



## Frutos del barroco



**Arbey Atehortúa Atehortúa.**  
(Cartago, Valle Colombia, 1964)

Doctor en Filología Hispánica. Universidad de León, España. Licenciado en Español y comunicación Audiovisual, Universidad Tecnológica de Pereira.

Profesor titular de la Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Ciencias de la Educación.

Autor de los libros: La palabra escrita en el arte colonial, (2016), Poesía en el desierto, (2008) y Narrativa de las guerras civiles colombianas, (2009).

Miembro del grupo de investigación ACDM y Literatura latinoamericana y enseñanza de la literatura.

[arbe@utp.edu.co](mailto:arbe@utp.edu.co)

# Frutos del barroco

Arbey Atehortúa Atehortúa



Colección Trabajos de Investigación  
Facultad de Ciencias de la Educación  
2021

Atehortúa Atehortúa, Arbey

Frutos del barroco / Arbey Atehortúa Atehortúa. -- Pereira :  
Universidad Tecnológica de Pereira, 2021.

88 páginas. -- (Colección Trabajos de investigación)

e-ISBN: 978-958-722-577-8 ISBN: 978-958-722-576-1

1. Expresión cultural – Época colonial 2. Inquisición – Nueva  
España 3. Literatura religiosa 4. Literatura barroca

CDD. 860.9

Frutos del barroco

© Arbey Atehortúa Atehortúa

© Universidad Tecnológica de Pereira

eISBN: 978-958-722-577-8 ISBN: 978-958-722-576-1

Imagen de cubierta tomada de: “Maxence des Oiseaux”. Pintura de Béatrice Bervoet.

Proyecto de Investigación: Observatorio de Análisis del discurso televisivo en el aula: Una propuesta integradora y didáctica para la formación de audiencia en la Escuela de Español y Comunicación Audiovisual de la Universidad Tecnológica de Pereira-Colombia. Código 4-18-2.

Universidad Tecnológica de Pereira  
Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión  
Editorial Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira, Colombia

Coordinador editorial:  
Luis Miguel Vargas Valencia  
luismvargas@utp.edu.co  
Teléfono 313 7381  
Edificio 9, Biblioteca Central “Jorge Roa Martínez”  
Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia  
www.utp.edu.co

Montaje y producción:  
María Alejandra Henao Jiménez  
Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira

Impresión y acabados:  
Gráficas Olímpica  
Pereira

**Reservados todos los derechos**

## CONTENIDO

<b>Presentación</b> .....	5
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
1. Libros y lectores en la época colonial .....	9
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
2. La música del cielo .....	25
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
3. Teatro Neogranadino: Laurea crítica de Fernando Fernández.....	35
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
4. La poesía de Pedro de Solís: tópicos e imágenes .....	45
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
5. Apéndice: Cervantes y una cátedra de lingüística .....	79
<b>Bibliografía</b> .....	85



## PRESENTACIÓN

*Frutos del Barroco* se concentra en ciertos aspectos y expresiones culturales de la época colonial, enmarcados en el ámbito del dominio de la Iglesia. Los asuntos relacionados con el libro, la condición de los autores, los lectores y la manera como el Santo Oficio actuó en estos temas son tratados en el primer capítulo. La reflexión tiene como soporte la invaluable compilación de los procedimientos del Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España, realizada en 1914 por Luis González Obregón, y reimpressa en 2017 por Francisco Fernández del Castillo.

El segundo capítulo, siguiendo esta ruta de reflexión sobre las manifestaciones intelectuales y culturales y la incidencia del poder de la Iglesia, presenta aspectos relacionados con la música del cielo y la manera como fue representada por la literatura religiosa y la pintura, en el marco de su función aleccionadora.

El tercer capítulo se encarga de una obra aparentemente mundana: el entremés *Laurea Crítica* de Fernando Fernández. Pero queda claro que la evasión de cierta realidad social y la reflexión sobre aspectos retóricos eran una forma de retroalimentar unas disposiciones religiosas. Por otra parte, no se abandona la óptica de reflexión, al ser creación de un religioso que, aunque encare una temática que después rechazaría, no es una voz disonante frente al discurso de la Iglesia.

El cuarto capítulo se concentra en estudiar una obra poética con una clara intención de sujeción dentro del programa definido por la Contrarreforma: la poesía de Pedro de Solís. En este caso se parte de los temas, motivos e imágenes de la misma, sobre la manera como se insertan en un programa religioso, y cómo estos aspectos utilitaristas se expresan de manera estética.

A manera de apéndice se incluye un texto sobre *Don Quijote* y la lengua. *El Quijote* es uno de esos libros que llega y se lee en las colonias por sobre los distintos obstáculos, especialmente la Iglesia. La discusión que propone entorno a la lengua española que había ganado ya un estatus literario, sirve de contexto a otra realidad, a otra arista del mundo cultural al que se revisó.

*Frutos del barroco* se concentra así en aspectos culturales, en un momento preciso de nuestra historia, y con el trasfondo del dominio de la Iglesia, que definió las manifestaciones estéticas de la época.

**1**

**CAPÍTULO  
UNO**



# 1. Libros y lectores en la época colonial

El Santo Oficio de la Inquisición actuó sin vehemencia en todo lo relacionado con el libro en el Nuevo Mundo. Se siguieron procesos que terminaron en las mazmorras, como el de Pedro Ocharte por haber impreso libros que contenía opiniones luteranas; se secuestraron bienes y condenaron a quienes tenían textos prohibidos señalados en algunos de los índices; las naves de España eran requisadas de manera escrupulosa para que no entraran libros de contrabando o censurados, y se ordenó recoger bibliotecas para expurgarlas. Pero sobre todas estas circunstancias, una comunidad letrada, habida por escribir y leer la gran literatura mundana de la época, se fue abriendo paso.

Los libros considerados “profanos”, como las “historias fingidas”, estaban proscritos de raíz, y se aplicó una férrea censura a toda la literatura cristiana: se censuraron numerosos libros religiosos “por contener razones concernientes al buen gobierno de la república cristiana”; bastaba una “proposición” que sonara a blasfemia para prohibir un libro, tal como ocurrió en 1559 en México con la *Doctrina cristiana* de fray Juan de Zumárraga, por una frase considerada escandalosa: “la sangre derramada, fue recogida por la Potencia Divinal, á lo menos la que era

necesaria para el cuerpo, y fue unida a la Divinidad” (Fernández, 2017, p. 2). Otros procesos fueron por asuntos que hoy son trivialidades, pero que en la época eran de extrema gravedad: el maestro Pedro Dallo, en 1583, fue acusado por decir que los viernes “los perros comían carne sin bula” (Fernández, 2017, p. 398) y al platero guatemalteco Juan Ruiz por decir que el Papa era un necio: “quien manda prohibir los libros es un gran necio” (Fernández, 2017, p. 456). Los procesos contra un acusado por violar las disposiciones del Santo Oficio se extendían durante meses o años, implicaba la tortura del acusado y finalizaba con expropiaciones, multas y hasta con la muerte, tal como le ocurrió a Pérez de Soto, procesado por tener 1668 tomos, lo cual ya era sospechoso (Anderson 1962, p. 78, Leonard, 1974, p. 131).

Los escritores estaban sujetos a este orden y vigilancia impuestos por la Iglesia; revisemos su condición en el Nuevo Mundo. En España, a la par de una literatura religiosa, floreció una de tema profano; es un Siglo de Oro. En muchos de estos grandes escritores aparece una especial relación entre las armas y las letras, derivado del espíritu renacentista que motivó el deseo de fama y riqueza: Cervantes se gloriaba de haber participado en la batalla de Lepanto y Quevedo manejaba también la lengua como la espada. En 1662 muere a estocadas al poeta español conde de Villamediana, que igual iba armado con una pluma y un estoque; sus enemigos eran tantos que su crimen no fue resuelto y es tema de la novela de Néstor Luján *Decidnos, ¿Quién mató al conde?* Alonso de Ercilla, heredero de esta tradición, señala que versos de *La araucana* los escribió en el campo de batalla: “Y así, el que pude hurtar le gasté en este libro, el cual, porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos” (Prólogo). Posiblemente el bailarín italiano Jorge Voto, que residía en Tunja hacia 1560, pertenece a esta tradición, pues la noche en que lo mataron cargó de igual modo la vihuela y la espada.

Pero en las colonias españolas la historia fue un tanto diferente. Gran parte de los grandes escritores del Nuevo mundo empuñaron antes que la espada, la camándula. Esto es concomitante a las pocas posibilidades de formación académica en manos de la Iglesia. Algunas de las figuras cimera de la tradición literaria colonial eran parte de la institución clerical: Francisco Bramón, Gaspar de Villarreal, Alonso de Ovalle, Cristóbal de Llerena, Andrés de san Nicolás, Francisco

Álvarez, Pedro de Solís, Hernando Domínguez Camargo, Fernando Fernández, Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz y sor Francisca Josefa por nombrar solo algunos, pues la lista es enorme. Pero el número de escritores laicos también fue grande. Anderson Imbert afirma que “escribir era un irresistible prurito colectivo” (Anderson, 1962, p. 70) y recuerda unas palabras de González de Eslava a propósito de la cantidad de certámenes poéticos: “hay más poetas que estiércol” (Anderson 1962, p. 70).

La mentalidad religiosa dominó y definió los temas, y con mayor fuerza en sociedades más pequeñas como la Nueva Granada, que no era un virreinato. Los mismos escritores condenaban entonces los usos profanos del lenguaje, como señal de la efectividad del violento discurso de persuasión de la Iglesia. Fueron excepcionales, como lo señala Anderson Imbert, los que “rompieron el cerco y se familiarizaron con las ideas contemporáneas de Descartes y otros” (Anderson, 1962, p. 79). De esta manera, el clérigo Pedro de Solís dice que la poesía es órgano del cielo y “quánto malogra el tiempo quien la gasta en lo profano! Sólo se avía de ejercitar para alabar a Dios, como la exercitó el Rey David; sólo, para ensalzar a los santos, para ministrar engaños” (Solís, 1977, p. 32). Álvarez de Velasco, por su parte, comenta en el prólogo a *Rhithmica sacra moral y laudatoria* que si bien en algún momento escribió sobre humanas letras “y aunque profanas, y jocosas, ninguna impura” (Álvarez, 1989, p. 5), ahora solo lo hace sobre temas sacros: “(...) advirtiendo, que la armonía de las consonancias debía solo servir, como en los Templos los Órganos para las divinas alabanças , y quando mas a otros assumptos Morales y Panegiricos, me dediqué solo a componer assumptos sacros” (Álvarez, 1989, p. 5).

Esta autocensura no es extraña si se tiene presente que la acción del Santo Oficio se aplicó con todo su poder sobre textos religiosos. Esta servía también a los escritores como una especie de salvaguardia, de disculpa en caso de que la Inquisición encontrara alguna frase que, dentro de un nivel alegórico, sonara a blasfemia.

El Santo Oficio justificó la censura de muchos libros con una simple generalidad: por “causas concernientes al buen gobierno de la república cristiana” (Fernández, 2017, p. 335). Los libros de fray Luis de Granada impresos antes de 1561, por ejemplo, se ordenaron

recoger en México y “quemar en parte secreta y sin nota” (Fernández, 2017, p. 335). En este caso, como en otros, no se señala en la carta la falta; pero era suficiente una frase o un verso que sonara a herejía para condenar una obra; este fue el caso del proceso seguido en 1682 contra Montalbán por la comedia *El valor perseguido y traición vengada*, pues la Inquisición consideró que contenía alusiones a las sagradas escrituras al utilizar el término “bendición” en unos de sus versos (Irving, 1974, p. 170): “Si hombre salió por la puerta/ Si duda a tiempo llegó/ Que la bendición me hurtó...”. Emblemático es también el proceso seguido a sor Juana Inés de la Cruz por haber comentado el *Sermón del mandato* del padre Antonio de Vieira y contradicho su tesis en cuanto a las finezas de Cristo: “Luego de todo esto, se infiere que el ausentarse no sólo no se debe contar por la mayor fineza de Cristo, pero ni por fineza, pues nunca se llegó el caso de ejecutarla” (De la Cruz, 2004, p. 418).

El Santo Oficio realizaba una estricta vigilancia sobre los lectores y poseedores de libros. Es insólito comprobar la manera como la Iglesia buscaba tener un registro del destino de cada libro que llegaba a las colonias. Por esta razón, en 1559, el arzobispo fray Alonso de Montufar ordena que todos los que tengan libros los presenten para una revisión, “para ver si entre ellos había alguno de los vedados en el catálogo y memoriales que nos fueron enviados” (Fernández, 2017, p. 5).

Los procesos contra autores, impresores, libreros y lectores comenzaban con la detención y secuestro de los bienes del procesado. Esto debió ser un buen negocio para la Iglesia, que asumía la posesión de dichos bienes, y objeto de no pocas injusticias. Por esta razón se reglamentó la manera de proceder en cada caso. En las instrucciones para la requisa de los navíos en los puertos no se dejaba nada al azar: se estipuló que en caso de hallar a alguien en posesión de libros prohibidos, se debía enviar con todos sus bienes y con el menor costo posible ante el Santo Oficio; los gastos del traslado del reo debían salir de los mismo bienes del acusado, y si había que vender alguno debía ser “de los de menos importancia y valor” (Fernández, 2017, 335); si el traslado de algún objeto secuestrado implicaba más gasto de lo que costaba, se ordenaba dejarlo en depósito y enviar memoria al Tribunal. Se consideraba incluso el hecho de que el reo pudiera ser dueño, o tener parte, de la embarcación; en este caso se ordenaba vender. El Santo Oficio actuó del mismo modo en las acusaciones por violencia machista,

procediendo primero al secuestro de los bienes, lo que persuadía a las mujeres de denunciar y fue causa del alto nivel de feminicidio en la Colonia; Antonio de Robles en *Diario de los sucesos notables* registra decenas de estos casos (Robles, 1972).

