violencia, lo salvaje, la destrucción y el egoísmo que satisface

¹⁵ La mujer representa a la Virgen y a la Iglesia como madre de todos los cristianos; por eso, el Dragón perseguirá a los cristianos y a la Iglesia hasta el fin de los tiempos. «La Mujer representa al pueblo santo de los tiempos mesiánicos y, por tanto, a la Iglesia que lucha» (*Ap.* 12, 1*).

¹⁶ «Ganado» como metáfora que sitúa a Dios como pastor y al pueblo como su rebaño (*Sal.* 23; 80; *Mt.* 18, 12-14).

sus necesidades, pues el cazador «revela su deseo insaciable de gozos sensibles. La caza simboliza la persecución de satisfacciones pasajeras y una suerte de avasallamiento ante la repetición indefinida de los mismos gestos y placeres» (Chevalier, 1988: 268).

Los malos pastores hacen continuas referencias a los ataques que reciben de los buenos y se pasan la mayor parte del tiempo de sus coloquios en mostrar odio hacia el bando contrario: «en número son diez, se arman con diez bastones o cayados, llamados preceptos, y traen a las veces tanta pujanza, que vienen a dar fuego en nuestras cabañas y a robarnos y a rescatarnos la caza por nuestras manos y cautelas presa y muerta» (Ponce, 1599: 114-115); «jamás tienen ni tenemos arrepentimiento del mal hecho, aunque sí envidia contra aquellos que después el gran rey Dios crió y habilitó para lo que mis padres perdieron y en las sillas do ellos cayeron se asentar» (Ponce, 1599: 133). Por otro lado, si estos pastores se dedican a hablar de otros de su mismo bando, el vocabulario que utiliza Ponce se llena de alabanzas y lisonjas. En contraste, el otro gran grupo no alaba nunca si no es para referirse a Dios, Jesucristo o a la Virgen, y sus críticas hacia el bando antagonista es nulo; únicamente reniegan de sus hábitos y costumbres para advertir a Barpolio e intentar que él sepa discernir. No significa que sean pastoras calladas, pero, a diferencia de las otras, hablan solo cuando es necesario.

Un rasgo fundamental para la construcción de estos últimos personajes que hemos analizado y que coinciden con todos los papeles antagonistas es la jerarquía que los caracteriza, pues muestran, de esta manera, un gran aprecio hacia el poder. Se comprueba esto en el orden por el que se obedecen entre ellos: a la cabeza Pluto, el mayoral; en segundo lugar, Caro, la gran pastora; a continuación, Mundo, el zagal y, por último, el resto de las pastoras que están a sus servicios para conducir al rebaño, que serán los hombres que cacen. La adoración al poder también se refleja en la añoranza que muestran las siete hijas de Pluto, al hablar sobre la realeza de su sangre¹⁷ y de la de hermanas de Caro y hacia el prestigio que antes poseían: «ellas de más alta y real sangre descienden por parte de la extremada Caro, cuyas hermanas son. También es verdad que nuestro padre y deudos de muy alta sangre, estado y valor otro tiempo fueron» (Ponce, 1599: 128). Podemos concluir entonces que Pluto (diablo) puso al servicio de Caro (la carne seductora) a sus siete hijas (las siete vanidades):

Otra cosa más de lo que él ordena y manda no se hace, siendo habida por ley todo lo que dispone, induce, persuade o aconseja. Siendo en todo tan sujeta a lo dicho Caro que muy pocas veces o nunca sale de lo que el mayoral Pluto decreta. Por cuya causa fuimos nosotras siete en el servicio

¹⁷ Como también mostró Soberbia anteriormente con los escudos heráldicos de familias de importantes linajes que lucía en su silla de montar.

y ministerio de Caro admitidas, lo cual imposible fuera si nuestro padre el mayoral Pluto con ella tan frecuente conversación y privanza no tuviera (Ponce, 1599: 127).

Barpolio se sentirá muy tentado de unirse a todas esas pastoras malvadas, pues el mayoral aparece alabando desmesuradamente a Caro; sin embargo, Alma intenta ayudar a su esposo para que no caiga en la tentación y, de este modo, opina que lo que el mayoral va diciendo «son lazos del mundo y que se han de tratar en el mundo y con el mismo mundo»¹⁸ (Ponce, 1599: 141). De esta manera, todos los buenos pastores que están en compañía de Barpolio intentan distraerlo para que no caiga en la tentación de ir con los malos pastores, pues comienza a mostrar demasiado interés en ver lo que andan haciendo y diciendo.

Barpolio excusa su interés por que quiere «saber y entender modos de vivir y tratos diferentemente guisados [...] todo hombre naturalmente saberlo todo desea» (Ponce, 1599: 152). Llegados a este punto, Concupiscencia de los ojos ve a Barpolio y los malos pastores se acercan a donde estaban los buenos, quienes, al darse cuenta de esto, huyen, dejando al protagonista (junto con sus cinco pastores) y a Alma solos. Barpolio y los Sentidos, embobados con los seductores, dejan que atrapen a Alma, quien llorando ve cómo Barpolio y los otros cinco son absorbidos por Pluto, Caro, Mundo y el resto de los pastores. Finalmente, Barpolio es seducido en su totalidad y separado de su Alma.

Entendimiento llora por la pérdida de Barpolio; este, al ser, como dice Ponce, «un ciego amante, aunque le desengañen o prediquen, todo lo echa por alto» (Ponce, 1599: 169), siguió tras Mundo, Caro y, por supuesto, Pluto. Es en este momento en el que el protagonista venda los ojos y ata a Entendimiento, a Voluntad y a Memoria. Por su parte, las siete buenas pastoras aparecen y rescatan a Entendimiento, Memoria y Voluntad, quienes, en seguida, van hacia el palacio de Caro a rescatar al pastor. No obstante, los malos pastores los echan a golpes de allí, para que Barpolio se quedase con ellos cantando, descansando y leyendo historias de los árboles.

Una mañana salió Barpolio del palacio de Caro a seguir buscando la historia que habían leído el día anterior y, tropezándose sin querer, se rompe una pierna y

¹⁸ Ponce refleja aquí la idea cristiana de no pertenencia al mundo, pues este solo es casa del pecado y no debe ser del hombre, ya que lo corrompe: «Mas nuestra ciudadanía está en los cielos, de donde también esperamos al Salvador, al Señor Jesucristo» (*Fil.* 3, 20); «Poned la mira en las cosas de arriba, no en las de la tierra» (*Col.* 3, 1-4); «Respondió Jesús: mi reino no es de este mundo; si mi reino fuera de este mundo, mis servidores pelearían para que yo no fuera entregado a los judíos; pero mi reino no es de aquí» (*Jn.* 18, 36). Todo esto se explica porque «Dios ha creado el mundo mediante un acto eterno de su voluntad creadora, pero le ha dado una existencia temporal» (Schmaus, 1959: 84) y, por lo tanto, no puede entenderse el mundo como casa del hombre, sino como paso hasta la casa definitiva.

se da un golpe en la cabeza, quedando malherido¹⁹ en el suelo sin poder levantarse. Mundo y Caro aparecen, pero es tan grande la curiosidad y la tentación que sienten por seguir leyendo dicha historia, que lo dejan tirado en el suelo y se van a leer. Debido a esto, Barpolio se da cuenta de lo mal que hizo dejando que sus enemigos capturasen su alma y, arrepintiéndose de todo lo pasado, desea que las tres potencias, Alma y las siete buenas pastoras regresen en su ayuda.

De esta forma, llegan Entendimiento, Memoria, Voluntad, las siete Virtudes y la pastora Alma (por cierto, muy demacrada, delgada y débil), ahuyentan con sus cayados a Pluto y compañía y auxilian a Barpolio. Después de esto, se le presentan por primera vez nuevas pastoras a Barpolio: Misericordia, Contrición y dos hermanas de esta última, Confesión y Satisfacción.

Misericordia es, de entre todos los pastores buenos, a la que más se le reconoce como salvadora: «quédense con vos mis sentidos, potencias y virtudes, soberana pastora —dijo Barpolio—, pues sin vos todos valemos poco» (Ponce, 1599: 338). A las otras tres pastoras las llama Ponce las «hermanas medicinales»: Contrición, Confesión y Satisfacción. Misericordia se presenta a ella y a las otras tres pastoras de la siguiente manera:

Yo me llamo la gran pastora Misericordia y tengo en mi cabaña otra pastora muy sapientísima en medicina, la cual cura todas las enfermedades de cualquier género o modo que sea, con muy gran facilidad. A esta pastora llaman Contrición; tiene esta otras dos hermanas, que la una de ellas se llama Confesión y la otra Satisfacción. Estas tres hermanas como tú Barpolio te ampires bien de ellas, luego serás curado sin falta, mediante yo que no te faltaré (Ponce, 1599: 284).