Un libro también se prohibía si le faltaba el nombre del autor, la fecha de publicación, la censura, si no era de impresor reconocido o estaba incompleto. Era frecuente que un libro permitido entrara dentro de la lista de los prohibidos, tal como ocurrió con *Stela, sobre San Lucas*. En alguno de estos casos se exculpaba al implicado: “(...) y en lo que toca a las personas en cuyo poder se han hallado, tiene la justa excusa de cualquiera pena y censura que V. R. apunta, por no haberse publicado cathálogo en la forma que convenía” (Fernández, 2017, p. 335).

Tener muchos libros era sospechoso. El caso de Pérez de Soto pudo haberse repetido entre españoles y criollos con escasa formación: el mexicano había acumulado cerca de 1663 volúmenes (Anderson, 1962, p. 78) en distintos idiomas; la Inquisición decomisó los libros y le siguió un proceso. El “extraño coleccionista de libros”, como lo llama Leonard Irving (1974), fue encerrado mientras se realizaba el minucioso escrutinio de sus libros; pasados seis meses, Pérez de Soto se suicida en su celda. Los niveles de injusticia, abuso, violencia y falta de tolerancia fueron grandes y marcaron una sociedad de la que somos herederos. Esta Institución partía del hecho de culpabilidad y muchos, como por poco le ocurre al impresor Pedro Ocharte, terminaban confesando lo que le santo Oficio deseaba, al no soportar los tormentos del garrote o del agua:

Garrote 4<sup>a</sup> Amonestado, que diga la verdad se le mandó dar y dio otra vuelta de garrote al muslo derecho, y quejándose llorando: que hayan misericordia de él, porque no pecó de malicia ni vió, ni leyó libro ninguno, más de lo que tiene dicho, que quizá no le entendió bien.

Agua 1<sup>a</sup>. Amonestado que diga la verdad le fue puesta la toca sobre el rostro, y echando sobre ella, sobre la boca y narices, un jarrillo de agua, y quitada, dio voces: que se ahoga y que ha dicho la verdad y de ello es Dios buen testigo, así le favorezca (Fernández, 1919, p. 131).

La mayoría de los lectores, así como los escritores, procedían del grupo de españoles y criollos. El hecho de que libros religiosos y de materias como filosofía o retórica circularan solo en latín, restringían aún más el círculo de lectores. Vernon Hall recuerda que el latín siguió siendo a lo largo del siglo XVII la lengua culta; no es de extrañar que solo hasta 1647 Descartes se atreva a escribir el *Discurso del método* en francés o que, como lo señala Antonio Prieto en *Los 1001 años de la lengua española*, todavía en 1905 las tesis de doctorado en Francia todavía se presentaban en latín. Pero también hubo otros lectores, como indios y mestizos que lograron cierta formación académica y que leían, incluso en traducciones en sus lenguas. En carta del Santo Oficio de México en 1576 al Consejo de la General Inquisición en Sevilla expresó su preocupación:

se nos ofrece consultar acerca de mucha Escritura sagrada impresa y de mano, Epístolas y evangelios y sermones de todo el año, que andan en lengua vulgar de los indios, de que somos avisados por muchos religiosos, que resultan inconveniente para la doctrina de los indios (Fernández, 1917, p. 36).

Uno de estos procesos se dio en 1569 contra fray Maturino Gilberti, por haber publicado unos diálogos de la doctrina cristiana en lengua tarasca. El Santo Oficio inicia un largo proceso, y recoge todos los ejemplares para enviarlos a España. En otras ocasiones se ordenaba la quema de los mismos sin dilación, como consta en carta de 1586: “Los libros que conforman al catálogo general, V.R. tiene recogidos por prohibidos, *hará quemar en parte secreta y sin nota, pues se prohíben*, no como de autores herejes, sino por otras causas” (Fernández, 1917, p. 335).

Si bien los alfabetos eran contados, había otras formas de acceder a los textos como la lectura grupal. Irving Leonard cita la anécdota de un texto portugués de principios del siglo XVII, donde se relata que un soldado raso actúa temerariamente, y cuando le recriminan se justifica diciendo: “Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche lees de cualquier caballero de vuestro libro” (Leonard, 1996, p. 37); y en *El desierto prodigioso* los personajes realizan encuentros diarios para escuchar a alguien leer sus poemas o un cartapacio sobre meditaciones.

A los analfabetos también se llegaba a través del sentido de la vista, con dibujos, grabados, estampas y pinturas referentes a asuntos religiosos. Por esto florecieron los talleres donde iglesias y conventos encargaban obras con pasajes bíblicos y vidas de santos. Los libros se ilustraban con imágenes alusivas a la muerte y a los sufrimientos del más allá para reforzar el mensaje de sujeción; estas imágenes también eran objeto de censura. En 1583, por ejemplo, se decomisaron en el barco de Manuel de Agayo “2 imágenes en tabla, 2 en papel y 1 de Cristo” (Fernández, 1917, p. 398); en otro escrutinio la orden fue clara: requisar “si en dicho navío vienen algunas imágenes, o figuras de Santos, de Papas, Cardenales, Obispos, Clérigos, y Religiosos, indecentes y ridículas, de mala pintura” (Fernández, 1917, p. 352).

Claude Fleury dice que “no cabe duda que los libros llenos de figuras son de elevado precio para que los tengan los pobres, que son quienes más necesitan de esas enseñanzas” (Chartier, 2004, p. 463). Gruzinski, por su parte, señala que la imagen era lo que la escritura a los alfabetos, y de allí surge la transtextualidad entre la escritura y la imagen durante la colonia. Esta simultaneidad de códigos contribuía al adoctrinamiento: las terribles descripciones del infierno se acompañaban de las imágenes de un bestiario aterrador, que le recordaban al hombre la presencia viva de la muerte y condenaban las vanidades mundanas.

Teniendo presente la condición de escritores y lectores en la época de la colonia, no es extraño que los temas religiosos fueran dominantes. En la poesía, el teatro y la narrativa sobresalen los asuntos sacros: autos sacramentales, sermones, panegíricos, poesía religiosa, hagiografías y novelas de corte pastoril a lo divino, o con una dimensión moral, conforman el inventario de la literatura colonial.

Las numerosas relaciones de libros declarados en las embarcaciones que llegaban a los puertos de las Indias, o el escrutinio de bibliotecas, son evidencias de la primacía de los títulos religiosos. No obstante, también es cierto que los libros prohibidos y los que trataban de temas considerados mundanos, como las “historias fingidas”, se ocultaban. Anderson Imbert señala que, en los libros confiscados a Pérez de Soto, un quinto estaba representado en “dos decenas de novelas pastoriles, picarescas y de caballería”, cuentos del *Conde Lucanor*; “escritos de Erasmo, la *Celestina*, poesía épica y lírica de griegos, romanos renacentistas, y barrocos” (Anderson, 1962, p. 78), muy distinto de lo

que podría aparecer en el escrutinio de la biblioteca de un clérigo. En el caso del realizado a la del santafereño Pedro de Solís, la requisa no revela la existencia de ejemplares de tema “mundano”, a excepción de uno de Esopo. El registro de una figura como éste, al momento de su muerte, también podía omitir la mención a textos prohibidos o con alguna otra clase de censura. Los libros mundanos iban apareciendo a medida que avanzaba la Colonia, pues la censura se flexibiliza un tanto, entre otras razones por la avalancha de títulos, las nuevas imprentas (como la establecida en la Nueva Granada) y el costo y esfuerzo que implicaba la revisión de los libros, lo que hacía cada vez más difícil el control. En carta del Santo Oficio de México al Consejo de la Inquisición de Sevilla se exponía el “negocio prolijo” que implicaba la traducción de un libro de 300 hojas para realizar la censura (Fernández, 1917, p. 36). En otra carta de 1586 se pedía ayuda para este oficio: “En lo que toca al trabajo de expurgar los libros, bien vemos que será grande, y así habemos permitido cualquier ayuda de quien V. R. se satisfaga” (Fernández, 1917, p. 335).

Vale la pena la mención de los títulos en el caso del escrutinio de la biblioteca de Pedro de Solís. La gran mayoría son de temas religiosos. El listado señala especial interés por la vida de santos, de los cuales se cuentan cerca de sesenta títulos; entre estos, cuatro sobre sermones y uno sobre la vida de san Bruno. Otros libros tratan de la vida de Cristo y de diferentes religiosos: *Vida del padre Miguel de Ribera*, *Vida del padre fray Thomé de Jesús*, de Tomás Morimundo y de Dionisio Rikel. Las biografías y hagiografías están entre las preferidas; el mismo Pedro de Solís escribe una del arzobispo Bernardino de Almansa: *Panegirico sagrado*.

En este escrutinio figuran igualmente libros sobre meditaciones, sermones y ejercicios espirituales: *Música seraphica*, *Paraíso espiritual*, *Diálogos al santísimo*, *Exerzizios espirituales*. En este inventario solo aparecen un libro de fábulas, uno de medicina, uno de gramática latina y otro de historia dedicado a la vida y obras de Carlos V. En la misma lista figuran seis “libritos” espirituales, unos “quadernittos de berssos”, otros “siette libritos” no especificada su temática, un libro de teatro eclesiástico y algunas láminas de san Francisco Javier, de san Carlos Borromeo, del “santto rey don Fernando”, un retrato de don Bernardino de Almansa, y objetos

eucarísticos como crucifijos en distintos materiales, un cáliz de plata y vinajeras. Pero lo que aparecía en un escrutinio no descarta la existencia y conocimiento del lector de una bibliografía sobre temas “mundanos”. Ocultar libros y lecturas debió ser una práctica frecuente para los espíritus inquietos. En la monumental obra de Pedro de Solís, *El desierto prodigioso*, se puede hallar los ecos de varias tradiciones literarias, como la novela bizantina, la pastoril y la de aventuras, que de seguro debió conocer el santafereño. De igual modo, en la poesía de Álvarez de Velázquez, como en la de Sor Juana Inés de la Cruz, la veta petrarquista es evidente; y en el entremés temprano de Fernando Fernández, *Laurea crítica*, aparece la influencia del gongorismo.

Otro aspecto que no se puede soslayar, en el caso de Pedro de Solís, es que la Nueva Granada no tuvo el dinamismo, la vida comercial e intelectual del Virreinato de la Nueva España, donde llegaban de manera especial los escritores peninsulares, había imprentas y un gran comercio de libros. Se estima que Santafé de Bogotá contaba con poco más de 4000 habitantes en el siglo XVII, lo que pudo hacer mucho más fácil el control de su población por parte de Santo Oficio.

Pero es un hecho que, a pesar de la censura moral y estamental, en las colonias se leyó y escribió literatura “mundana”. Los numerosos decomisos de libros de este tipo, como los que poseía Pérez de Soto, o los hallados en una tienda mexicana en 1683, así lo atestiguan: “entre los 276 títulos se hallan Góngora, Lope, Calderón, Rojas Zorrilla, Cervantes, Quevedo, Pero Mexía, Pérez de Montalbán, el *Lazarillo*, Gonzalo de Céspedes, etc.” (Anderson, 1962, p. 78). En otra requisita de libros en Puebla, en 1588, aparecen *La celestina*, los doce libros de la *Eneida* y un cancionero; y en otro barco que llegaron de España, también a México en 1583, se encuentran varios libros de caballería.

La dinámica y ambigüedad del mundo colonial también posibilitaron la escritura de temas *non santos*. Sor Juana Inés de la Cruz es un caso emblemático: a pesar de pasar su vida en un convento escribió sonetos de corte petrarquista. El hecho de que respondiera a una tradición retórica y a los motivos del Barroco relacionados con la *vanitas*, explican que la mexicana no haya sufrido una censura que terminara en un proceso y condena, aunque el radical arzobispo Manuel Fernández de Santa Cruz siempre la atacó.

La escritura directa, irreverente con la moral imperante fue censurada de tajo y en general circuló solo en manuscritos que de igual modo eran condenados a la hoguera. Los inquisidores disfrutaban de la lectura de estos textos antes de ordenar quemar las copias; no obstante, muchos se salvaron, y ocultos durante años aparecen en nuestro tiempo. Margarita Garrido realizó una antología, *La palabra amordazada* (2000), con textos proscritos por la inquisición, entre los que se encuentra el manuscrito de Juan Fernández dedicado a un burdel en el México del siglo XVII: como ejemplo una estrofa:

Sigue su hermanita Anita,  
A quien alcanzó el contagio  
Pues como dice el adagio:  
“vive ella con su pepita”.  
Come de aquella cosita  
Que todos quieren comer;  
Y es tan dichosa mujer,  
Que es de fama y es de nombre,  
Y de lo que mete el hombre,  
Saca lo que ha menester

Estos textos, en contravía con las férreas disposiciones del Santo Oficio, revelan el inquieto espíritu de muchos escritores, y la forma como el deseo de crear, de buscar formas de expresión fueron más fuertes que las prohibiciones y castigos. Los manuscritos cumplieron un valioso papel para la expresión y difusión de una literatura mundana, y son la prueba de unas expresiones alternas al margen de la oficial.

Finalmente, unas breves anotaciones sobre las imprentas, los insumo y costos. Algunos libros se imprimían en México o el Perú, pero en su mayoría eran traídos desde España. La falta de imprenta en la Nueva Granada fue una dificultad más para los escritores y lectores santafereños. Por esta razón, muchos libros también circulaban en copias manuscritas y las alteraciones de los textos fueron normales. Surge así cierta sensación colectiva de autoría, por lo que era frecuente la apropiación o intervención de los manuscritos sin la cita respectiva. Se entiende, de esta manera, que Fernando Fernández enviara copias autógrafas a su hermano en la Nueva Granada, tal como lo hizo con *Aula Dei* de Miguel de Dicastillo y la leyenda catalana de Pedro

Porter. De esta última, el santafereño hizo una traducción con cambios sustanciales para adaptarla al contexto neogranadino. De igual modo procedió con infinidad de poemas, que aparecen en su libro como si fueran de su autoría. La idea de la imitación como algo bueno y recomendable, idea que venía del Renacimiento (Alatorre, 2003, pp. 34- 47), llevó a que estos procesos de apropiación de los textos se vieran en ciertos casos como algo normal. El anonimato contribuía a esta práctica, al mismo tiempo que servía como una salvaguardia ante el Santo Oficio; recordemos que solo hay conjeturas sobre la autoría de la valiosa antología poética *Flores de baria poesía*.