Gracias a estas pastoras Barpolio queda renovado; de hecho, Misericordia es quien lo encuentra malherido y quien, junto con Alma, lo levanta del suelo²⁰ para

¹⁹ Es en este momento cuando Barpolio se corrompe ya no solo espiritualmente, sino en la imagen física que Ponce nos proporciona, rompiéndosele una pierna sin poder levantarse del suelo, secundando simbólicamente la teoría de espiritualización del cuerpo de san Pablo (1Co 15, 39-44.50). «Abandonarse a la carne significa, no solamente llegar a ser pasivo, sino sembrar en sí mismo un germen de corrupción» (Chevalier, 1988: 252). Es decir, el protagonista acaba herido por seguir a Caro, a la carne.

²⁰ Un acto bastante simbólico en representación de la misericordia de Dios. Puede establecerse aquí un paralelismo de la torpeza física de Barpolio con las que se relatan en los Evangelios, pues es Cristo quien saca del pecado (enfermedad, muerte, minusvalía física o posesión) con su misericordia (mano que levanta del suelo) al hombre (el enfermo). «El muchacho quedó como muerto, hasta el punto de que muchos comentaban que había fallecido. Pero Jesús, tomándole de la mano, lo levantó y él se puso en pie» (Mc. 9, 26-27); «Los presentes se burlaban de él, pues sabían que estaba muerta. Pero él, tomándola de la mano, dijo en voz alta: 'Niña, levántate.' Entonces retornó el espíritu a ella y, al punto, se levantó» (Lc. 10, 53-55). Este mismo símbolo se hace presente también en ciertos actos penitenciales en los que el sacerdote levanta, después de absolverlo de los pecados, al penitente del suelo.

poder llevarlo a Contrición. Además, desde que aparece Misericordia, Barpolio está mucho más protegido que antes: «No temáis ya pastora amiga —respondió Misericordia—, que por esta vez yo os defenderé de todo daño a vuestro Barpolio» (Ponce, 1599: 285). Después de la aparición de estas cuatro pastoras, los Cinco Sentidos se escapan del palacio de Caro y entre todos los buenos pastores cuidan y acaban curando a Barpolio, quien, cuando esté curado, irá a dar un paseo con el resto de los pastores y encontrará la Torre de la penitencia, «en la cual los males pasados se lloran y otros no se cometen» (Ponce, 1599: 337).

Este espacio sirve de marco para introducir siete nuevos pastores, de los que se señala que tres son hombres: Entendimiento, Consejo y Temor de Dios y cuatro mujeres: Sapiencia, Fortaleza, Ciencia y Piedad; alegorías de los siete dones del Espíritu Santo, para completar de esta manera las fuerzas necesarias que pueden ayudar a Barpolio a seguir los impulsos del Espíritu de Dios y a combatir los suyos propios. Estos pastores hacen que Barpolio se sienta por fin perdonado, consolado y querido: «Barpolio se halló muy consolado vistos estos pastores y pastoras y de muy gran contento comenzó a llorar» (Ponce, 1599: 250). A la vez que aparecen estos siete pastores, se introducen otras siete ninfas cantando, las tres primeras en una parte y las otras cuatro en otras: Fe, Esperanza, Caridad (las virtudes teologales), Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza (virtudes cardinales).

Sorprende que Ponce imite a Montemayor introduciendo el personaje de la ninfa en esta obra divinizada en la que se presupone que los seres mitológicos no tienen cabida. *Los siete libros de la Diana* presenta las tres ninfas, Cintia, Dórida y Polydora, en un momento decisivo en el que «preludian la violencia posterior de los salvajes; rompen la monotonía de la narración para vivir un momento de acción; introducen la aparición de Felismena y revelan el palacio de Felicia» (Teijeiro, 1991b: 40). No obstante, la interpretación simbólica de las ninfas en *La clara Diana* no es paralela a la de Montemayor, pues, al tratarse de personajes mitológicos en una obra cristianizada, pero con valores positivos (atribuyéndoles las virtudes teologales y cardinales), no es fácil suponer su sentido.

La simbología a lo largo de la historia para las ninfas, según Chevalier, las relaciona con la muerte, el peligro y la sensualidad, por lo que no coincide en la interpretación que se les debería dar en esta obra. Podrían entenderse, por ejemplo, como muestra de las maravillas que la Torre de la Penitencia recoge, y por ello no son pastoras corrientes, sino seres sobrenaturales. Es decir, el final de la peregrinación de Barpolio al lugar de destino, la Torre, como tierra prometida, le muestra los milagros y las maravillas divinas que no va a encontrar sino es con Dios. Es más, siguiendo el significado griego de *νόμφη* (novia, doncella), y la definición de Covarrubias: «al hombre demasadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar ninfa, o ninfo» (1611: 1127), se puede entender «ninfa» como acepción para representar la belleza y perfección divina de las siete virtudes. Sin lugar a duda, también se les puede atribuir el significado que Pérez de Moya les

asigna como guardianas de la creación de Dios y veladoras de los hombres para que lo teman y lo amen (1928: 91).

Finalmente, la obra acabará con Barpolio y los demás pastores buenos contemplando las maravillas de Dios y dando gracias en la Torre de la Penitencia. Nos encontramos con un final abierto, sin saber qué es lo que ocurre con Caro, Mundo y el resto de los pastores que estaban con ellos. Ponce querría alargar el argumento con la *Segunda parte de la clara Diana a lo divino* que nunca sería publicada.

Concluimos que todos los personajes que presenta esta novela cumplen una determinada función. El grupo de pastores positivos vela por el protagonista y su amada, mientras que el grupo de los pastores negativos encuentra su esencia en la oposición hacia alguno de los del grupo anterior. De esta forma, los siete vicios son un contraste de las siete virtudes, la carne, el mundo y el pecado son enemigos del alma y la triple concupiscencia es acosadora del hombre y enemiga del ayuno, del lloro y de la penitencia. Ponce lo refleja así, siguiendo la doctrina católica que, además, sitúa los demonios también como «instrumentos de Dios para prueba de las almas y su ejercicio en la virtud, como se ve en la historia de Job» (Incio, 1960: 60), por lo que todos los pastores o cazadores que aparecen en la historia de Barpolio son iguales de necesarios para su conversión.

Por último, no es casualidad que cada personaje o grupo de personajes ayude a acercar al protagonista a un sacramento diferente. Es decir, a lo largo de todo el argumento, Barpolio va recibiendo, como camino hacia la santificación, los siete sacramentos (exceptuando el Orden Sacerdotal) en el orden que se sigue: Bautismo, gracias a la fuente a la que baja el protagonista en el segundo libro y a las siete virtudes divinas; Penitencia, gracias a las tres pastoras Contrición, Confesión y Satisfacción; Extremaunción, a través de la pastora Misericordia, que lo levanta del suelo y, como se recoge en la Biblia (*St.* 5, 15), «la oración de fe salvará al enfermo, y el Señor hará que se levante, y si hubiera cometido pecados, le serán perdonados»; Confirmación, por el acercamiento a los siete pastores y pastoras, que representan los dones del Espíritu Santo, pues «la Confirmación es un Sacramento por el cual recibimos al Espíritu Santo con la abundancia de sus dones» (Boniface, 2017: 149); y, por último, aunados al final en el reencuentro del protagonista con su amada se pueden ver tanto el Sacramento del Matrimonio, como el de la Eucaristía, pues la unión entre el hombre y su esposa, representa la comunión con Cristo, por lo que puede predecirse que Barpolio, llegado a la Torre de la Penitencia o a la cabaña milagrosa de Misericordia, realizase el Sacramento de la Eucaristía.