Los escritores en general se veían obligados a enviar sus manuscritos a la Península, con los peligros que esto representaba; gran parte de esta literatura se imprimió siglos después. María Luisa Manrique de Lara, por ejemplo, se encargó del traslado y publicación en España de *Inundación castálida* de sor Juana Inés de la Cruz, y Francisco Álvarez de Velásquez viajó con sus escritos y logra la publicación de *Rhithmica sacra, moral y laudatoria*. No corrió con la misma suerte, Pedro de Solís: el neogranadino envió a España el manuscrito de *El desierto prodigioso* para que su hermano gestionara la publicación; los folios se perdieron y tuvo que pasar un poco más de trescientos cincuenta años para que salieran a la luz.

Hasta los aspectos más mínimos como el papel y la tinta representaban una dificultad en las colonias. Es significativo el comentario de Garcilaso de la Vega cuando dice que versos de *La araucana* los compuso en el frente de batalla, por momentos en papeles tan pequeños que solo cabían seis versos. Y el manuscrito de *El epítome breve* (1650) de Solís y Valenzuela, se interrumpe abruptamente y aparece un asunto sobre la independencia; todo esto para aprovechar al máximo el papel. La literatura de la época toma estos aspectos como asunto literario: hay pasajes en *El desierto prodigioso* donde se comenta que los personajes redactan poemas en las márgenes de los manuscritos, tallan las cortezas de los árboles, las superficies de las piedras, y utilizan y preparan toda clase de tintas, incluso la sangre, y usan la mano como recipiente. En *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, esta práctica también hace parte de la novela; por esto, los personajes graban en los árboles: “Grabé en aqueste tronco un hermosísimo retrato de la

estampa de la singular doncella María (...) y con tal idea iba la mano en su pulso temerosa, siguiendo lo representado” (Bramón, 2013, p. 91).

El costo de los libros era elevado y contribuyó también tanto a limitar su circulación como al tráfico de los mismos. Anderson Imbert recuerda que el precio de impresión era “prohibitivo” (Anderson, 1962, p. 86), y lo aumentaba la poca demanda del público lector. Por su valor, los libros eran entregados como soporte de deudas; este fue el caso de un tal Martín de Aranguren, que dio cuentas al Santo Oficio por haber recibido unos libros en 400 pesos en prenda de una deuda, y algunos estaban prohibidos. Antonio de Robles en *Diario de los sucesos notables* registra la pérdida de misales: “notificaron por pedidos los veinticuatro misales, de orden de la cruzada, y para darles corriente llevaron por firmar los ochenta y ocho (Robles, 1972, p. 202). El comercio de libros fue dinámico, incluso el de los prohibidos, y fue la única manera para muchos lectores curiosos de acceder a cierta literatura, y objeto de no pocos procesos como el seguido al librero Alonso de Castilla, en 1564, por comprar y vender libros prohibidos: “que a su noticia era venido que Castilla, mercader, de muchos años á esta parte tenía de costumbre de comprar y vender libros prohibidos en el catálogo” (Fernández, 1919, p. 48). El proceso inició con el secuestro tanto de los libros como de los bienes de Castilla; el caso se resolvió con una excarcelación, so pena de pagar 150 ducados de Castilla, la reconvención, y amenaza de ser castigado con todo rigor en caso de reincidir.

En parte por este gran comercio clandestino de libros, las naves venidas de España eran sometidas a escrupulosas requisas, que iniciaban con un interrogatorio previo a la revisión de petacas, literas y demás mercancías; entre los aspectos que cuestionaba el funcionario del Santo Oficio, estaba:

Si en dicho navío vienen algunas imágenes, o figuras de santos, de Papas, Cardenales, Obispos, Clérigos, y Religiosos como Biblias en cualquiera lengua vulgar, o otros de las sectas de Luthero, Calvino y otros erejes, o de los prohibido por el Santo Oficio de la Inquisición, o cualesquiera otros que vengan por registrar, y escondidos, o sin licencia del Santo Oficio (Fernández, 1919, p. 352).

Aunque los manuscritos pasaban por estrictas censuras, en numerosas ocasiones los ya publicados eran sometidos de nuevo a revisión por el Santo Oficio; bastaba encontrar alguna frase que se considerara atentaba contra el “buen gobierno de la república christiana”, o que había sido alterada alguna parte, para que texto fuera recogido. En los registros de los decomisos figuran biblias (que estaban totalmente prohibidas), vidas de santos, sermonarios y literatura “mundana”, que se procedían a quemar o devolverlos al Santo Oficio en España.

Sobre los libros de ficción o “historias mentirosas”, como se les conocía en la época, la censura se sobreentendía. Al veto de la Iglesia se sumó una Real cédula de 1572 prohibiendo su exportación a las colonias, hecho que incentivó aún más el contrabando. Es evidente, como lo señala Luis González Obregón en 1914, que poetas, dramaturgos y novelistas eran embarcados en las flotas; escritores como “Jorge de Manrique, Juan de Mena, Herrera, Garcilaso, Ercilla, Lope de Vega, Francisco de Rojas, Diego de san Pedro, Mateo Alemán, Espinel, Cervantes y los dos Luises de Granada y de León, leíanse a bordo y se vendían al anclar las naos en el puerto (Fernández, 1919, III). En una requisita de libros en Puebla, en 1588, fueron decomisados el *Lazarillo de Thormes*, la *Eneida*, *La Celestina*, libros de comedias y de caballería, y obras de Jorge Manrique, Jorge Montemayor y Garcilaso de la Vega.

Como se desprende de estos aspectos, y a manera de cierre, la dinámica impuesta por una sociedad en formación, curiosa por lo que pasaba en la Península, empezó a construir una cultura literaria sobre las prohibiciones, condenas y dificultades que representaban leer o escribir en las colonias. El férreo control de la Iglesia, los estrictos y violentos castigos contra autores, impresores, libreros y lectores, que violaban alguna disposición en materia de libros, no logró persuadir por completo a una sociedad curiosa, habida de cultivar el espíritu y la mente con una literatura destinada para el goce. También es interesante constatar que el mayor peso de la censura y los castigos se aplicaron sobre los textos religiosos, proscritos en ocasiones por nimiedades. La Iglesia ejerció así un autocontrol, una autocensura, pero sus mismos miembros eran los primeros lectores de textos calificados como mundanos, antes de someterlos al fuego.



**2**

**CAPÍTULO  
DOS**



## 2. La música del cielo

La salvación del alma pasaba en la Colonia por una exploración del papel que cumplían los sentidos en este proceso. Estos, como lo expresa Ana Martínez, “son las puertas del alma, las ventanas por las que el alma, presa en la cárcel del cuerpo (...) se asoma al mundo” (Martínez, 1987, p. 26). A través de los sentidos el hombre era impresionado con imágenes macabras, ruidos estruendosos, olores nauseabundos y sensaciones dolorosas o los premios que le esperaban en el cielo: hermosas visiones, olores agradables y una delicada música nunca antes escuchada: la música del cielo.

La explotación de todos los sentidos para el proceso de sujeción aseguraba así su eficacia; a los iletrados, por ejemplo, se les llegaba mejor con la imagen. La exploración de los sentidos se hacía en ocasiones de forma simultánea, como ocurría en la liturgia, produciendo un verdadero efecto audiovisual. La vista y el oído tuvieron primacía. La primera por la reivindicación de la pintura durante el siglo XVI como un arte liberal, y el segundo por su larga primacía durante la Edad Media, tal como lo señala José Antonio Maravall (Maravall, 1980, p. 503). Del sentido del oído impresionado con la llamada música del

cielo, y de la manera como distintas expresiones construyeron este imaginario, trata este texto.

La Iglesia, como parte del programa aleccionador impuesto por la Contrarreforma, fue clara en definir el campo de la música (y por ende de la poesía), expresión que llegaba a través del sentido del oído. El jesuita Manuel Ortiga, en 1650, exhorta al hombre a apartarse de “las prácticas lascivas” y a emplear “sus oídos en el servicio de Dios y la ganancia de la Gloria”. El neogranadino Francisco Álvarez, por su parte, señala lo que debería ser la función exclusiva de la música: servir “para las divinas alabanzas, y quanto más a otros assumptos Morales, y Panegýricos” (Álvarez, 1985, p. 5); este es, dice, “el idioma que se habla en la Gloria”, y por eso la única obra de la Virgen María que se conoce y respeta es el “Cántico de la Magnificat”. El clérigo Pedro de Solís afirma que la música solo “se avía de exercitar para alabar a Dios, como la exercitó el rey David; solo para ensalzar a los santos, para ministrar desengaños, para excitar afectos” (Solís, 1977, p. 32). Por esta razón, las expresiones mundanas no eran concebidas como “verdadera música”. Agustín de la Madre de Dios señala que san Juan de la Cruz después de escuchar música divina, la terrenal le parecía “aullidos de perros roncós”.

Luis de la Puente dice que los bienaventurados se recrearán con la música celestial y los sonidos nuevos, inventados por la sabiduría de Dios “para recrear los oídos que gustaron en esta vida de oír sus palabras para creerlas, y sus preceptos para cumplirlos” (Sainz, 1983, p. 250). El jesuita Sebastián Izquierdo, por su parte, dice que “el oído de los bienaventurados será recreado con aquella suavísima música, que ha de haber en el cielo así de instrumentos, como de voces” (Sainz, 1983, p. 253). De esta manera, la música del cielo es un premio que se debe esperar; sus notas aguardan a los devotos en el Paraíso terrenal; la vida terrena se presenta, de este modo, como preparación para el goce eterno, y de nuevo causa de frustraciones para el hombre, al no poder realizar sus aspiraciones en vida. La Iglesia condena, de este modo, la música profana, la dedicada al entretenimiento, la que acompañaba a la comedia, u a otros eventos civiles. La pintura y la literatura fueron medios que contribuyeron a dibujar el imaginario de la música del cielo.

Una de las pinturas que tiene como tema la música del cielo es *Niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa. En este cuadro se aprecia al niño Jesús dirigiendo un grupo de ángeles músicos donde aparecen dos violinistas, un laudista, un cornetista, un timbalista, un ejecutante de la chirimía y un cantante. La música celestial se interpreta entonces con instrumentos terrenales, pero en el cielo adquieren unos sonidos excelsos. De la misma manera el oído es capaz de captar las hermosas consonancias, imposibles de percibir en la tierra. Son los ángeles los que interpretan la música del cielo, y como lo señala el catecismo de los dominicos, publicado en 1544, todos ellos “se irán luego en compañía de nuestro gran redentor Jesucristo” a la casa real a entonar “excelentes y dulces y muy suaves músicas, y con diversidad de instrumentos cantarán y tañerán” (Sainz, 1983, p. 75).

Los bienaventurados podrían escuchar los coros celestiales en la tierra; por esta razón, algunos ángeles músicos descienden del cielo. La música celeste se presenta, así, como un premio que se puede escuchar en tránsito final. La pintura *Muerte de san Francisco* muestra cómo los ángeles armonizan la agonía del santo; en ese momento se escuchan los acordes celestiales. Sobre los ángeles cantores, el Jesuita Manuel Ortega dice que estos convidarán retomando voz humana y con dulcísimos instrumentos a celebrar las alabanzas de Dios. Los frailes contribuyen así a direccionar las ideas sobre las pinturas con temas musicales, o los pintores representaron dichas ideas como una forma de reiteración del mensaje. De este modo, los escritores religiosos definen las voces angélicas como *admirables, dulces, suaves, soberanas, sonoras, bellas, armoniosas, solemnes y alegres*. Son sonidos “sin pelo ni vicio de los que aquí ocasionan injurias del tiempo a otros contrarios accidentes”, como lo expresa fray Gonzalo Lucero (Sainz 1983, p. 257). Martín de Roa dice que la música del cielo posee unas dulcísima y bien acordada armonía y son suaves canciones. Los santos, que también escuchan la música del cielo, tendrán como función principal la alabanza divina. Los pintores se encargaban de materializar estas visiones, de hacerle sentir a los espectadores estas descripciones, con representaciones de numerosos coros celestiales. Este prestigio buscaba ser extensible a los mismos clérigos o monjas cantoras, por lo que no son escasos los cuadros de frailes o monjas junto a instrumentos musicales o partituras, como ocurre en el cuadro anónimo *Revelación a una sierva devota*,

Otras jerarquías angélicas interpretan música divina. Los arcángeles, representados fundamentalmente como guerreros de Dios, con arcabuces y espadas, se representaron con instrumentos musicales, tal como ocurre en el lienzo *Santísima trinidad* de Antonio Sánchez donde aparecen Miguel, Gabriel y Rafael interpretando el *sanctus*. La serie de los ángeles arcabuceros del Perú también se representaron con instrumentos musicales.

Las aves del paraíso, como mensajeras divinas, también interpretan la música divina. Carlos de Sigüenza y Góngora cuenta en *Paraíso Occidental* que dos pájaros entraron a la celda de Marina de la Cruz para cantarle; y Pedro de Solís describe cómo en el remedo de “Paraíso terrenal”, las aves interpretan las más hermosas melodías:

Conbidó a oír la más suave y sonora música que jamás avían oýdo. Sacólos a las vezina arboleda, y atentos escucharon no humanas voces, sí suaves melodías de arpadas lenguas que en métrica capillas saludaban al sol. Allí los toches, acullá las calandrias, allí los judijuelos, los cinsontes, escoltaes, mirlas, pajareles y canarios, conpitiéndose cada qual a ssí mismo; como si se ubieran preparado muy en concierto para el caso (Solís, 1977, p. 187).