3. La tragicomedia pastoril como enseñanza religiosa

Llegados a este punto se puede entender la estructura que Ponce fabricó para la misión que pretendía; no obstante, con una simple lectura de la obra también es posible acceder al significado de esta, pues en los preliminares Ponce la presenta como:

[...] tragicomedia²¹ recitada entre el diablo, mundo y carne, y en ella se introduzcan el hombre racional con sus potencias y sentidos prevaricados en amores mundanos y la continua batalla que los vicios llevan con las virtudes, cosa más que clara parece donde habla el Mundo desde su alcázar, que aquí tan al natural pintamos, no poder se tratar sino cosas del mundo, así como cuando llegamos a la Torre del Conocimiento y Penitencia no poder hablar sino según sus calidades y especies; cuanto más que para dar sabor a desabridos gustos es menester hacer ensaladas gustosas [...] Al fin libro un dechado que palpablemente muestra debajo especulación y metáfora el discurso de nuestra vida y dónde va a parar, como en un cristalino espejo de lo que hoy más se usa en el mundo (Ponce, 1599: Pre11-13).

Juan Montero señala (en 1994: 73) que, además, al inicio del libro cuarto también hay una breve aclaración al argumento que ha sucedido: «Ya, como habréis notado por el curso del primero, segundo y tercero libro, sabréis cómo debajo del palio pastoril hemos puesto aquello que el Apóstol y Evangelista S. Juan dice que hay en el mundo...» (Ponce, 1599: 163); y en el libro quinto: «... el sentido que debajo estas significaciones tratamos, que todo es mostrar, como quien recita una tragedia, los efectos viciosos que en viciosos hacen los vicios» (Ponce, 1599: 216). Por nuestra parte, añadiremos como ejemplo novedoso la referencia del libro séptimo:

Suplico humildísimamente a los lectores sabios (pues de los que no lo fueren, ningún bien esperamos) que vayan muy bien rumeando esta nuestra escritura, y verán cómo arriba dijimos junto a lo negro, el inestimable valor de lo blanco. Verán [...] todos los vicios, de cualquier forma o manera que sean, salen de la prevaricación de esta nuestra carnaza [...], conviene pues y es menester hacer nos indeficientes a todas las cosas que del verdadero blanco Cristo, nuestro Dios y redentor, nos apartará y ver qué fin tienen estos mundanos amores, de los cuales particularmente tratamos (Ponce, 1599: 334).

²¹ Después de señalar la conjunta oposición de los conceptos *divino* y *humano* que la obra precisaba, Ponce compara su libro a una tragicomedia. Esto a Porqueras Mayo le parece «importantísimo desde el punto de vista de la teoría dramática, porque nos demuestra que entre *La Celestina* y Lope de Vega ya se está formando, en sus formas más diversas e insospechadas, una doctrina del nuevo género de la tragicomedia» (1965: 27).

Se abre entonces paso a la oralidad y teatralidad de la novela pastoril con el sentido, que el mismo autor profesa, de «tragicomedia recitada». De la misma manera que ocurre en la novela de Montemayor, nos encontramos con elementos dramáticos en esta obra narrativa que sitúa los personajes en un escenario pastoril desde el que entran y salen de escena. El mismo Ponce señala que su intención es reflejar las batallas interiores del hombre bajo un «palio pastoril», por lo que el escenario se hace presente desde ese momento. A partir de entonces, el elemento novelístico le va cediendo terreno a la tragicomedia «sobre un fondo, quizá, de teatro escolar y catequístico» (Montero, 1994: 73). El diálogo es también un elemento dramático importante en la obra, pues los personajes se expresan únicamente cuando se reúnen en escena. El narrador, por tanto, quedaría relegado a un segundo plano en el que solo da pie a uno u otro interlocutor y presenta la obra al inicio para poner en contexto la situación sentimental de Barpolio.

Por otro lado, en *Los siete libros de la Diana* Montemayor el narrador realiza «observaciones concisas y ajustadas a su propósito directivo y no se aprovecha de su situación para intercalar digresiones moralizantes o de otro tipo» (Rallo, 1991a: 46). Sin embargo, Ponce utiliza los principios de libro para desarrollar sus tesis teológicas, que explican el «teatro» que está presentando. Puede ser que esto sea para facilitar la lectura de esta obra que quizá precise de más formación (si no se contase con las explicaciones del autor) que la obra de Montemayor.

Pero ¿cuál es el motivo real que mueve a Ponce a realizar este *contrafactum*? Esto se responde con la preocupación del impacto que pudiera conllevar la literatura profana «sobre lectores no especializados, particularmente las mujeres» (Montero, 1994: 75). Siguiendo esta línea, Ponce da la vuelta a la materia profana de la que parte, expresando «el puritanismo literario que recorre el siglo XVI quizá acentuado, aunque no se pueda afirmar con certeza, durante los años posteriores al Concilio de Trento (1544-1563)» (Jones, 1974: 106), y representando alegóricamente la vida como camino.

De esta manera, se puede apreciar la pretensión de adoctrinamiento espiritual con la que concibió la novela, aprovechando el palio pastoril²². Como señala Cristina Castillo: «se desprenden enseñanzas morales, que, en algunos casos, vienen avalladas por citas bíblicas. La adaptación de todos los elementos pastoriles con un sentido “divino” tiene su máxima representación en el retrato de la mítica Edad de Oro» (2005: 434). Ponce se refiere a la Edad de Oro cristiana, como se puede ver claramente en una de las conversaciones que mantienen Barpolio y Alma: «¿No te parece, pastor mío, que el mundo que hoy alcanzamos es segundo de aquel primero, en el cual en la primitiva iglesia de Dios había tanta caridad, sinceridad, humildad, santimonia, llaneza, limpieza?» (Ponce, 1599: 143).

²² «Bastó un leve acomodo del argumento dando un sentido religioso a las relaciones de los pastores para que el libro cambiase radicalmente en su significación espiritual» (López, 1974: 543).

La literatura profana era una de sus principales preocupaciones y, por eso, el grupo de pastores de Caro solo se preocupa de leer y escuchar relatos de aventuras y pastoriles que siempre acaban en tragedia. Se ayuda Ponce, además, de la pastora Misericordia, quien habiendo ya rescatado a Barpolio, le advierte lo siguiente: «¿Qué fruto has sacado de tan facundos sonetos, medidas rimas, discretas cartas, elegantes versos, avisadas sentencias, polidos dichos? [...] algo más les valiera emplear algún poco del tiempo que en tales profundidades gastaron en ganar caudal para el cielo» (Ponce, 1599: 347).

Las críticas a las novelas pastoriles son continuas en *La clara Diana*, pues Ponce considera que todas ellas llevan como único resultado la perdición del hombre que las escribe²³ y sobre todo del que las lee. En un momento de la novela, Ponce exige discernimiento a la hora de leer novelas pastoriles, pues según su criterio, debajo de la hermosa «superficie» pastoril se esconden mensajes perjudiciales para el espíritu, sobre todo para el de la mujer: «debajo de vocablos y comparaciones pastoriles, él dijo muy grandes terribilidades» (1599: 37).

Con todo lo dicho, se sobreentiende que Ponce esperaba que sus lectores fueran mujeres que hubieran leído este tipo de literatura, ya que lanza en varias ocasiones «preocupaciones sobre el asunto de las mujeres, su realización personal y su imagen social» (Montero, 1994: 78). El autor pretende mostrar, pues, la visión que él cree acertada sobre la situación de la mujer en su época y, por lo tanto, se ayudará de las imágenes de las malas pastoras para defender posturas pro-feministas; sin embargo, también da cuenta en contadas ocasiones de este mismo asunto a través de personajes del buen bando, por lo que, como Montero señala: «la validez del discurso no se pierde por ello [...] Ponce llega a poner en boca de esos mismos personajes [Caro y sus hermanas] oraciones y lecciones morales que ellos han oído decir a otros» (1994: 78).

Hace alguna alusión a este tema social de la mujer, a la que recomienda «prudencia y cuidados exquisitos para no caer en los lazos del amor» (Montero, 1994: 78). Como hilo conductor de estas ideas para llevar a cabo el argumento, Ponce se sirve claramente del matrimonio por lo que, de todas las historias de amor que aparecen en *La clara Diana*, la única que triunfa es la de Barpolio y Alma, pues son los únicos que están casados. De esta manera, los relatos intercalados son el vehículo para advertir que cualquier matrimonio de interés o que no disfrute del consentimiento familiar no resultará victorioso de ninguna manera.

El matrimonio, en sentido místico significa, aparte de la unión entre el hombre y la mujer, «la unión de Cristo con su Iglesia, de Dios con su pueblo, del alma con

²³ Recordemos cómo Ponce exagera en los preliminares de *La clara Diana* sobre la vida de Montemayor, hasta tal punto que traslada las tragedias amorosas a su propia vida, presentándolas «como un escritor ocupado exclusivamente en asuntos amorosos» (Montero, 1994: 71): «Perdone Dios su alma, que nunca más le vi, antes de allí a pocos meses me dijeron cómo un muy amigo suyo le había muerto por ciertos celos o amores» (Ponce, 1599: Pre3).

su Dios» (Chevalier, 1988: 699). Además, se entiende como metáfora del reino de Dios y de una nueva alianza (León-Dufour, 2001: 517): «la fiesta de bodas aparece frecuentemente para significar la plenitud de la relación de Dios con su pueblo y con la humanidad. Jesús usa esa metáfora para explicitar con ella el sentido del tiempo de salvación, en donde el reino está presente» (Tamayo, 2005: 575).

Las novelas pastoriles han concedido mucha importancia a la castidad de los pastores (recordemos la entrada al palacio de la maga Felicia, que exigía esa virtud para entrar); partiendo de esa base y teniendo en cuenta que Ponce diviniza una historia de pastores, concede una inmensa importancia al matrimonio. Esto se deriva por la tradición religiosa de seguir una castidad tanto fuera como dentro del matrimonio, pues la sexualidad o unión de los cónyuges, según la exégesis bíblica, debe comprenderse como «proceso totalizante de humanización. Y la base de ese proceso es el amor de Dios. Por eso, esa unión es atribuida al propio Dios» (Tamayo, 2005: 575). De ahí que «dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y los dos se harán una sola carne» (*Mt.* 19, 5). Pues la Iglesia como esposa se somete a Cristo, como esposo, que la ama, «a la que salvó entregándose por ella» (León-Dufour, 2001: 517). En resumen, se entiende el matrimonio como un gran misterio «respecto a Cristo y la Iglesia» (*Ef.* 5, 32).

4. Otros elementos simbólicos de la obra

No queda ahí todo el simbolismo de Ponce, sino que, además del enfoque argumental y de las enseñanzas que transmite por medio de los personajes, el fraile se sirve de ciertos elementos con una gran carga simbólica. De entre estos destaco la fuente, el baño y las gradas, la hoja de laurel, los árboles y sus inscripciones, la intercalación de los nombres, los palacios y letreros, la Torre de la Penitencia y los números uno y tres y siete.

En primer lugar, es realmente importante la fuente que, como señala Montero, es uno más de los rasgos pastoriles que recuerdan a las Dianas «como lugar privilegiado de espacio pastoril (aunque la Fuente de la Gracia le sirve a Ponce, sobre todo, para una larga digresión alegórica)» (1994: 74). Es decir, el momento en el que aparece la fuente, que se da al principio de la obra, es una pausa del argumento que le sirve al autor para preparar al protagonista en un ritual religioso de purificación del alma.

De esta manera, el agua funciona como uno de los mayores elementos simbólicos de la obra, pues Barpolio se desnuda y se adentra en ella, lo que puede hacer referencia al bautismo o más bien a la renovación de este: «Bien será menester (decía) que te refresques y laves, desventurado Barpolio, con el agua de esta salutífera y cristalina fuente, pues el ardor de tus mundanos amores tan seco de gracia te tiene» (Ponce, 1599: 14). El agua de la fuente es, por tanto, símbolo de vida o del renacimiento

del hombre viejo al hombre nuevo; se haría referencia, de esta manera, al agua viva de Cristo: «la fuente de vida [...], o también la fuente de enseñanza» (Chevalier, 1988: 515), o en este caso, discernimiento para la vida.

Este baño imita el de Felismena, que ocurre en el núcleo de la obra de Montemayor y que realiza tras bajar también unas escaleras, acompañada de las ninfas, que la conducen hacia un estanque. Este baño simboliza también un rito de purificación «para su ingreso en el templo de Diana, que se producirá más adelante una vez que nuestra heroína se reincorpore al grupo de pastores que la aguarda en el salón principal» (Torres, 2021: 1023). Además, no es casual que descienda unas escaleras para acceder al agua, pues se ha deducido que Montemayor describe los rasgos arquitectónicos del *mikvé* judío, que consiste en un estanque específico para la purificación o abluciones de las mujeres.

Teniendo en cuenta estos rasgos mencionados de los dos baños y que, además, funcionan como rito de preparación para algo posterior, debemos remitirnos a «los ritos de purificación mediante el agua practicados en la tradición judeocristiana» (Torres, 2021: 1028 n14), lo que se fundamenta en el libro de *Ezequiel*:

La palabra de Yahvé se dirigió a mí en estos términos: os tomaré de entre las naciones, os recogeré de todos los países y os llevaré a vuestro suelo. Os rociaré con agua pura y quedaréis purificados; de todas vuestras impurezas y de todas vuestras basuras os purificaré. Y os daré un corazón nuevo, infundiré en vosotros un espíritu nuevo, quitaré de vuestra carne el corazón de piedra y os daré un corazón de carne (*Ez.* 36, 24-26).

Además, la Biblia ve a Yahveh como «fuente de vida» (*Sal.* 36, 10) y el agua salida de la tierra se considera «libre de todo tipo de impurezas (provocadas por el hombre) y se la considera sagrada» (Kasper, 2011: 674-675). De esta forma, el baño «posee un sentido de purificación y regeneración²⁴. La purificación del cuerpo alcanza también al alma, y así favorece la renovación espiritual. La noción del baño se asocia a sacramentos tales como el bautismo o la penitencia» (Chevalier, 1988: 175). En comunión con esta definición están los diccionarios de vocabulario teológico que recogen el agua no solo como poder de vida, sino que «es también lo que lava y hace desaparecer las impurezas [...] el agua, instrumento de limpieza física, es con frecuencia símbolo de pureza moral» (León-Dufour, 1988: 52 y 54). Así, la Biblia recoge la importancia al acto del baño en relación con la limpieza interior: «aquel que ha tomado un baño no tiene necesidad de lavarse; está enteramente puro» (*Jn.* 13, 10). Esto se debe a que el nombre «bautismo» «deriva del verbo *baptein* / *baptizein*, que significa “sumergir, lavar”» (León-Dufour, 1988: 117). Por esto, se recogen los dos episodios rituales con una solemnidad muy

²⁴ «Baño de regeneración y de renovación del Espíritu Santo» (*Tr.* 3, 5).

marcada por el acompañamiento de los personajes al «bautizando» y por la seriedad del momento y la larga extensión que, al menos Ponce, le dedica a este pasaje.

En cuanto a la fuente, esta tiene doce gradas, cada una con una monición: siempre temer a Dios, negamiento de la propia voluntad, total sujeción, perseverancia en las adversidades, contentarse con cualquier extrema pesadumbre, creer ser el más vil de todos los hombres, contrición, confesarse puramente, fe, esperanza, caridad y gracia. La bajada de la fuente por Barpolio en dos momentos distintos supone un gran ejercicio alegórico. La primera vez, Barpolio solo es capaz de llegar hasta la sexta: «fue tanto el temor que a las gradas de la fuente cobré, que no sé cómo será posible, no digo bajar del todo, mas si llegara a la sexta grada donde antes estuve» (Ponce, 1599: 34).

Ya en el segundo intento consigue bajar a la séptima gracias a la ayuda de las siete virtudes que lo acompañan y con las cuales afronta la bajada. Es un momento crucial, pues Barpolio se da cuenta de que bajar las doce gradas de la fuente acompañado de las siete virtudes no solo es posible, sino la única forma. En este momento se comienza a entender qué es lo que Ponce pretende reflejar alegóricamente: no todo depende de las fuerzas de Barpolio, es decir, del hombre, pues sin la ayuda divina nada se puede alcanzar. León-Dufour señala que san Pablo ve en la inmersión y emersión del neófito un símbolo de sepultura y resurrección, siempre acompañado de Cristo, pues se sumerge en las aguas y luego las vence con Cristo (1988: 56). Esto explicaría por qué Barpolio no puede bajar las escaleras él solo.

Paralelamente a las doce gradas de la fuente, en el libro cuarto Barpolio se topa con otras doce gradas que conducen hacia el palacio de Caro. Estas doce gradas son las siguientes: Livianidad del ánimo, curiosidad, inconsiderada libertad, jactancia, singularidad, arrogancia, presunción, defensión de pecados, simular la confesión, rebelión, libertad en pecar y costumbre de pecar. El rasgo más importante de estos escalones es que suben, en referencia metafórica al ego del hombre que, al seguir esos pasos de livianidad, curiosidad, jactancia, se alza peligrosamente; por el contrario, las gradas de la fuente bajan, por lo que favorecen la humildad. Las mismas pastoras se dan cuenta de esto cuando Barpolio sube las gradas de Caro: «¿No veis qué gradas ha subido Barpolio? ¿Cómo será posible restaurar tan gran caída del hombre?» (Ponce, 1599: 193).