Sor Juana Inés de la Cruz habla de los *picos de oro* de las *aves del paraíso*, que “Saludan mejor aurora/ y una, y otra voz sonora/sale de uno y otro coro/cuyo acento, no es sonoro/ del humano imitado acento”. Francisco Bramón en *Los sirgueros de la Virgen*, título que señala de entrada el tema de la música del cielo, se refiere a las aves del paraíso, y dice cómo estas “enamorando deleita los delicados sirgueros, dulces ruisseñores y calandrias agradables”, y se refiere a la “regalada armonía de las parleras y risueñas aves”. Pero también se puede pedir silencio a las aves cantoras, como lo hace Anfriso antes de celebrar a la Virgen: “y por dar principio a explicar sus conceptos, templando sus instrumentos pidió silencio a las aves” (Bramón, 2013, p. 61).

De este modo, el arte crea así un espacio de evasión frente a las reales situaciones de la sociedad colonial. Los hechos tematizados si bien provienen de referentes reales, como los instrumentos musicales, son de un mundo inexistente, creado como aspiración y premio en el más allá para los devotos, para los que obedecían el orden colonial

impuesto por la Iglesia. Las imágenes que evocaba el tema de la música, direccionada por las pinturas que estaban al alcance de la vista de los feligreses en templos y conventos, producía una verdadera catarsis, una transmutación hacia lo divino; no en vano sonaban los enormes órganos, los compases de las campanas, o la voz en latín del sacerdote que retumbaba en los rincones de las iglesias bien construidas para el efecto. Este mensaje aleccionador se transmitía por diversos medios y de forma simultánea en ocasiones para asegurar su efectividad: se escuchaban los enormes órganos y los coros conventuales, mientras se veían las representaciones del cielo o del infierno en las paredes de Iglesias y conventos, y se olía el incienso mientras el sacerdote leía sus letanías en la lengua de Dios.

La importancia de la música del cielo se evidencia en la institución conventual; como la música estaba presente en todas las actividades de la liturgia, los conventos se distinguían y ganaban prestigio por la calidad de la música que se producía y ejecutaba en ellos. La oración se realizaba acompañada de cantos y los monjes y frailes se reunían en el coro para celebrar las “alabanzas divinas”.

La música conventual cubría todo tipo de celebraciones: misas, villancicos y cantadas para navidad, corpus christi, semana santa, fiestas patronales, chanzonetas para toma de hábitos, letanías para la Virgen, salmos polifónicos. En los conventos la música era tan importante que, del convento de Santa María Magdalena en México, se llegó a decir que “las prostitutas en él recluidas cantaban como ángeles” (Fernández, 2003, p. 154). A las postulantes se les podía eximir del pago de la cuantiosa dote si tenían conocimientos musicales, e incluso se llegó a pedir como requisito que “ninguna de las niñas de esta escuela puede pasar a ser religiosa en la Regular sin tener tres habilidades distintas, de voz de instrumentos, dos en modo aceptable y muy corriente, aunque la tercera sea en grado remiso” (Fernández, 2003, p. 154). Las monjas directoras de coro o maestras de música podían aspirar a un retrato, como ocurrió con María Josefa del Espíritu Santo, cantora del convento de Santa Inés en la Nueva Granada, pintada junto a las partituras. La cartela en la parte inferior dice que el señor la dotó de “particular talento y habilidades, especialmente de una finísima voz, con la que alabó a Nuestro Señor en el coro toda su vida, pues entendía con perfección las reglas del canto”.

La colección de pinturas sobre monjas muertas trata de este modo el tema de la música. La coronación con flores de las monjas para su desposorio definitivo con Cristo y el derecho a ser retratadas muertas era un privilegio de las prioras y de aquellas que habían ejercido cargos importantes en el convento; entre estas estaban las vicarias del coro, las maestras de capellanía y las organistas e instrumentalistas, cargos reservados a las monjas de coro y velo negro.

Las cartelas señalan el oficio que cumplieron en el convento y las cualidades que tenían. De *Agueda Bárbara* de san José la cartela elogia el cumplimiento en la asistencia al coro y de *Rosalía de las Mercedes* sus cualidades musicales: “fue mui útil al convento a quien sirvió con el más verdadero esmero y vivió interés en el canto y música”. De *María de Santa Teresa* la cartela dice que sirvió toda su vida “en canto y música, comunicando esta habilidad a otras para que no decayese el culto”. El caso más elogioso se encuentra en la pintura de *Micaela de Santa Rosa*, pues la cartela resalta su vida ejemplar, exacta en el cumplimiento de sus obligaciones y de manera especial en la asistencia al coro, “con tanto ahínco que aun hallándose ya gravemente enferma e imposibilitada de poder caminar se hizo llevar al coro hasta el mismo día en que murió”. Carlos de Sigüenza y Góngora en *Paraíso occidental* describe la visión de la mística sor Isabel de San Sebastián, quien vio a su correligionaria Marina de la Cruz en el cielo.

El tema de la música conventual refleja las contradicciones y ambigüedades del XVII, pues en los conventos, así no se mencione en ninguna de las cartelas, también se ejecutaba música profana. Este espacio participaba tanto de la fiesta religiosa como de la civil: el cumpleaños del rey, la llegada de un virrey, el nacimiento de un primogénito etc.; con estos propósitos se componía música para comedias que se representaban en los patios, porterías o locutorios; un buen ejemplo lo tenemos con el montaje y representación de la comedia *Los empeños de una casa*, realizada por sor Juana Inés de la Cruz con la monjas de San Jerónimo para honrar la llegada del Virrey de la Laguna a Ciudad de México. De otra parte, Pedro de Solís, en *El desierto prodigioso*, nos cuenta que cuando Arsenio (un personaje de su novela) llegó a un convento a visitar a su prima Casimira, que aguardaba para su matrimonio, ella hizo “demostración de todas sus gracias en todos géneros de instrumentos, con la voz más suave y clara que oy en toda

mi vida” (Solís, 1977, p. 277); Arsenio solo decide referir sus cantos que “fueren espirituales”. Estos pasajes señalan que por sobre el control ideológico de la Iglesia, la música y los temas profanos ingresan a los conventos, y que como en las demás manifestaciones, la música del cielo era una forma de control a las expresiones profanas liberadoras que aun así se escuchaban.

La música profana estaba presente en las celebraciones y el regocijo de los españoles y criollos, sin mencionar las expresiones populares y cotidianas. La época colonial era un hervidero de contradicciones entre lo permitido por la Iglesia y lo que realmente ocurría: el estamento prohibía las expresiones profanas, pero los súbditos escribían y representaban comedias, entremeses, música y literatura profana.

El arte colonial inspirado e influenciado por la Contrarreforma solo reconoce entonces una función para la música: la alabanza divina, y solo las divinidades angélicas la interpretan. La pintura, la literatura y los teólogos reflejan la idea excluyente de la Iglesia frente a la música, que solo le reconocía un origen y una función divina, y condenaba las demás expresiones en un intento de control que aún resuena en nuestros tiempos.



**3**

**CAPÍTULO  
TRES**



### 3. Teatro neogranadino: *laurea crítica* de Fernando Fernández

*Laurea crítica* es un entremés escrito por el neogranadino Fernando Fernández de Valenzuela, alrededor de 1629. La pieza pone en evidencia la discusión sobre el culteranismo, al mismo tiempo que es un ejemplo de la escritura evasiva de la época. El Santo Oficio, y la Iglesia en general, prefería este tipo de discusiones retóricas antes que tratar los verdaderos problemas sociales de la época colonial. Sobre esta pieza trata este texto, no sin antes realizar una breve semblanza sobre el tema del teatro en la Nueva Granada.

La historia del teatro en el Nuevo Mundo comprende la alusión a numerosas obras, la mayoría de ellas sin méritos artísticos. Con la llegada de los primeros franciscanos en 1524 se inició el proceso de evangelización y la tradición dramática de influencia occidental en las tierras americanas. Los *Diálogos* y *El juicio final*, escritas en náhuatl y representadas en Tlatelolco en 1533, de fray Andrés de Olmos, son consideradas de las primeras piezas del Nuevo Mundo.

Sin descartar la función lúdica del teatro en las colonias hispanoamericanas, hay que resaltar el carácter utilitarista del mismo

y al servicio de las instituciones dominantes. Durante el periodo de conquista el teatro misionero fue un valioso recurso para la labor evangelizadora (Arrom,1956). En la Colonia, con la fundación de los colegios y las universidades jesuitas, el teatro escolar continuó sirviendo como medio didáctico al tiempo que se explotaba su valor sugestivo. De esta manera, en las distintas celebraciones, tanto religiosas como civiles, no faltaba una pieza dramática; por lo general obras que se escribían para la ocasión y los autores pertenecían al estamento clerical. En los conventos se preparaban representaciones, como lo demuestra el montaje de los *Empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz para celebrar la llegada del virrey de la Laguna a México. La desestimación estética es una de las razones por las cuales la mayoría de las obras no se conservan; muchas cumplían su función y desaparecían, quedando de ellas solo las referencias vagas de algún cronista de la época.

En la Nueva Granada el teatro floreció como en el resto de las colonias, tal como lo demuestran el acta de constitución de una compañía en Santafé de Bogotá a mediados del siglo XVII, y las obras que empiezan a llenar este inventario. Vicente Quesada señala que “es fama que en la Escuela de gramática Latina fundada en Cali por el obispo Juan del Valle, en la que enseñó hacia 1549 el bachiller Luis Sánchez, los discípulos indios y mestizos fueron tan aventajados que “representaron muchas comedias en latín muy elegante” (Quesada, 1909, p. 443). Esto constituye la referencia más antigua a la actividad dramática en el Nuevo Reino de Granada.

Entre las obras que forman parte de este corpus en la Nueva Granada están *Laurea crítica* (1629) de Fernando Fernández de Valenzuela, la *Loa representada en Ibagué para la jura del Rey Fernando VI* (1752) de Jacinto de Buenaventura y la *Comedia Nueva: la conquista de Santafé de Bogotá* de Fernando de Orbea, no exenta de polémica. De esta, Sergio Elías Ortiz señala que posiblemente el autor fue un emigrante español, venido al Nuevo Reino y “aquí obtuvo algunas noticias sobre el tema de la conquista de Santafé, a las que él agregó mucho de su desbordada fantasía” (Ortiz, 1978, p. 74).

En los últimos años, se sumó a este inventario dos autos sacramentales: *Famoso auto sacramental* y *Representación del bautismo*, escritas alrededor de 1637 y que forman parte de la novela

*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650) del santafereño Pedro de Solís y Valenzuela; Hugo Hernán Ramírez Sierra atribuye las piezas a fray Joan del Rosario (Ramírez 2015). Esta asignación parte de los datos aportados por *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*: “Acudieron los religiosos a su choro, y uno de ellos llevó a los huéspedes al lugar de su descanso y les estuvo haciendo compañía (...) fueron conbidados los nuevos huéspedes a un regocijo, que por ser nochebuena, les tenía preparado fr. Joan del Rosario” (Solís, 1977, pp. 519-521). En su libro *Fiestas civiles y religiosas en Nueva Granada*, Ramírez Sierra señala que en *Genealogías del Nuevo reino de Granada* (Madrid, 1674), Juan Flórez de Ocáriz incluye un pequeño apartado sobre un fray Juan del Rosario, que podría ser el mismo.

De otras obras teatrales se conservan solo vagas referencias como *Los Alarcos* (1580), *Comedia de la guerra de los pijaos* (1620) de Hernando de Ospina, *Vida de Hidalgos*, *En Dios está la vida* (1618) y la comedia *El Hostal* (1650).

En el género del entremés, la única pieza que se conoce hasta el momento del siglo XVII en la Nueva Granada es *Laurea crítica*, escrita por Fernando Fernández de Valenzuela, un estudiante del colegio de san Bartolomé. La obra constituye un ejercicio académico. No es del todo claro hasta dónde el joven estudiante siguió las indicaciones del maestro y se limitó a una serie de exigencias para su composición, lo que pudo haber sido normal en las condiciones en que se escribían y representaban las obras pertenecientes al teatro escolar. *Laurea crítica* obedece a la forma típica del entremés peninsular y, más allá de los cuadros sociales, encara un asunto de carácter metatextual, evasivo, que anticipa lo que será una línea literaria neogranadina.

*Laurea crítica* constituye una sátira de distintos tipos: un crítico literario un aspirante a Caballero, un Necio, un Preguntador y un Acatarrado, comparecen ante Miser Protasio solicitando títulos: el Caballero de “caballero” pero afirma no poseer caballo sino escasamente paja, a lo cual le replica el examinador: “¿Coméis paja?”. El Necio pide “grado de necio” lo cual se le otorga sin reparos: “¡Necio de marca soys, por vida mía!”. Posteriormente pide audiencia un Preguntador, que termina exasperando al examinador: “Déxame resollar, hombre pesado, / que asta el pulmón me tienes preguntando”. El último es don

Velialís que pide título de crítico y con el cual se expresa cierta sátira al gongorismo.

Dos dimensiones nos interesan en el entremés de Fernández de Valenzuela: una que tiene que ver con cierto supuesto cuestionamiento de la sociedad neogranadina y expuesto por varios críticos (Rivas, 1949; Bernal, 1999), y la otra con un nivel metacrítico, que se asume a partir del deseo de don Velialís de ser “crítico literario”. Veamos estas aproximaciones.