El segundo símbolo que aparece en la novela es una hoja de laurel que tiene escrito C.A.V.E.A., la cual cae del pico de una paloma y a la que se le dan diferentes significados: en primer lugar, Barpolio, entendiéndolo que C significa «conoce», A «adversario», V «verísimo», E «es», concluye «cuán verdaderamente está muy asimilado el universal y común enemigo adversario del humano género y de un modo o del otro estas letras me dan aviso a guardarme, no caiga en alguna infernal penosa, con algún tanto del deseado contentamiento» (Ponce, 1599: 20). El pastorcillo Entendimiento aprueba el significado de Barpolio, y le aconseja que se

guarde de su adversario el diablo y de su enemigo el mundo y de su domesticada carne. Además, opina que la hoja era de laureo, porque, mediante eso «se enseña que, teniendo resistencia en los vicios, recibirá la corona de victoria y que [...] fue del pico de blanca paloma caída, significando que todos los santos avisos, e inspiraciones son por el Espíritu Santo en favor y provecho del alma infundidas» (Ponce, 1599: 36-37).

Sin embargo, no será hasta el inicio del libro cuarto, donde Ponce explique el sentido verdadero de la hoja de laureo: «significa los sentidos, [...] los cuales por culpa del hombre se apartan del camino de la penitencia, cerrando las puertas a las celestiales inspiraciones que Dios pone en el alma: lo cual representa la hoja del Lauro escrita». Por otro lado, el hecho de que caiga la hoja de la paloma quiere decir que en el mensaje queda infundido la «iluminación y gracia del Espíritu Santo» (Ponce, 1599: 163).

Añadiendo la justificación de que «los romanos vieron en él el emblema de la gloria, tanto de los ejércitos como del espíritu» (Chevalier, 1988: 630), se entiende que, si Barpolio lleva a la práctica el consejo que el laurel le da, su alma resultará victoriosa. El mismo sentido se puede ver, poco después de que cayera la hoja de laureo, en el momento en el que aparecen los cinco pastorcillos (Sentidos) junto a las siete virtudes divinas: «todos y todas con ramos de laurel, señal de deseada victoria en sus manos» (Ponce, 1599: 31).

Por otro lado, el hecho de que en los troncos de los árboles haya poesías e historias es un elemento lírico propio de las novelas de pastores que Montemayor también utiliza, por lo que la carga simbólica de los árboles no es realmente importante en esta obra; es decir, el árbol solo funciona como «soporte para la escritura de poemas en este ámbito arcádico, donde la presencia de los versos es absolutamente imprescindible» (Rallo, 1991a: 40). De esta manera, Ponce también recurre a la lírica en su novela, como era propio de las novelas sentimentales y caballerescas. Así, siguiendo el curso de las poesías de Montemayor, Ponce utiliza sus poemas de dos formas diferentes: o «con función narrativa, como puente del pasado o evocación a historias anteriores, o como descanso de la narración y entretenimiento entre dos escenas, como embrague, o simplemente como adorno más de un mundo ideal» (Rallo, 1991a: 41).

Los árboles de *La clara Diana* llevan inscritas tres de las historias intercaladas que se cuentan y poesías y canciones de entretenimiento. El primer relato se encuentra en un haya, el segundo en un álamo y el tercero en un laurel; sin embargo, las demás poesías, canciones y cartas, que también se leen como ocio entre los pastores, se encuentran todas en álamos, pues es la especie más nombrada y, en más de una ocasión Ponce sitúa sus personajes en alamedas. Según la tradición simbólica, el álamo «está ligado a los infiernos, al dolor y al sacrificio. Es un árbol funerario que simboliza más el recuerdo que la esperanza, el tiempo pasado más que el porvenir de los renacimientos» (Chevalier, 1988: 69). Esto recuerda a la

Égloga III de Garcilaso, donde la ninfa Nise escribe en el tronco de un álamo un epitafio. Sin embargo, en esta obra los árboles funcionan como contendores de historias y poesías, no a modo de funeral, por lo que el sentido de los árboles y de su perennidad se podría entender como el encallamiento en el pasado de esas historias de amor que acabaron trágicamente y que son incapaces de avanzar en la historia, de la misma forma que el lector que se empecina en leerlas por ocio, según el pensamiento del fraile. Sería este un sentido no solo distinto al del álamo de Garcilaso, sino contrario al del resto de los árboles de las novelas pastoriles que infunden perdurabilidad, pues los amantes escriben sus nombres en los árboles y se dedican canciones, poesías e incluso cartas, como símbolo de eternidad, seguridad e incluso fecundidad en sus amores (Chevalier, 1988: 117-124).

El resto de los árboles que se mencionan no participan de simbolismo, su diversidad simplemente se remite a la variedad de plantas y árboles que se dieron en Montemayor, junto con la pluralidad métrica, como señala Rallo Gruss en su edición: «La plurimetría y diversidad estrófica remiten entonces a la esencia mítica de este ámbito, cuya variedad de árboles y multiplicidad de personajes son manifestaciones distintas de una única idea [valor poético de la arcadia pastoril]» (1991a: 42).

En cuarto lugar, la intercalación de los nombres protagoniza un símbolo muy importante sobre dos personajes concretos, Alma y Pluto, que funcionan como víctima y victimario, respectivamente. La primera es llamada tanto Alma como *Ánima*, sin embargo, Ponce no sigue ningún criterio por el cual prefiera uno u otro nombre dependiendo de la ocasión, es decir, no hace distinción alguna entre las dos denominaciones.

Podríamos preguntarnos entonces por qué no se decide por uno solo y a lo largo de toda la obra combina ambos nombres. No obstante, la confluencia de los dos significa, aunque no se refleje directamente en el texto, la unión de dos significados diferentes en un mismo personaje. Según la RAE «ánima», en la doctrina católica, es el alma que aguarda su purificación en el purgatorio antes de ir a la gloria; mientras que «alma», en algunas religiones y culturas, es la sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. Covarrubias ya distinguía entre estos conceptos, pues para el sustantivo «ánima» atribuye el significado de «conciencia», mientras que para el término «alma» dice lo siguiente: «las cosas que tienen alma viven por ella»²⁵. Sin embargo, la distinción que hace de ambos nombres es limitada, pues al significado de alma le añade que «a veces también se toma por conciencia» (1611: 100 y 143).

Entre los griegos, el alma *ψυχή*, al igual que *anima* entre los romanos, y entre los hebreos, *nefesh* (נֶפֶשׁ), significa sopro, hálito, aliento vital. Además, el alma siempre tiene algo de terrenal y de sobrenatural (Chevalier, 1988: 81), por lo que

²⁵ Es decir, «espíritu», como así lo señalan también otros diccionarios de la época (Oudin, 1607: 34 y 46; Percival, 1591: 13 y 17; Vittori, 1609: 39 y 52, etc.).

se puede establecer esa comparación con el carácter físico del personaje Alma y del carácter espiritual de la misma, perteneciente a Barpolio.

Podría resumirse en que el ánimo de una persona no es tan estática como el alma, sino que en teología se ha visto como un proceso de conversión del hombre y que establece una serie de etapas. Así Jung lo define como «el arquetipo de lo femenino que desempeña un papel de muy particular importancia en lo inconsciente del hombre» (1995: 272). De esta forma, el ánimo se asienta sobre cuatro estadios de desarrollo: los dos primeros más físicos y biológicos en relación con Eva y otros dos últimos en relación con la Virgen María (o también llamada Nueva Eva), en quien el amor alcanza totalmente el nivel espiritual y de sabiduría (Chevalier, 1988: 81). Es decir, la Eva terrenal progresa hasta una espiritualización mediante el alma individual, que debe recorrer estas cuatro etapas impuestas por el ánimo.

De esta forma, Ponce reúne el significado de aliento de vida con el de conversión en el personaje de *Ánima / Alma*, para explicitar la misión de Barpolio para con este personaje, que, en realidad, forma parte de él. De hecho, es tanta la confusión de esencias que se da en este personaje que hay veces en las que el autor llega a tratar a la amada del protagonista como si fuera un objeto «dijo allí su pastora el Anima» (Ponce, 1599: 157), colocando el artículo masculino «el» delante del nombre propio en mayúsculas. Dice Léon-Dufour, «la salvación del alma es finalmente la victoria de la vida eterna depositada en el alma. Si la vida es el bien más precioso del hombre, salvar uno su alma es salvarse él mismo» (1988: 69).