Rivas Sacconi afirma que el entremés deriva de la observación de la sociedad en que vive Fernández y reconoce que va dirigido “contra la extravagancia de los literatos culteranos” (Rivas, 1949, p. 135). Lilian Bernal expresa que éste señala un fenómeno frecuente producido por el coloniaje: la dependencia intelectual de la metrópoli (Bernal, 1999). Para ella, a medida que suceden los interrogatorios va quedando al descubierto la crisis de un orden social. El caballero, desocupado por el afianzamiento del régimen colonial, se dedica a robar y a las riñas de gallos; sus valores derivados de su función como conquistador han desaparecido. Los personajes que pueblan este mundo, según la crítica, son tipos socialmente ridiculizados a través de los cuales, «el joven autor (...) quiso hacer una caricatura de la sociedad del momento histórico en el cual estaba inmerso» (Bernal, 1999, p. 263).

Si bien estas interpretaciones relacionadas con una crítica u observancia de una realidad social se desprenden del texto, terminan desbordando los límites del mismo. *Laurea crítica* acoge la estructura de revista o desfile de entes o figuras: ante el examinador Miser Protasio se presentan el Caballero, el Necio, el Preguntador, el Acatarrado y don Velialís. Los personajes constituyen máscaras, arquetipos del entremés español que en este caso tienen un objetivo claro, como bien lo expresa Eduardo Camacho Guizado: una «crítica del léxico y de la manía cultista de los culteranos» (Camacho, 1978, p. 96). No hay, entonces, alusiones a asuntos de crítica social o política, como ocurre en el entremés de Cristóbal de Llerena, *Entremés*, representado en 1588, y del cual Carlos Ripoll afirma que las picantes alusiones a la «venalidad y negligencia de las autoridades coloniales provocaron el destierro de Llerena» (Ripoll, 1972, p. 33). No se pretende rechazar la ausencia de esta dimensión crítica social en la pieza de Fernández, pues hay que

considerar las condiciones de producción del entremés y la naturaleza del mismo, pero tampoco es el fin del mismo.

*Laurea crítica* obedece a a tradición retórica del género. Es evidente la relación intertextual que establece con el entremés *El examinador miser Palomo* de Antonio Hurtado de Mendoza, que pudo ser uno de los modelos para el escritor santafereño: ante el examinador Palomo desfilan un Caballero, un Necio, un Valiente, un Gracioso y unas mujeres; no hay mención a críticos, pero sí a otras máscaras que revelan la presencia de *truhanes, fulleros, ladrones, monjas y doncellas*, ausentes del entremés de Fernández de Valenzuela. Éste, por su parte, evade los temas sociales o políticos, bien sea por las condiciones de censura moral y mentales de un criollo que pertenecía a una de las familias dominantes, y de religiosos, de la Nueva Granada, o por la condición del entremés como ejercicio académico, lo cual llevó a Rivas Sacconi a dudar de la autoría del mismo: «No estoy en capacidad de asegurar que la paternidad del juguete en cuestión corresponda a Fernando de Valenzuela» (Rivas, 1949, p. 135).

La figura que soporta la supuesta sátira social en el entremés de Fernández de Valenzuela es el Caballero que no revela ninguna situación particular de la Nueva Granada. El caballero es una figura extraída de la tradición peninsular, donde tenía sentido el cuadro del deterioro social de estos personajes. El asunto se limita entonces a asuntos esquemáticos: un Caballero que pide “título de Cavallero” pero no posee *caballerisa* sino paja, a lo que el examinador le responde: «Que en este tiempo, que ay falta de dineros, paja comen, no más, los Cavalleros» (v. 64).

El Caballero no exhibe ningún hecho heroico para merecer el título; sus destrezas también son sus falencias. La injuria la ejerce con las palabras, con la escritura, aspecto que remite al fenómeno peninsular de la relación entre las armas y las letras, un tanto fuera de contexto en las colonias donde la forma dominante fue la del hábito y las letras:

Ya e reducido yo mi valentía  
A la destreza de los cinco dedos, que  
Esgrimiéndolos siempre uñas abaxo  
Hurón de bolsas soy sin más travaxo (vv. 87-90).

Es por esta razón que Miser Protasio le sugiere que exija más bien examen de “escribano”. El Caballero, por su simplicidad, es objeto de burlas, de irrespeto, hasta el punto de que el único grado que piensa otorgarle don Velialís es el de tonto.

De igual modo sucede con el caballero en el entremés de Hurtado de Mendoza. Éste pide ser examinado de caballero ante Miser Palomo: “De caballero vengo a examinarme” (v. 72), de lo cual se ríe don Palomo, viendo la miseria e impostura del aspirante, graduado de enfadoso y que lo máximo que ha hecho es ir en la “testera de tres coches” y confundir una mula con un “Excelente caballo de los toros”.

Las otras máscaras que desfilan en *Láurea crítica* son el Músico que canta canciones ajenas, el Necio que logra su título con suficiencia y el Preguntador que agota al examinador con sus preguntas: “Que te lleve el diablo mando, ¡Jesús! ¡Jesús!” (v. 208).

Ahora bien, la disposición de los elementos en *Laurea crítica* señala que el asunto central es el que tiene que ver con don Velialís de Lúbricis, que solicita ser examinado de crítico. El texto se concentra, de este modo, en un asunto de crítica literaria, y no cuestiona el orden social neogranadino, tal como lo hicieron en sus espacios Cristóbal de Llerena y Fernán González de Eslava, entre otros. La disposición formal de *Laurea crítica* confirma el carácter evasivo: esta se abre con un diálogo entre don Basilio y don Velialís; cuarenta y cinco versos donde expone su deseo de graduarse de crítico: «Brotando crestas mis honores críticos/ Quando en la critiquez me matriculen?» (vv. 6- 7).

En la parte intermedia del entremés, desfilan las demás máscaras: el Músico, el Caballero, el Acatarrado y el Necio. Al final, ciento setenta versos se concentran en el diálogo entre don Velialís y el examinador miser Protasio. Para estos, afirma el examinador, no trae comisión, pero quiere reírse no obstante y otorgarle el “grado, insignia, borla y título; porque no hay mejor rato que darle cordelego a un mentecato”.

La sátira al gongorismo se expone con la forma de hablar indirecta, alambicada y retorcida de don Velialís; con palabras sin sentido, cultismos y dislocaciones oracionales, entre otros aspectos:

Miser:       Nombrad el gallo.  
Don Veialís: Páxaro crestado, de ave casera esposo vigilante,  
                  Saludador solícito del día,  
                  Rey a quien da tierra roja corona  
Miser:       Nombrad el ave  
Don Velialís: Infamador del viento, correo del diáfano elemento  
                  que con marfil andunco plumas peyna (vv. 319-  
325).

Maneras que terminan exasperando a miser Protasio: “¡Basta! No digáis más”. Don Velialís es tratado entonces de borracho, loco y mentecato por sus incoherencias. Pero si oralmente don Velialís es casi intraductible, por escrito llega al extremo:

Aspirando, si bien de los ocultamente brillados fulgores, a la clara y noble palma que, ostentando siempre verde renuevos, solicita méritos y responde premios, dignos ornamentos de sienes a mayores felizmente destinadas, apercibe brazos en mí un repetido Briareo (...) (Fernández, 1978, p. 580).

La respuesta del examinador se da por lo tanto en el mismo estilo retorcido, y no propiamente para graduarlo, sino para enviarlo a un hospital:

Nos, el Miser Don Protasio, buli carabuli, gimnasiarca, asiarca monarca y protarca meritíssimo de la Academia Española de críticos y anacríticos ypercríticos (...) invocando el auxilio de los nuestros allegados y consexeros Ute Matute y don Cacho Camacho (...) salgáis desta villa para tener vuestro noviciado en el Hospital del Nuncio de Toledo, según uso y costumbre de los dichos graduados; y si dentro del dicho tiempo no huviéredes sanado, os mandamos quedar allí, porque no peguéis a otros el contagio (Fernández, 1978, p. 581).

*Laurea crítica*, pone su atención en una discusión literaria antes que social: la codena del estilo culteranista en favor de un lenguaje llano. Este tipo de discusiones eran preferibles para la Iglesia a que los temas sociales o políticos. Si *Laurea Crítica* es un ejercicio académico, de un estudiante del Colegio de San Bartolomé, es coherente con la

mentalidad que este tipo de instituciones regidas por la Iglesia debían difundir.

La actividad dramática de Fernando Fernández, posterior a esta pieza, es prácticamente nula, y se limita al parecer a la copia de dos autos de fray Joan del Rosario, *Representación del bautismo y Famoso auto sacramental*, alrededor de 1637.

Fernando Fernández, por otra parte, en su reclusión en la cartuja de El Paular, hacia 1660, rechaza el ejercicio de la escritura por considerarlo indigno, aspecto que explica la poca actividad literaria que del cartujo se registra posterior a esta fecha. En carta escrita a su hermano dice: “yo, atendiendo a otros ejercicios de más profundidad, ya no hago versos ni trato de esso” (Solís, 1984, p. 811). Esta posición, que es la de otros escritores neogranadinos (Álvarez, 1989, p. 9) los lleva a la búsqueda de un lenguaje llano; es decir, todo lo contrario de lo que hace y desea como grado don Velialís:

Miser: ¿Y juráys de no hablar en castellano,  
Sino en místico, dándonos seguro  
En algarabía aprenderéys?

Don Velialís: Sí juro.  
Miser: ¿Harés pleyto omenaje de guardaros  
De decir pan al pan y vino al vino,  
Sino rubio licor, cosida harina,  
Y de llamar también ultramarina  
De lodo al breve lago,  
Y a los charcos océanos?  
Don Velialís: Sí hago

Fernando Fernández asume y prefigura la discusión alrededor del culteranismo en la Nueva Granada y expone una línea de pensamiento donde lo que importa es la búsqueda de la funcionalidad del verso para los temas religiosos. Máscaras como truhanes, fulleros, ladrones, monjas, doncellas y asuntos como los amorosos, presentes en el entremés de Hurtado de Mendoza no aparecen en el de Fernández. Cristóbal de Llerena también encara tangencialmente un asunto literario en su *Entremés*, tal como lo señala Carlos Ripoll: «El monstruo que ha

parido el bobo es una copia del que describe Horacio en su Epístola a los Pisones, para advertir a un poeta del peligro de la imaginación no dirigida por las reglas del arte» (Ripoll, 1972, p. 34).

*Laurea crítica* sigue, en conclusión, el modelo peninsular del género, señalado en parte por Antonio Hurtado de Mendoza. Carlos José Reyes confirma que el asunto y la trama de *Laurea crítica* eran comunes en aquella época, y Rivas Sacconi menciona otros posibles modelos para el neogranadino como el *Entremés del comisario de figuras* de Alonso de Castillo Solórzano y *El caballero bailarín* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

Finalmente, las palabras de José Juan Arrom son pertinentes para cerrar este texto: “el entremés de Valenzuela puede ser (...) un testimonio de los intereses y primeros ensayos teatrales de la naciente sociedad criolla, un atisbo apenas sobre lo que eran y podían ofrecer aquellos entretenimientos y balbucesos” (Arrom, 1956, p. 86).



**4**

**CAPÍTULO  
CUATRO**



## 4. La poesía de Pedro de Solís: tópicos e imágenes

La poesía de Pedro de Solís y Valenzuela está en función de unos valores cristianos anclados en una mentalidad contrarreformista. De este modo, asuntos como el sufrimiento, el dolor, la abstención, la renuncia y el desengaño atraviesan los poemas, a partir de una variedad de tópicos e imágenes tradicionales como el de la *humilitas autorial*, *analogías náuticas*, el *elogio personal*, el *locus amoenus*, el *beatus ille*, la barca en aguas tormentosas, el pastor y su rebaño o el jilguero preso, entre otros.

Los poemas están diseminados en el *El desierto prodigioso*, y algunos de ellos presentan dudas sobre la autoría debido al ejercicio colaborativo del autor, especialmente con su hermano, o a la costumbre de apropiación y modificación de textos, usual en la época. La unidad temática y estilística nos habla de una obra valiosa, que conjuga lo estético con una intención moralizadora, aunque en ocasiones domina esta última. Los motivos religiosos son de primer orden, y en general obedecen a un orden religioso de sujeción. En páginas anteriores se destacó la defensa que el autor hizo de la poesía como órgano de expresión divina; sus versos son, por lo tanto, expresiones de una

mentalidad cristiana; la materialización de la eficacia del discurso de la Iglesia.

El poema *Helitropio a esplendor de luz Febeo* (Solís 1984: 164) sirve como entrada a esta obra poética. Estas octavas tratan el tema del penitente, de la soledad que el hombre debe buscar si quiere alcanzar una vida junto a Dios; por eso es sentencioso cuando sugiere que la vida en la corte y en grupo no es buena para un penitente monje, y se descarta la comodidad y el buen vivir por ser impedimentos para alcanzar la vida eterna: “La vida de palacio insensitiva, / Y a un penitente monje es adversaria”. Las imágenes surgen del campo natural: el helitropio y flores como el Jacinto o el armiño remiten al tema de la vanidad. Los adornos, el embuste de los topacios y las esmeraldas de esta flor simbolizan todo lo que el hombre penitente debe evitar. Este debe hacer penitencia mediante el aislamiento, la huida de la vida bulliciosa, tal como la practicó san Bruno que, contrario del helitropio, es una “humilde flor hermosa”. El poema reitera la idea de “pureza del alma solitaria” y por esto al final de las octavas regresa a las imágenes iniciales: el girasol que busca el sol, el jacinto vanidoso, el armiño que conserva su blancura y el laurel que blasona. El poema condena de este modo el libertinaje palaciego, que desencadena la condena del alma; esta idea la refuerza el poema *Silguerillo*.