En el segundo personaje, Pluto / Plutón, también convergen dos significados diferentes que a Ponce le vienen muy bien para explicar la perdición del hombre en la ideología cristiana. En griego, *Πλοῦτος* significa riqueza, fortuna, abundancia, tesoro, y en la mitología grecolatina Pluto era la representación de la riqueza. De él se sabe poco más que engendrara a Pareantes y «que fuera hijo de Ceres y Filomelo, según Isidoro» (Boccaccio, 1983: 769). Por otro lado, como señala Pérez de Moya, según Leoncio fue hijo de Iasón y Ceres y «fue de los antiguos tenido en más que los otros dioses, por ser el más destruidor y matador de todos y, como a tal, le hacían mayores obsequios» (1928: 154). Que este dios representara a las riquezas se debe a que su padre Iasón obtuvo muchas riquezas por vender el trigo muy caro y a que Ceres era la diosa del pan, por eso nació «de este ayuntamiento Pluto, es decir que se hizo rico, por cuanto Pluto significa rico o riqueza» (Pérez de Moya, 1928: 155).

Por otro lado, en cuanto al dios Plutón, Boccaccio señala que fue el quinto hijo de Saturno y de Opis (1983: 482 y 496) y junto a Pérez de Moya lo define como rey de los Infiernos (Boccaccio, 1983: 496; Pérez de Moya, 1928: 124). Esta divinidad también representa las riquezas como consecuencia de ser el dios de la tierra: «Plutón quiere decir rico, y es la razón que por Plutón se entiende la fuerza o virtud de toda la tierra o el mismo elemento, y porque de la tierra sale todo lo

que los hombres tienen por riqueza» (Pérez de Moya, 1928: 125). Sin embargo, se entiende que Plutón domina solo las riquezas que proceden de la tierra, los bienes materiales y, por tanto, perecederos. Este sería un concepto que se puede adaptar perfectamente al personaje de la obra de Ponce, pues lleva intrínseco el significado que el mismo Boccaccio reflejaba en su obra:

De Plutón nace Veneración [...]. Hemos llamado antes a Plutón dios de las riquezas, riquezas de las que vemos con bastante claridad que nace la reverencia, puesto que solo se muestra respeto ante los ricos, aunque los hombres sean perezosos, degenerados, ignorantes y particulares; de tanto aprecio son las riquezas entre los mortales (Boccaccio, 1983: 497-500).

De esta forma, en esta figura mitológica se reflejan la condena eterna, la muerte e incluso la avaricia, la codicia y la gula del hombre (Pérez de Moya, 1928: 127 y 133; Boccaccio, 1983: 191); sin embargo, la imagen más importante de Plutón es la de rey de los Infiernos o príncipe de las tinieblas, que traga todas las almas que puede y las aprisiona. Así para la astrología analítica, Plutón funciona como símbolo de las profundidades y de nuestras tinieblas interiores, que alcanzan la noche original del alma, es decir, las capas más arcaicas de la psique (Chevalier, 1988: 846). Todas estas ideas son perfectamente trasladables a la figura divinizada de Plutón en la *Clara Diana*.

Es interesante señalar que, aunque Boccaccio y Pérez de Moya distinguen dos personajes mitológicos diferentes entre Pluto y Plutón, en la *Genealogía de los dioses paganos* y en la *Filosofía secreta* se les da el mismo nombre, pues al dios del Infierno a veces se le llama Pluto y al hijo de Ceres e Iasión, Plutón. Puede ser que Ponce hubiera leído e imitado el empleo de los dos nombres en la obra de Boccaccio; sin embargo, siguiendo la simbología de los nombres que adopta Ponce en su *Diana*, hemos querido ver en esa unión de los dos nombres la fusión de los dos dioses grecorromanos a los que refieren para la representación del ángel caído de la religión cristiana, y para hacer coincidir la caída en la seducción de las riquezas terrenales con la pérdida del alma.

El quinto símbolo que merece atención es el palacio de Caro, que, a pesar del paralelismo evidente con el palacio de la maga Felicia, difiere de él en la descripción. El palacio de la maga es majestuoso y de una riqueza inestimable, «más parecía obra de naturaleza que de arte ni aun industria humana» (Montemayor, 1996: 170). La idealización de esta «casa», como a veces la nombra el autor, pertenece «a los cánones de la arquitectura utópica del palacio renacentista que aparece en la pintura como fondo activo de los cuadros» (López, 1993: 240). Se presenta, pues, como un edificio noble, cuya función es albergar a la maga y proveerla de cuantos signos manifiesten su actividad benéfica para con los demás pastores.

La descripción acude a la proporción y a la belleza renacentistas, ya que las principales características las vemos en la armonía y simetría, con la ordenación

de los árboles, en la proporción con la que se describe la casa cuadrada, amurallada y flanqueada por cuatro torres, o en el patio enlosado a manera de ajedrez; en la claridad con los materiales del mármol blanco, el reluciente jaspe, los chapiteles dorados, etc.; en las esculturas humanas, con las ninfas de la fuente; en el humanismo, con las representaciones de grandes figuras elogiadas en el patio del palacio: el Cid y Fernán González, entre otros, y además de en los temas mitológicos, como se ve en la sala de las historias grecolatinas representadas.

El detallismo en cuanto a la descripción del valor de la vajilla, a las sedas y paños finos que enriquecían las estancias, a los materiales de los muebles (mesas de cedro, por ejemplo), y a la abundancia de manjares que Felicia ofrece a los invitados no es de menos importancia. Todo esto «llega incluso a permitir una lectura religiosa de “paraíso terrenal” o “tierra prometida” como meta de la peregrinación» (Rallo, 1991a: 259), fundándonos en el letrero de la portada principal del palacio que reza «Quien entra mire bien cómo ha vivido, / Y el don de castidad si le ha guardado» (Montemayor, 1996: 170)».

En contraposición con ese letrero de la casa de Felicia, el palacio de Caro invitaba a entrar de esta manera: «por esta puerta ha de entrar / cualquiera que fuere avariento, / si quiere tener contento» (Ponce, 1599: 190). De hecho, Ponce sitúa el palacio en lo alto de un monte, amurallado y con altas torres (similar al de Felicia) y lo único que detalla son el material de cobre muy adornado y «el mármol muy fino» (imitando a Montemayor), los postigos y las puertas falsas a lo largo de la gran muralla, y, por último, los escalones de las gradas que conducen hacia la portada.

El autor pretende mostrar la majestuosidad imponente de la mansión en su gigantismo y altura que no son casuales. Que el palacio esté situado en un monte y las gradas sean ascendentes es símbolo de «la grandeza y la pretensión de los hombres, que no pueden sin embargo escapar a la omnipotencia de Dios» (Chevalier, 1988: 725), lo que recuerda a la Torre de Babel (*Gn.* 11, 1-9). Es más, los escalones de la grada tienen inscritas las palabras «tiempo», «guerra», «discordia», etc. y, en cuanto Barpolio entra al palacio, la puerta se cierra súbitamente.

La descripción de Ponce tiene un objeto diferente a la de Montemayor. Como el fraile considera a la maga un personaje pagano, la parodia en Caro y, como consecuencia, también lo hace con el palacio y el tratamiento de la casa, que se torna totalmente distinto. A diferencia de Montemayor, que utiliza la maga y su palacio para vincular la felicidad desde el neoplatonismo cristiano al matrimonio (Rallo, 1991a: 62), Ponce hará del palacio de Caro una cárcel de pasiones que tiene al hombre esclavizado y los conceptos cristianos de castidad, fidelidad y matrimonio los trasladará al séptimo libro con la Torre de la Penitencia, de la cual únicamente detallará las bellezas espirituales que acoge en su interior y ningún rasgo arquitectónico, pictórico o escultórico, despreciados por el autor en su tópico de *Contemptus mundi*.

Los últimos símbolos y alegorías por destacar de esta novela se encuentran comprimidos en las páginas del séptimo libro, donde Barpolio acude a la Torre de la Penitencia guiado por Misericordia, quien va describiendo y explicándole el significado de cada una de las salas. La primera de ellas es la sala «Deleite»²⁶, donde se hallan ejemplos y avisos maravillosos con los que se pueden conservar las siete virtudes y donde se pueden ejercitar cosas tocantes al oficio de Misericordia para pagar la cura que llevó a cabo. La segunda sala se llama «Limpieza inocencia», y en ella es donde se presentan los siete pastores dones del Espíritu Santo y las virtudes cardinales y teologales. Estas dos salas son una metáfora de la preparación del alma para entrar en la tercera y última, pues mediante el servicio al prójimo y la limpieza del alma el hombre podrá contemplar la gloria de Dios.

Debido a todo esto, la última sala se llama «De la contemplación de la gloria del cielo», la cual cuenta con un letrado a la entrada que reza lo siguiente: «Esta es mi casa en el siglo de los siglos, trabajad [recordemos la sala Deleite] y veréis cuán suave es el Señor. Bienaventurado es el varón que espera en él» (Ponce, 1599: 355). Gracias a esta sala, Barpolio volverá a ser un pastor agradecido por toda su vida, recuperará su felicidad y se reconciliará con su alma.

Por último, los dos números más significativos de toda la historia son el siete y el tres. El número siete lo vemos reflejado en las siete virtudes y los siete vicios, en los siete efectos de la lepra y los siete dones del Espíritu Santo que se presentan al final de la obra.

¿Por qué siete? Durante toda la historia, todas las religiones han atribuido al número siete una gran importancia que diferencia a este número del resto. El cristianismo, por su parte, recoge el siete como «el hijo predilecto de la aritmología bíblica. Por corresponder al número de los planetas, caracteriza siempre la perfección o la divinidad» (Chevalier, 1988: 944). De esta manera, entendemos la predilección por este número en cuanto a lo que de divino se refiere; no obstante, también utiliza el mismo número para referirse a los siete vicios; esto procede de lo siguiente: «siete es también la cifra de Satán, que se esfuerza en copiar a Dios» (Chevalier, 1988: 944), además de que al diablo se lo relaciona con este número por tener el dragón siete cabezas y siete diademas «una plenitud de poder, aunque su eficacia es meramente destructiva» (Kasper, 2011: 1157).

Además, el siete es la unión del tres (lo acabado y cerrado) y del cuatro (orden y distribución), por lo que, teniendo en cuenta sus significados, recoge la «totalidad y plenitud consumadas» (Kasper, 2011: 1157). Esto es así porque el siete, según recogen las obras de teología, simbólicamente se debe entender que es la «cifra de

²⁶ No debe entenderse como un disfrute ocioso, ya que Ponce trata en toda la novela de contrariar los placeres mundanales, sino como un servicio; es decir, el deleite no es para uno mismo, sino para el prójimo, «mediante visitar enfermos, dar de comer y beber a los necesitados, redimir a los cautivos, vestir desnudos, dar posada a los peregrinos, enterrar muertos, dar útiles consejos, castigar a los que erran, consolar a los tristes, perdonar injurias, etc.» (1599: 349).

perfección divisible en 3+4» (León-Dufour, 2001: 599). Recordemos, entonces, cómo Ponce reagrupa las virtudes teologales y cardinales en dos grupos, uno de tres (Fe, Esperanza y Caridad) y uno de cuatro (Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia), pero aunándolas en un mismo grupo de siete pastoras. Igual que cuando presenta a los pastores nombrados según los siete dones del Espíritu Santo en un grupo de tres varones (Entendimiento, Consejo y Temor de Dios) y cuatro mujeres (Sapiencia, Fortaleza, Ciencia y Piedad).

Por otro lado, el número tres también acompaña a cuatro grupos de pastores: Rutuba, Escuálida y Felia; Entendimiento, Memoria y Voluntad; Contrición, Confesión y Satisfacción y la gran tríada de enemigos de Alma, Pluto, Caro y Mundo. La explicación del tres es muy clara: «expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión del cielo y tierra» (Chevalier, 1988: 1016). Por lo tanto, la presencia de estas tripletas de pastores, o enteramente buenas o negativas, sirve para completar la existencia de Barpolio, quien, decantándose por un trío o por otro, discernirá qué tipo de hombre quiere ser.

Estos dos números también gozan de gran importancia en *Los siete libros de la Diana*, donde el siete dispone la estructura externa de la obra (de la misma forma que en *La Clara Diana*), mientras que el tres, la interna. Como señala Miguel Teijeiro Fuentes, los siete libros se organizan en tres núcleos decisivos: el primero, en el que se determina el planteamiento general del tema y se presentan a los protagonistas, es decir, los libros I, II y III; el segundo núcleo, que presenta el palacio de la maga Felicia a lo largo del libro IV; y el tercero, que supone la solución definitiva de todos los problemas, en los libros V, VI y VII (1991b: 37-38).

Además, podemos observar en la obra de Montemayor tres ninfas salvadoras, tres salvajes, tres caballeros que atacan a don Felis, tres historias amorosas principales, tres ambientes diferentes y, en suma, historias amorosas organizadas en triángulos amorosos, «que ofrecen una perspectiva triple de una misma historia» (Teijeiro, 1991b: 38). Finalmente, que la obra acabe con el tercer núcleo que, a su vez, se divide en tres libros, propicia una conclusión definitiva de la obra, pues el tres «es un número perfecto, la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se puede añadir» (Chevalier, 1988: 1016). En resumen, podemos ver la imitación del tres en Montemayor que hace Ponce reflejando su simbología teologal como lo «originariamente cerrado en sí, lo acabado y abarcable y de validez incondicional» (Kasper, 2011: 1157).

5. Conclusiones

En primer lugar, el final abierto. *La clara Diana* deja constancia, cuando acaba el séptimo libro, de un segundo proyecto a través del rótulo «Fin de la primera

parte», pues ¿qué necesidad habría de señalar una primera parte si no se pretendiera una segunda? Sin embargo, esta obra nunca llegó a publicarse y lo único que se presupone de ella es que trataría la continuación de la última historia intercalada que se cuenta en el sexto libro sin acabar.

Por otro lado, ningún estudio señala nada sobre posibles continuaciones respecto al argumento, pues, como ya se comentó, la novela gira en torno a la peregrinación de Barpolio y sus pastores hacia la reconciliación con su alma, tema que queda totalmente zanjado. Lo único que quedaría por descifrar serían los finales de Mundo, Caro y Pluto y el resto de los malos pastores, de quienes lo último que se conoce es que quedaron a la espera de saber más sobre la última historia intercalada. Por tanto, como conclusión, vemos que la idea de concebir una segunda parte tampoco tuvo éxito, pues *La clara Diana* funcionaba como vehículo suficiente para presentar todas las ideas espirituales que Ponce pretendía transmitir resumidas en una sola: la conversión del alma.

En efecto, Montero indica que «el hecho de que en ningún caso se llegue en *La clara Diana* a esta solución feliz [en el relato intercalado] da a entender una desconfianza excesiva en sus posibilidades de ser realizada» (1994: 79), por lo que, siguiendo este juicio, se podría avalar la idea de que esa segunda parte podría entenderse como innecesaria. Además, a esta última teoría he querido añadir la siguiente hipótesis: siguiendo el paralelismo que el mismo Ponce trabajó para la historia del personaje Pluto con el capítulo doce del *Apocalipsis*, se podría llegar a aceptar el final abierto de los personajes negativos sin la necesidad de la segunda parte.

Esto se explica por sí mismo si se entiende el siguiente versículo: «Entonces despechado contra la mujer, se fue a hacer guerra al resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús» (*Ap.* 12, 17). Como explicamos anteriormente, el dragón es imagen del demonio (y, paralelamente, de Pluto en *La clara Diana*) que ataca a la Mujer, que es la Iglesia y, por tanto, sus hijos son los cristianos; de esta forma, se podría comparar el pasaje bíblico con el final abierto de Pluto y sus discípulos: Caro y sus tres hermanas, Mundo y los siete vicios en representación de los ángeles del Dragón: «también el Dragón y sus Ángeles combatieron» (*Ap.* 12, 7), quienes finalmente quedan al acecho de todo buen pastor para dañar su alma, ya que de la misma forma que sedujeron el alma de Barpolio al inicio de la obra, al final atacan el alma de Leonarda (la pastora que cuenta la última historia intercalada), pues es el último personaje que acaba rodeándose de ese círculo de pastores y, de este modo funciona como símbolo de las futuras víctimas de Pluto.