*Silguerillo* parte de la imagen del pájaro que libre de la jaula es devorado por el gavilán, y cuestiona de este modo el sentido de la libertad si conduce a la muerte: “¿para qué la vida terrena si se pierde la celestial?”. Como el helitropio, las galas del jilguero (“Pico de oro/ tu misma voz al gavilán convida”) son las causas de su muerte. Las oposiciones libertad/ muerte, goce/ infelicidad remiten a un sistema de equívocos que desarrollan la idea del sufrimiento y la penitencia como únicas formas de alcanzar el paraíso prometido: “no hay en la libertad segura suerte”; la libertad, paradójicamente, es causa de la muerte.

Un valor como la libertad se convierte en algo negativo pues lleva al pecado al estar asociada con la juventud, el desenfreno y el goce de las gracias mundanas. La eterna y placentera vida junto a Dios solo es posible si se renuncia a ella y se opta por el aislamiento; el verso adquiere de este modo un carácter moralizador y sentencioso.

El hombre sufre un desengaño cuando descubre que ha llevado una vida licenciosa, gobernada por la *vanitas*. Pero a este estado de conciencia no se llega por el consejo, sino a través de una imagen explorada en la literatura ascética del XVII para sugestionar a las almas, para infundirles sensaciones e imágenes desgarradoras de lo que le espera al pecador: el fuego. Pedro de Solís insiste en esta imagen:

Si miro abajo, represéntaseme un abismo profundísimo lleno de fuego abrasador que me está aguardando (Solís, 1977, p. 86). Llegamos en esto a donde se ve el profundo lago del infierno; miraré en él una inmensidad de fuego que corre como un río abrasador con espantoso ruido (...) (Solís, 1977, p. 386) (...) Y considera que aquel fuego abrasa más que el plomo o metal derretido, en tanto grado que el de acá es como pintado en su comparación, y assí miraré mi cabeza mis ojos, mi boca, narizes y pies y manos y todo mi cuerpo hecho con el fuego como un hierro encendido quando lo sacan de la fragua (Solís, 1977, p. 389).

El poeta utiliza la imagen del fuego de manera antitética. La llama es tanto símbolo de vida como instrumento de castigo; ella es señal para el camino, pero también de lujuria y ceguera. En un extenso poema de treinta y dos cuartetas, en verso romance de metro regular -que obedece a las variantes que sufrió el romance (Domínguez, 1999, p. 406)- *O, cómo esta infante antorcha* (Solís, 1977, p. 64), se describe la forma como la llama, una vez toma fuerza, termina envilecida por su soberbia:

¡O, cómo esta infante antorcha  
que tibia luz brujulea,  
al imaginarse viva,  
da parasismo de muerta!  
La Luz que le comunican  
ni la admite ni desdeña  
y, en el algodón confussa,  
ni bien acaba ni enpieza.  
Mucho trabajo es la vida,  
pues la rehusa esta vela;  
mucho descanso es la muerte,

pues tan presto la dessea.  
Mas, ya encendida la llama  
tan propia se señorea,  
que, envanecido su fuego,  
región de humos penetra.

La imagen poética se construye a partir de una antorcha, cuya luz tímidamente nace y después es una flamante y orgullosa llama que ha de fenecer, representación hecha a través de una serie de antítesis de larga tradición: luz/ ciega, muerte/ vida, luz/ tiniebla, principio/ fin. La llama encierra la contradicción, la vida y la existencia vanas del ser humano; entre más viva es su luz (vanidad) más cerca está de la muerte. La vida, como la llama, contiene la muerte. La paradoja se instala entonces como recurso central: “que es menester que los días/ para que duren fenezcan”.

La contradicción que encierra la imagen de la llama remite al desengaño: cuando más ilumina más rápido está de consumirse; la llama, como la vida, entre más luminosa más cerca está de extinguirse. La soberbia, de igual forma, ciega la vida. De esta manera, la antítesis refiere la pedagogía del dolor y la renuncia como mecanismo de expiación y forma para alcanzar el fin último que es el paraíso terrenal; el hombre nació para morir y a medida que vive muere: “A luz deste desengaño”.

La vanidad se asocia al tema de la mudanza y de la fugacidad. Al igual que la belleza del heliotropo, la vanidad es culpable de su destrucción; la libertad del jilguero lo pone en las garras del gavilán y la imagen de la frágil mariposa sirve para reiterar cómo los elementos banales cobran mayor sentido cuando se relacionan con la muerte, con la finitud del ser: “La luz que la alumbra y la quema”. La luz de la llama representa un engaño, que incluso en los momentos de mayor esplendor es anunciado por el humo. La imagen de la llama en su terrible fugacidad, en su perennidad es usada como una excelente metáfora de la vida; en su momento de mayor ardor es vanidosa, ambiciosa, lisonjera y altanera; en definitiva, “Vítima, pues, de sí misma”. Casi de inmediato, la fatiga de la llama sugiere la fragilidad del ser humano y la muerte; por esto la mitad del poema se concentra en la agonía de la llama:

El pavilo, que despojo  
yaze de la llama lenta,  
sólo de muestra en cenizas  
de nada durables señas  
    Su nada entonzes es algo,  
pues quando acaba, comienza  
a reduzirse, olvidada,  
a su materia primera.  
    Estas cenizas nos dizen,  
con divina providencia,  
que es menester que los días  
para que duren, fenescan.

El tiempo (“que no es hora de perder tiempo”), y la serie de motivos que se desprenden de este tema, es otra de las imágenes en la poesía de Pedro de Solís. Lo temporal opone dos espacios simbólicos: el terrenal, que inquieta por su fugacidad, con su casi inexistencia, y el ultraterreno (el paraíso o el infierno) que se presenta como infinito. El tiempo terreno es valioso para preparar la vida en el más allá; solo para eso tiene sentido. Pero la reiteración sobre lo rápido que pasa la vida lleva a que el ser humano siempre se encuentre en un punto crítico determinado por la cercanía de la muerte y la conciencia de haber desperdiciado momentos valiosos para allanar el camino de la salvación. La vida terrena se presenta por lo tanto como penitencia, como dolor; al hombre se le pide sacrificar el pasajero tiempo terrenal por uno infinito en el paraíso; de esta manera se justifica la renuncia a la vida mundana, la flagelación de la carne y la penitencia.

El momento en que el pecador vuelve los ojos a Dios y lo expresa mediante poemas se convierte en la imagen recurrente del que encuentra el camino divino. De esta manera, en el *Soneto a la Virgen* (Solís, 1984, p. 422) se desarrolla el tema del pecador que se arrepiente y abandona todas sus riquezas por asegurar su vida junto a Dios; esa es la gran experiencia en esta vida terrenal.

Para llegar a ese instante del arrepentimiento, se recurre a la antítesis del paraíso y el infierno. Pedro de Solís explora esta antítesis cuando plantea la existencia de una cueva que, de un lado, conecta con un monte agreste donde habitan las fieras, y es el lugar para los

pecadores; al otro lado de la cueva, después que el pecador vive la experiencia de purgación, se encuentra un “remedo de paraíso terrenal”.

El tiempo pasado, pecaminoso, se vive como si no tuviera sentido, pues no hay explicación por los días perdidos, por la demora en tomar una decisión para abandonar la vida mundana y dedicarla por exclusivo al servicio de Dios. Para desarrollar esta extrañeza por el tiempo perdido, la desilusión por el instante que no existe y la fortuna de poder cambiar el rumbo a tiempo, el soneto recurre a una bella imagen: la del navío (la vida) que avanza en medio de una penosa travesía: “Dar carena a mi rota nao concierto”. El barco, después de una dolorosa travesía donde se purgan las penas, navega bajo un manso viento, con la bandera de Cristo enarbolada. La metáfora cobra fuerza en la medida que la embarcación parte del desierto y se muestra como si penosamente se desplazara sobre la arena. Al final, es llevada con suavidad por un manso viento, metáfora del hombre que alcanza la vida eterna después de una existencia dolorosa.

Con la imagen de la barca nos remite el poeta a una imagen clásica: el cruce del Éstige, y el de la frágil nave en aguas tormentosas que simboliza los peligros de la vida mundana. En *Glossa a esta octava rima* (Solís, 1977, p. 259) el mundo se presenta como un “ancho río” o un “mundano mar”; seguido, el poeta dice: “Mi barca deja el peligroso vado”. Las glosas presentan la tierra como el lugar de donde salimos y a donde hemos de llegar, por eso el objetivo es cruzar el ancho y peligroso río. La existencia terrena sigue siendo un momento de dolor, necesaria para vadear las aguas tormentosas y alcanzar la orilla divina.

Este tópico cobra un valor moral de tipo cristiano. Ese mar tormentoso, que el navegante intenta cruzar, simboliza una vida de vicios y anhelos materiales que conduce a la muerte. Las naves que cruzan los mares enfrentan terribles tormentas que dañan el timón y las dejan a la deriva.

Fuera de la imagen de la embarcación en aguas turbulentas, otras figuras preciosistas remiten al estado de pecado del hombre. En los versos “En esta tierra estéril y desierta/ Y entre estas rocas ásperas y eladas”, la esterilidad no es más que la del cuerpo y el alma en pecado; nuestro interior es como un desierto donde Dios sembró alegres plantas

y una senda para el descanso. El desierto o el paraíso están dentro de cada hombre y este solo debe permitir que Dios lo abone. Esta metáfora la reitera el poeta una y otra vez con otros elementos, como la piedra preciosa.

En las cuartetas *Pues no excusáis los oídos* (Solís, 1984, p. 418), el poeta utiliza la imagen de la piedra preciosa para decir que todos necesitamos de la mano pulidora del maestro: “Si son peñascos las culpas/ Y bruto diamante soy”; tanto el peñasco como el diamante bruto se deben tratar, pulir con el amor de Dios que se proyecta con los rayos del sol. Dios es el pastor que va en busca de la oveja descarriada, el médico que se encarga del más enfermo; veamos algunas cuartetas:

(...)

Pero ¿qué puede importarles  
Al médico, o al Pastor,  
Que se le muera el enfermo,  
La oveja que se perdió?  
Más que el eterno castigo  
Más que el inmenso favor,  
Solicitan mis validos  
Lo que os devo y lo que soys.

(...)

Prevegan, ¡o Dios inmenso!  
Permitid que os siga yo.  
Oveja perdida he sido  
Y bruto diamante soy.

(...)

No busca el médico al sano;  
Immortal enfermo soy.  
Feliz os harán mis culpas,  
Immenso, mi perdición.

El soneto *O mal gastados años* crea una isotopía que remite a la pedagogía del dolor y la violencia: eterno castigo, culpas, muerte, pecados, *yelos*, escarcha, perdición, dureza y enfermo. Si bien la experiencia temporal terrena es fugaz, la misericordia de Dios da la opción del arrepentimiento; pero antes de morir, en el instante de la agonía, para que haya una toma de decisión, para una mejor sugestión,

es el dolor el que domina. La antítesis “los sordos passos de la muerte” alertan al hombre sobre lo que le acecha. Desde ese primer verso, “O mal gastados años”, el poema se caracteriza por un discurso sentencioso, por la forma como se desaprovecha la vida terrena en hechos mundanos. El poema es una interrogación, un llamado a cuestionarse, a arrepentirse por los “gastados años”, por la “loca juventud” vivida. La juventud es una ilusión que alimenta la vida del hombre, y se asocia con el desenfreno, con los excesos; lo que queda de todo esto es amargo. Y si el hombre es dueño de su destino: “¿por qué no huyo, pues está en mi mano (...)? ¿Qué puedo yo perder, si mi alma gana?”.

Ciertas imágenes se reiteran para aludir al pecador: la ovejuela perdida representa al hombre descarriado que abandonó el camino de Cristo, y la ceguera física es ceguera del espíritu. Si bien hay certidumbre sobre el tiempo pasado, sobre lo que ya no es (“el tiempo ya pasado/ Jamás vuelve atrás una vez ido”), y sobre la velocidad de dicho tiempo terrenal, en el poema se insiste en el presente, en el ahora; “ya” es lo único que importa pues “corre a largo passo”. El hombre piadoso debe, por lo tanto, despedirse de lo terreno para aprovechar esta fugacidad de tiempo en el servicio divino:

Quedaos, sin dueño, cabras, monte, río,  
Soto, dehesa, cassa, choza, aspero!  
(...); ¡Qué rico estoy quando desprecio el oro!/  
¡O pobre y vil Tesoro! (...)  
Que todo bien terreno  
Para dexarlo solamente es bueno.

La imagen del pecador que suplica para que se le conceda un instante para la salvación, por ende, es otro de los motivos de la poesía de Pedro de Solís. El tiempo se convierte en una obsesión para el pecador, pues este siempre se encuentra en un momento crítico: el de la muerte o el despertar al amor de Cristo, y no puede dejar de pensar en la vida pasada, en el tiempo que perdió dedicado a la *vanitas*. En las cuartetas *Pon un rato en mí tu vista* (Solís, 1985, p. 11), mediante el ejemplo dado por Cristo en la Cruz, se incita a los pecadores para que vuelvan al amor de Dios: “¿volverte a Dios qué te cuesta?”. El verso “¿por qué no luego? ¿Qué esperas?” sintetiza una de las preguntas frecuentes que se

le plantean al pecador y representa la imploración, el llamado que se le hace a todos los que no viven en gracia divina.

Las imágenes creadas a partir de elementos como el pastor y la oveja perdida, el médico y el enfermo, tienen una intención moralizadora y apotegmática: el enfermo (la oveja perdida) es el pecador, y el médico (el pastor) es Cristo. Esta imagen del pastor y la oveja descarriada aparece en el poema *Majestad soberana, Dios eterno*: “Pastor, que el rebaño,/ esta oveja te falta por su daño”. Cristo es el médico que asiste al pecador, y termina sufriendo y sangrando por el enfermo; una sangre que brota de sus costados para recordarle al hombre que es un miserable, pues sigue en pecado a pesar del sacrificio que Cristo hizo por él. La voz del pecador es la misma de los personajes, que a lo largo de la novela imploran perdón por las faltas cometidas.

Las voces que se escuchan en los poemas siempre son dos que se intercambian: la del pecador que pide clemencia, y la de Dios, o su representante, increpándolo. Así, en el mismo poema, *Pon un rato en mí tu vista*, una de las voces es la de Cristo que llama la atención a un pecador.

En *Majestad soberana, Dios eterno* (Solís, 1985, p. 17) el pecador es quien pide clemencia y tiempo para la salvación: “te suplico, piadoso Señor mío,/ que mires con piedad un miserable”. La alegoría se crea con el cuerpo herido, con la pérdida de la salud física que se extiende a la del alma; la herida es el pecado y la salud que espera es el perdón de Dios. La voz que resalta es la del pecador que pide clemencia: “Pequé, señor; más no porque he pecado, de tu gracia y favor oy me despido”. Las rimas consonánticas formadas por eterno/ tierno, sonora/ llora, albedrío/ mío, miserable/ formidable, dolencia/ clemencia, pluma/ suma y enclavadas/ liberadas, indican el uso de antítesis para ilustrar el conflicto que padece el pecador.

Estos poemas remiten al instante crucial donde el hombre descubre que se encuentra en pecado. Aborrecer la vida mundana es el primer paso en este camino de expiación. Este es el tema del soneto *Señor y Padre mío*, donde el pecador pide perdón por sus perpetradas culpas. Este soneto expone el tema del exceso como motivo del pecado y causa de la dura agonía que sufre el hombre antes de afrontar el inicio

de la expurgación de su vida. En el poema aparece un interlocutor que nuevamente es Dios, y una voz que se reconoce pecadora: “Señor, yo os he offendido; yo confieso” (Solís, 1977, p. 119). La imagen que propone es la de un juicio donde se pide un pacto, una enmienda; el pecador solicita que se hagan las “pazes” e implora clemencia. Esto se refuerza con la imagen del cuaderno donde se anota el proceso, por eso el pecador pide que se borre lo escrito. La juventud no es precisamente el mejor estado del hombre, pues esta, con sus banalidades, lleva al pecado; es el arrepentimiento, el deseo de enmendar la vida licenciosa y empezar una nueva lo que le brinda una luz de esperanza al hombre.

El arrepentimiento no llega en el mismo momento para todos. Los privilegiados, los que asumen la vida religiosa, logran recapacitar sin atravesar experiencias dolorosas. El soneto *Señor y Padre mío* no difiere de los motivos religiosos ya planteados, en la medida que hay una voz que reconoce que obró mal y quiere enmendar su vida; por eso ruega a Dios por el perdón. En este sentido no existen imágenes novedosas, sino la reiteración de un corpus retórico que sirve al propósito moralizador; se trata de una poesía con claros fines utilitaristas.

El poema *Si horror fatal, si presago infelize* (Solís, 1984, p. 76) tiene como trasfondo la historia de un condenado que resucitó. Los versos tienen como objetivo describir el estado de quien vino del averno, creando así sugestión en el lector: “Respirando bolcanes de fuego,/ Y con sonido horrible, sempiterno,/ Al cruxir de los dientes sin sosiego”.

Una serie pertinente formada por las palabras *horror, fatal, mortal, cavernoso, horrorosas, fúnebre, horrible, sempiterno, averno, muerto, horrendo* y *espantoso* contribuye para sumergir al lector en la atmósfera de lo macabro. La respuesta esperada se materializa en el poema y sugiere la reacción pedida para el que escucha: “¡O, qué horrendo sucesso! ¡O, qué espantoso/ Que un difunto en el fêretro se mueba!”

La vida y su condición inseparable de la muerte es un tema constante en la obra de Pedro de Solís. La vida como el estado en que se está muerto para Cristo y la muerte como inicio de la verdadera vida junto a Dios, o de las eternas penas del Infierno, se expresa en los poemas a través de dos entidades que permanentemente cambian

de función y se convierte en el centro de esta poesía. En la mayoría de los casos escuchamos la voz de un pecador que pide perdón, y en otras la de Cristo que recrimina y conmina a los pecadores: “¿hasta cuándo estarán en pecado?”. En estos instantes, cuando Cristo llama la atención del pecador, es cuando se produce el arrepentimiento. Los poemas se presentan como expresiones de arrepentimiento y penitencia; en este sentido expresan la crisis de un pecador cuando hace conciencia de la vida mundana, de la *vanitas*, y decide dejarla atrás. Por eso la muerte es algo latente y a ella aluden los poemas a través de imágenes como el sueño y la noche, o con símbolos como el del reloj y los restos óseos.

La imagen de la muerte es un poderoso recurso de sujeción. Los que regresan del más allá lo hacen para recordarle a los vivos los tenebrosos sufrimientos del infierno; la poesía insiste una y otra en este asunto.

La idea de la muerte, unida a motivos como el del desengaño, se expresa con imágenes antagónicas que señalan la impotencia del hombre en esta vida terrenal; todo lo que se puede considerar bueno, como la libertad o la juventud, contiene su contraparte, su polo negativo, que impide que el hombre sea feliz. De esta forma, la vida palaciega insensibiliza y condena el alma; la libertad lleva a la muerte; el sol naciente, que simboliza la vida y el descubrimiento de Cristo, al despertar mata la luna, y la juventud es símbolo de pecado. Este es el tema del poema *Debaxo el yugo de la culpa presso* (Solís, 1977, p. 119).

La juventud está asociada con las gracias mundanas; de nada sirve la juventud, sentencian los poemas, si lleva a la condena del alma. Ciertas palabras la califican de manera negativa: ésta se asocia con las *niñerías*, la *edad primera*, la *edad incauta e ignorante*. Juventud, exceso y desmesura son equivalentes y llevan a la muerte y a la pérdida del alma. De esta manera, en los versos “si venga gravemente/ fuego voraz el más menudo exceso,” la juventud es el momento donde el ser humano es más propenso a perder su alma; los versos dicen que este es voraz y desmesurado. Pero la voz que suplica, que pide clemencia, no es la de un joven, sino la de aquel que ya ha pasado por dicha edad y de forma triste constata lo que era y lo que quiere ser. El soneto es un acto de contrición; este es uno de los sentidos de la poesía de Solís, y por eso la voz poética suplica y pide para el pecador una nueva oportunidad:

Debaxo el yugo de la culpa presso,  
gimo, suspiro y lloro amargamente;  
mas ¿cómo no?, si venga gravemente  
fuego voraz el más menudo exceso.

Señor, yo os he offendido; yo confieso  
y propongo la enmienda firmemente;  
hagamos pazes, y pues soys clemente,  
borrad lo escrito, chanzelá el processo.

No echéys mano, Señor, de niñerías  
ni de ignorancia de la edad primera,  
edad incauta, falta de experiencia.

No revoquéis el curso de mis días.  
Mirad quién ser desseo, no quién era.  
Dadme lugar que haga penitencia

De la misma forma, *Glossa a esta octava rima* (Solís, 1977, p. 259) se concentra en el cuerpo juvenil, verde y florido que ya perdió toda su hermosura y ahora será depositado en la tierra hasta que perezca el mundo. La voz pecadora busca a Dios cuando todo está por terminar: “a ti llamo, a ti busco y a ti”.

Los temas de la juventud y la vejez se extienden al terreno de las imágenes naturales. En el poema *En la mitad del silencio* (Solís, 1977, p. 269) hay imágenes sugerentes donde la expresión poética y la habilidad para crear metáforas de Pedro de Solís se hacen evidentes. El primer verso, “En la mitad del silencio”, nos presenta una bella imagen: la mitad del silencio es la noche avanzada, cuando ningún alma deambula en pecado; es la calma absoluta, pues es la imagen de la noche mística de san Juan de la Cruz: aquella donde el alma sosegada se encamina a la unión con Dios. Pero la noche también sugiere un juego de opuestos; esta representa la muerte en el momento en que el sueño es más profundo. Noche, sueño y muerte se encuentran por lo tanto en la mitad del silencio. De ahí que el verso “Marchita del tierno abril” es la imagen más cercana para hablarnos de Delia (motivo del poema), de su primavera pasada, de su juventud truncada por la muerte; en el presente todo está a “Obscuras y deslustradas”, aspecto que lleva al motivo del desengaño.

El sueño equivale a muerte, pues aquel también le pone fin a todo. La descripción del hombre que duerme, tal como si estuviera muerto, alcanza visos patéticos en este poema: “el cadáver, yerto y frío;/ la voca, gualda y sin habla; los pulsos ya soffocados”. La imagen es incluso cruda (“y a una sutil voqueada”) y sobredimensionada, pues asistimos a la muerte de una joven, de una mujer pura y hermosa; pero ella, como un ave fénix, va a resucitar, y por eso el cielo se llena de *gusto*:

Con su gracia y su belleza  
la Beldad murió y la gracia;  
quedó huérfano el valor,  
la discreción y las galas.  
De gusto se vistió el cielo,  
la tierra enlutó su cara:  
ella porque pierde a Delia  
y el cielo porque la gana.

La noche, como símbolo de la muerte, aparece sin color “deslustrada” y silenciosa; es la imagen del ser envuelto en la oscuridad total. El poema remite así al retrato fúnebre, de gran cultivo en la Nueva Granada: “está Delia en una cama. (...) Murió en fin la hermosa Delia, (...) la tierra enlutó su cara:/ ella porque pierde a Delia/ y el cielo porque la gana”. El romance impresiona al lector por su clara intención utilitarista.

El poema describe la desarticulación del modelo renacentista, de tipo petrarquista: el cuerpo de la mujer hermosa (Delia), radiante, de cabellos largos que esparce el viento, con una boca que emana dulces fragancias, pasa ahora a representar la podredumbre, el deterioro de la carne:

está Delia en una cama.  
Marchitas, del tierno abril  
las bellas flores de nácar;  
los rubíes y las perlas,  
oscuras y deslustradas;  
el cadáver, yerto y frío;  
la voca, gualda y sin habla;  
los pulsos ya suffocados,

quebradas las esmeraldas;  
un elemento en los ojos  
y otro en las tiernas entrañas:  
con afectos encontrados,  
en un ser el fuego y el agua

Al final se vuelve al tema de la separación entre cuerpo y alma, entre lo material y lo espiritual; el cuerpo lo recibe la tierra y el alma asciende; eso es motivo de felicidad:

Con su gracia y su belleza  
la Beldad murió y la gracia;  
quedó huérfano el valor,  
la discreción y las galas.  
De gusto se vistió el cielo,  
la tierra enlutó su cara:  
ella porque pierde a Delia  
y el cielo porque la gana

Estas paradojas conducen necesariamente al desengaño, puesto que el hombre solo encontrará la verdadera vida en el momento de la muerte. La juventud pura y bella solo es posible si se muere en gracia divina. Vida y muerte son dos caras de un mismo hecho. El hombre no puede asumir su existencia terrena de una forma relajada; no puede en definitiva disfrutarla pues esta está asociada con la muerte, que a la vez es el inicio de otra vida, feliz junto a Dios o de eternos sufrimientos en el infierno. El objetivo del hombre es preparar dicho momento y a esto solo se llega mediante la renuncia y el sacrificio. La verdadera vida comienza entonces en el momento de la muerte.

Las décimas *Adán, tú loco imposible* (Solís, 1977, p. 201) sirven para expresar ciertos sentimientos píos en el marco de una conversión. Se expone y refuerza una moral cristiana a partir del sufrimiento, y se exploran imágenes opuestas propias de la estética barroca:

Adán, tú, loco imposible,  
te occasionó enpeños tales,  
que afligido y muerto tales  
del lugar más apacible:

terrible estrago, terrible  
horror causó tu comida,  
pues tu belleza perdida  
y barajada tu suerte,  
veniste a encontrar la muerte  
en el árbol de la vida.  
Mas ya Christo, Adán segundo,  
tu culpa de la vida,  
pues El por ella ha colmado  
de nuevas glorias el mundo,  
queda admirado el profundo,  
viendo tan trocada suerte.  
pues, más advertido, advierte  
que por Cristo y su venida  
veniste a encontrar la vida  
en el árbol de la muerte.

El hombre vive inmerso en equívocos; el “árbol de la vida” produce placer y acerca de esta forma al ser humano a una existencia mundana, que es precisamente de la que se debe huir. La proliferación y reiteración de significantes tienden a dimensionar la culpa, a resaltar el estado en pecado; por eso el valor de palabras como “terrible”: “terrible estrago, terrible”, que hacen referencia al fruto prohibido, a la tentación. Pero la voz poética desea cantarle a la Santa cruz, a Cristo que viene a redimir; el juego conceptual, en la segunda décima, se refieren a Cristo: “veniste a encontrar la vida/ en el árbol de la muerte”; la muerte es el pecado que produjo la venida de Cristo, su crucifixión, y con ello su máxima expresión de amor.

La vida se plantea como una serie de contradicciones. Los últimos versos de la tercera y la cuarta décima vuelven a estos artificios de la inversión, pues no es posible felicidad sin dolor, goce sin sufrimiento, vida sin muerte: “dirá que este árbol hermoso/ es el árbol de la vida”. El árbol de los frutos dichosos encierra la vida y la muerte; por esta razón los versos de la décima cuarteta dicen: “este árbol, aunque famoso/ es el árbol de la muerte”. Los últimos dos versos son una especie de afirmación de la contradicción que existe por sí misma, del equívoco antitético como esencia de lo humano y lo natural: “de la muerte y de la vida, / de la vida y de la muerte”. Ambos términos, la vida y la muerte, aparecen fusionados.

La noche adquiere valor simbólico y en ocasiones contradictorios. Por una parte, es el momento de la búsqueda del camino de la salvación, donde se logra la claridad del alma suficiente para el arrepentimiento. Por otra parte, se asocia con el pecado, con lo agreste, con el cuerpo corrupto; surge como espacio de lo macabro y lo infernal. Esta imagen atraviesa la poesía de Pedro de Solís.

En las quintillas *La concha de nácar fino* (Solís, 1977, p. 521), dedicadas al nacimiento humilde de Cristo, la noche remite al simbolismo místico, pues el poema dice que la riqueza y el lujo los busca el hombre arrepentido dentro de sí mismo; el verdadero tesoro no está en lo material sino en lo espiritual que es Cristo, y que mora en el alma del hombre; esta es otra de las imágenes clásicas de Pedro de Solís:

Naze en un portal sin techo  
porque es sin medio su amor  
y en un pesebre desecho,  
porque el palacio mejor  
o busca dentro en mi pecho.

Al ser la noche el momento escogido por Cristo para nacer, esta cobra valor positivo. El significado de la noche se explica a partir de un fenómeno natural: la noche es para que amanezca, para que salga el sol. La noche, muerte, es necesaria para que el hombre renazca en Cristo. Los versos “Nació de noche la muerte” (...) “Nazca de noche la vida”, se refieren a Cristo que es luz, claridad, nacimiento:

Nuestro medio sin segundo  
Fue en las grandezas que obró  
Su luz alumbró el profundo  
A media noche se vio  
Y nació en medio del mundo.  
(...)  
Es de noche su venida.  
Porque si en el tranze fuerte  
De mi primera caýda  
Nació de noche la muerte,  
Nasca de noche la vida.

De esta manera se plantea que, si el hombre por el pecado se confinó a un oscuro abismo, es de allí de donde se desprende la claridad necesaria para lograr la salvación del alma, pues la obra de Dios se aprecia mejor en la noche. Cristo abre camino cuando toca a la puerta por nosotros. La “niebla oscura” se dispersa con la claridad de Cristo que se presenta como un “Sol divino” que alumbra la noche símbolo del pecado y el peligro. Si el hombre pecador se confinó a un abismo oscuro, es de la noche que surge la vida, la claridad necesaria para que logre la salvación: “Es de noche su venida”.

Las distintas series pertinentes, que se desprenden del poema, determinan unos fenómenos que coexisten en la contradicción. De esta manera, una misma imagen puede remitir tanto al pecado como al perdón obtenido; la imagen de la noche, la del pecador, es reforzada con términos como *obscuridad*, *niebla oscura*, *muerte*, *ultraje*, *tiniebla*, *males*, y la reiteración del mismo término: *noche*; pero cuando la noche pasa a simbolizar el perdón, la búsqueda y el hallazgo de Cristo, aparecen términos opuestos asociados a ella como *claridad*, *sol divino*, *luz*, *bello* y *alumbró*; se aclara así el valor simbólico y místico de la noche, pues los versos señalan la ambigüedad, la contradicción y la coexistencia del bien y del mal; la coyuntura que debe afrontar el hombre antes de lograr la salvación o la condena eterna. La noche como señal del pecado, del que se encuentra en estado de desgracia, la ilumina la fe en Cristo que aparece como un sol divino, resplandeciente en medio del caos.

Las demás quintillas de *La concha de nácar fino* se estructuran a partir de una serie de términos como *llanto*, *frío*, *paja* y *noche*, que permiten que la isotopía semántica del dolor, del pecado y de la muerte se aprecien con claridad. Así, todas las quintillas de la 30 a la 36 incluyen la palabra *llora* en los primeros versos de las estrofas para lograr una mayor sugestión: se llora por la alegría y por la tristeza, se llora por la terneza, se lloran las penas ajenas, para que “me haga fuerte”, se llora porque se es niño, por los demás, porque desvían el alma de la presencia de Dios; se llora para que otros rían y se dirige así la emoción para crear el efecto de conmoción:

Llora de vernos en ellas  
Y, a su remedio obligado,  
Y porque las manchas de ellas

Laven, que causó el peccado  
De Adam, sus lágrimas bellas.  
Llora también porque quiera  
El ombre valerse dél  
Y en verlo de tal manera  
Le obligue a llegarse a él  
Por su lástima siquiera  
I llora para mostrar  
Que estas lágrimas que digo  
Que puede qual niño dar,  
Son de la sangre testigo  
Con que nos a de salvar (Solís, 1977, p. 525).

El recurso estilístico de la reiteración de significantes se explora en estas quintillas de *La concha de nácar fino*. En una serie de versos los términos que se repiten son *frío*, *paja* y *niño*. Por ejemplo, entre las quintillas 53 y 60 y 61 y 67 se repiten la palabra *paja* y *niño*, respectivamente, 14 veces. Este tipo de reiteraciones, y los distintos juegos conceptuales (“Recebir pajas siquiera,/ Como de mal pagador/ Puesto entre las pajas calla”) crean campos sonoros que refuerzan la significación aportada por la imagen de la noche.

La imagen de la noche en la poesía de Pedro de Solís está, por lo tanto, dentro del orden de los motivos literarios barrocos que se desprenden de la mentalidad contrarreformista. Es una imagen que contribuye a ese proceso de sujeción, en la medida que crea el ambiente macabro del sufrimiento. Pero también está dentro del simbolismo místico heredado de los místicos españoles.

Otra imagen que remite al estado del pecado es el de la puerta cerrada donde llama el suplicante, como forma de iniciación que permite el paso de un estado moral a otro. Al otro lado de la puerta se encuentra Cristo, encargado de permitir o no el paso. Para traspasar esta puerta es necesario un estado de purificación, cuya clave muchas veces está en saber leer para descifrar el llamado divino.

En las cuartetos *Señor y padre mío* también se explora la imagen del pecador que viene ante la puerta de Cristo y suplica para que éste le permita entrar. El conflicto se presenta porque ya es tarde, imagen que

simboliza el momento crítico donde el hombre se da cuenta que dejó pasar momentos valiosos para allanar el camino que conduce al paraíso. El cuestionamiento de la voz poética se debe a lo inexplicable que resulta para el hombre haber vivido tantos años en pecado, por haber dejado pasar momentos valiosos para preparar la salvación del alma. El tiempo pasado, que se asume como tiempo perdido, tiempo de pecado, se hace así presente porque el hombre se siente impotente de corregirlo. Tocar la puerta divina y que ésta no se abra produce terror, porque el hombre vive para comparecer a ese instante. El dolor y miedo aumentan de esta manera, pues el momento previo a la muerte no es insuficiente para el arrepentimiento; que la puerta donde llama el pecador no se abra, quiere decir que para este ya no alcanzó el perdón.

Los poemas se centran en recordar los castigos que recibirá el pecador si persiste en su vida mundana y no asume el arrepentimiento y la penitencia; por eso se trata de una pedagogía de los sentimientos de violencia. El lenguaje reflexivo, el lamento y la extrañeza por lo ocurrido (“¿por qué?”) caracterizan al hombre que busca la expiación mediante la expresión verbal, elevando el verso a una dignidad sagrada y reconociéndolo como medio de purificación mediante la experiencia ascética.

En las quintillas ya referidas de *La concha de nácar fino* (Solís, 1977, p. 521) aparece también el simbolismo de la puerta guardada por Cristo, que se presenta como la entrada al cielo: “Es del cielo el niño puerta”. De este modo, se juega con las palabras “cerrada” y “abierta”; la llave es la bondad, el amor. La metáfora del camino (“Descubrí el camino y modo”) señala el estado de éxtasis que permite abrir la puerta cerrada:

Es del cielo el niño puerta,  
 Y así se pone a la entrada;  
 Y también porque se advierta  
 Que si Adán la dio cerrada,  
 La da su bondad abierta.  
 Descubierta al yelo y gente  
 Es bien que el portal se mire,  
 Por ser casso conveniente  
 Que aya por donde respire  
 De Dios el calor ardiente.

Ahora bien, si algún poema de Pedro de Solís y Valenzuela expresa con mayor énfasis ese llamado a la obediencia, a la sumisión, al desprecio por la propia vida y todo lo terrenal, es *Si quieres ser perfecto religioso* (Solís, 1977, p. 500). Se trata de una serie de versos endecasílabos, con rima consonántica y en un tono sentencioso; el poeta no pide que se busque el camino de Cristo, sino que afirma que este ya está trazado. Lo que debe hacer el penitente es seguir unas reglas, unos consejos: *Procura, Abraza, Huye, Pregúntate, Trátate, Trabaja*, etc. De ahí que ciertas bellas imágenes como “Que al fin es sombra, humo y vanidad”, terminan en expresiones sentenciosas que pretenden contener una única verdad, que limita con la moral acomodaticia, muy útil para sobresalir en el convulsionado espacio colonial:

Procura obedecer a tu prelado,  
Con gusto, con contento y alegría,  
Y vivirás alegre y consolado.  
(...)  
Procura de buscar siempre razones  
Con que apruebes las cosas de obediencia  
Aunque a ti te parezcan sinrazones  
Ten siempre en la memoria tus defectos;  
Jamás digas de nadie algún peccado,  
Mas todos de tu voca sean perfectos.  
No te muestres de nadie aficionado,  
Antes los ama a todos igualmente,  
Y assí serás de todos muy amado.

El campo léxico-semántico creado a partir de una serie de términos como imitar, penitencia, dolor, obediencia, humildad, recogimiento, rigurosidad y soledad, crean en el lector la sensación de tristeza y el llamado a sufrir y a renunciar al mundo como forma de alcanzar el premio final, hecho que se expresa en los versos finales:

Y quando el punto llegue de partirte  
Del mundo y de rendir a Dios tu alma,  
Podrás del suelo alegre despedirte,  
Ganada dél vitoria, lauro y palma.

La vida terrena se presenta con los términos sombra, humo y vanidad. La felicidad radica en preparar el camino de la eternidad, por esto los prelados son los guías enviados por Cristo; la sociedad colonial se afirma de este modo en los preceptos de obediencia y sumisión. Los consejos dados de una forma sentenciosa y moralizadora son frecuentes en este tipo de textos, y por eso los imperativos como “ama la soledad”, “teme la parlería, ama tu celda”, “ama tu recogimiento”, y concluye con versos sentenciosos: “Imita y pon por obra sus consejos”

Los tercetos predicán una existencia de asceta: renuncia, dolor, entereza y obediencia. El hombre debe ser íntegro al amar a Dios y tener la certeza de que está en el mundo terrenal para sufrir y lograr así la vida en el más allá. Es el dolor lo que debemos asumir como normal para purificar nuestras culpas: “Pregúntate a menudo a qué viniste/ Y responde que a ser crucificado/ En la cruz del señor que tú ofendiste”.

El tono de los poemas es lúgubre, oscuro. Una atmósfera gris impregna los versos, pues la vida terrenal, identificada con la banalidad y con lo mundano no conduce al paraíso. La transmisión de este sentimiento religioso católico en la sociedad del XVII se enfrenta con una serie de expresiones religiosas muy distintas, como la aportada por la cultura nativa y la negra proveniente del continente africano, y obligó a que la imposición del catolicismo se hiciera con todos los medios posibles, incluyendo las distintas manifestaciones culturales como la poesía. Las imágenes macabras como el cuerpo ardiendo en el purgatorio, o la del diablo como una serpiente o un monstruo bicéfalo, se convierten en excelentes elementos de sujeción para modelar las almas de los incrédulos.

Este papel asignado a la literatura religiosa provoca que en muchas ocasiones la función moralizadora se imponga. En este sentido, el poema *Si quieres ser perfecto religioso* pierde por momentos su dimensión lírica y se torna referencial, pues lo que importa es transmitir la idea de que para lograr la salvación del alma es necesario hacer penitencia. Los tercetos, por supuesto, siguen explorando la serie de equívocos, los artificios retóricos propios de esta estética, pero las imágenes no alcanzan un buen nivel de elaboración debido a la intención de transmitir un mensaje directo: hay que sufrir, flagelarse para lograr el perdón de Cristo.

Dentro de esta dimensión, el motivo del desengaño cobrar un valor especial. Emilio Carilla en *El Barroco literario hispánico* aclara que la noción de desengaño no es un rasgo exclusivo del barroquismo, pero “es justo decir que en ninguna época resonó con tanta frecuencia la palabra” (Carilla, 1983, p. 141). Carilla asocia dicho tema a una actitud anímica, al hastío y a la insatisfacción del hombre del XVII; igualmente, obedece a un deseo de mostrar el agotamiento de las ilusiones, el vacío y la vanidad que se “esconden en la vida humana, la debilidad en que se apoyan la pompa y la magnificencia” (Carilla, 1983, p. 142).

La idea de desengaño atraviesa la obra de Pedro de Solís, siendo un elemento de cohesión y expresión de una mentalidad contrarreformista. El pesimismo y la desilusión por el mundo terreno subyace en su poesía. A esto se llega con imágenes como la vida es un “viento vano” (Solís, 1977, p. 115) y el amor y las flores son traidoras (Solís, 1977, p. 249); o la imagen creada con la serie *sombra, humo* y *vanidad* que recuerda la gradación barroca de *tierra, polvo, humo, nada*.

Se alude a la idea del desengaño cuando se constata que no hay esperanza posible para el hombre, y el pesimismo se apodera del espíritu cuando el inicio de la vida sugiere el fin de la misma; cuando la vanidad de la flor está cautiva y su fugacidad recuerda que la vida tiene sentido solo en la muerte; esta es la idea presente en la imagen de las flores que despiertan en la mañana, no para vivir sino para fenecer, y en el capullo que sirve tanto de cuna como de mortaja (Solís, 1977, p. 93). No puede haber alegría para el hombre porque la belleza del cuerpo esconde la podredumbre de la carne. La libertad conduce a la perdición y la juventud es el germen de la condena; al hombre solo le queda la opción de la penitencia, de la flagelación, del lamento por los años perdidos para preparar la vida junto a Dios:

No despertó las flores la mañana para vivir sino para fenecer; en el mismo capullo en que las dieron cuna