Definitivamente, *La clara Diana a lo divino* es una indudable muestra de que Ponce conocía bien las novelas pastoriles y había leído las *Dianas*, especialmente la de Montemayor. Sin embargo, la gran diferencia entre ambas es bien notable y radica en la intención del contexto pastoril que en Montemayor busca un entorno conveniente para tratar el amor, pues en todo momento los enamorados y la naturaleza

están compenetrados, debido a que la amada es el alma del enamorado. Ponce, por su parte, se ayuda de este marco pastoril y sus características para elaborar una catequesis para el hombre.

De esta forma, he visto en el escaso tratamiento del tiempo un símbolo más. La única alusión a él es al comienzo de la obra: «El cuarto mes declinaba, dando muy espacioso lugar al quinto, el cual, adornado de admirable variedad de odoríferas y hermosas flores, su primer curso comenzaba» (Ponce, 1599: 1), situándonos a finales del mes de abril y principios de mayo. No obstante, parece ser que lo señala simplemente como rasgo primaveral y pastoril, además de que no hay señales temporales en el resto de la obra ni del tiempo que pasa Barpolio con los malos pastores, ni tampoco cuánto tiempo tarda en curarse en la Torre de la Penitencia.

Quizá este estatismo temporal aluda indirectamente a la eternidad, que también es estática por naturaleza. Puede ser que, así, la enseñanza divina pueda trasladarse con mayor facilidad a todos los hombres que lean su obra, porque el pecado es constante en el hombre. Asimismo, recordando la epístola de San Pedro, «para el Señor, un día es como mil años, y mil años, como un día» (1Pe. 3, 8), Ponce podría estar trasladando esta idea atemporal de la historia de la salvación a su obra, que también es otra historia de salvación.

También es divinizado el espacio, pues, a pesar de que Ponce sitúe espacialmente la obra en contadas ocasiones (el argumento principal en torno al río Ebro y las historias intercaladas en zonas concretas de España, como en los campos de Navarra, Lisboa y Canarias, y en Asia), lo realmente importante es que el marco espacial funciona principalmente como camino espiritual: ejemplo de ello son las gradas de la fuente cuya bajada acerca a la humildad, la Torre de la Penitencia que ayuda a la fe y a la reconciliación del hombre con Dios, y las gradas ascendentes del palacio de Caro, que acrecientan la soberbia del pastor. No obstante, la naturaleza también sirve, siguiendo la tradición pastoril, como imagen del interior del pastor. De esta manera, si recordamos el momento en el que Barpolio sube la escala de Caro, nos daremos cuenta de la corrupción espiritual del pastor en la condolencia de la naturaleza que lo rodea:

Comenzando de nuevo las lastimeras voces de las simples y blancas palomas, acompañadas con las dolorosas consonancias, salidas del casto pecho de las viudas Tortolicas. [...] la fuerza del templado y quieto viento, como sonido de tristes funerarias se sentían. [...] aquellas deleitosas y hermosas hierbecitas, todas ellas según el vigor de su ser, hacían grandes muestras de actual tristeza. Las fuentes y arroyos, dejando el apacible y sonoro murmullo de sus corrientes, comenzaron a secarse y a, mansamente, esconderse... (Ponce, 1599: 184).

Teijeiro comenta sobre los sentimientos de los pastores de *Los siete libros de la Diana* que «otras veces es la Naturaleza la que acompaña con sus sonidos,

colores y paisajes la desventura del pastor» (1991b: 44) y Moreno Báez señala en su edición que Montemayor «insinúa la idea romántica de que el paisaje puede determinar nuestro estado de ánimo» (1955: 32). Por tanto, teniendo en cuenta esto y que los momentos de mayor esplendor primaveral suceden cuando Barpolio disfruta de los amores de su Alma, queda claro que Ponce utiliza este recurso en el que el paisaje es el espejo del interior del pastor, pero llevado al proceso de conversión y no tan concierne al sentimentalismo, como ocurría en Montemayor.

Finalmente, queda aquí un testimonio de novela pastoril divinizada que, sin dejar de lado ningún don, carisma o virtud, inunda el argumento de alegorías cristianas a modo de catecismo literario, ejemplificando en los pastores todas las enseñanzas bíblicas posibles. Acaba convirtiéndose, pues, en una enseñanza modelada religiosamente, mediante un «teatrillo» educativo colocado sobre un escenario pastoril totalmente «claro» de entender —como reza su título—, con la finalidad de acceder a todas las personas posibles, ya fueran analfabetas o fieles lectoras de la lectura pastoril profana, especialmente de *Los siete libros de la Diana*, tras la que «correría con toscos garrotazos» (Ponce, 1599: Pre6), como le prometió Bartolomé Ponce a Montemayor en aquel encuentro, de donde surgiría *La Clara Diana*.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B. (1995): *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid.
- BOCCACCIO, G. (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid. Edición de M. Consuelo Álvarez y R. M. Iglesias.
- BONIFACE, M. (ed.) (2017): *Breve catecismo católico, bíblico y apologético*, Grupo Editorial Éxodo, Ciudad de México.
- CASTILLO, C. (2005): *Antología de libros de pastores*, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares.
- Catecismo de la Iglesia católica* (1996): Asociación de Editores del Catecismo, Barcelona.
- CHEVALIER, J. (1988): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- COVARRUBIAS, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, impreso por Luis Sánchez, Madrid. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](http://NTLLE.rae.es) [consulta: 11/04/2022 y 22/04/2022]
- INCIO, P. V. (ed.) (1960): *Compendio de cultura religiosa: el dogma, la moral, la vida sobrenatural*, Ediciones Verdad, Madrid.
- JARMAN, G., R. RUSSELL y S. CARVAJAL (2003): *Gran diccionario Oxford: The Oxford spanish dictionary*, Oxford University Press, Oxford.

- JONES, R. (1974): *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía*, Ariel, Barcelona.
- JUNG, C. G. (1995): *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós ibérica, Barcelona.
- KASPER, W. y M. VILLANUEVA SALAS (2011): *Diccionario enciclopédico de exégesis y teología bíblica*, Herder, Barcelona.
- KÜNG, H. (1993): *El Cristianismo y las grandes religiones*, Círculo de lectores, Barcelona.
- LEÓN-DUFOUR, X. (1988 y 2001): *Vocabulario de Teología bíblica*, Herder, Barcelona.
- MONTEMAYOR, J. (1955): *Los siete libros de la Diana*, Real Academia Española, Madrid. Edición de E. Moreno Báez.
- (1991a): *Los siete libros de la Diana*, Cátedra, Barcelona. Edición de A. Rallo.
- (1991b): *Los siete libros de la Diana*, PPU, Madrid. Edición de M. Teijeiro Fuentes.
- (1993): *Los siete libros de la Diana*, Espasa-Calpe, Madrid. Edición de F. López Estrada y M. López García-Berdoy.
- (1996): *Los siete libros de la Diana*, Crítica, Barcelona. Edición de J. Montero.
- MONTERO, J. (1994): «*La Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», *Criticón*, 61, pp. 69-80.
- OUDIN, C. (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, impreso por Marc Orry, París. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](https://www.rae.es/ntlle) [consulta: 21/10/2022].
- PERCIVAL, R. (1591): *Bibliotheca Hispanica*, impreso por John Jackson y Richard Watkins, Londres. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](https://www.rae.es/ntlle) [consulta: 21/10/2022].
- PÉREZ DE MOYA, J. (1928): *Filosofía secreta*, Nueva biblioteca de autores españoles, Madrid. Edición de Gómez de Baquero.
- PONCE, B. (1599): *Primera parte de la clara Diana a lo divino*, Impresa por Lorenzo de Robles, Zaragoza.
- PORQUERAS, M. A. (1965): *El prólogo en el Renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [Versión 23.5]. En línea: www.dle.rae.es [consultas: 20/05/2021, 14/04/2022 y 20/04/2022].
- ROJAS, F. (1970): *La Celestina*, Alianza Editorial, Navarra.
- SCHMAUS, M. (1959): *Teología dogmática*, Ediciones Rialp, Madrid.
- TAMAYO, J. J. (2005): *Nuevo diccionario de teología*, Trotta, Madrid.

- TORRES, E. (2021): «El baño ritual de Felismena en *La Diana* de Montemayor», *Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9, pp. 1023-1039.
- VITTORI, G. (1609): *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, impreso por Philippe Albert y Alexandre Pernet, Ginebra. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](http://NTLLE.rae.es) [consulta: 21/10/2022].
- WARDROPPER, B. (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid.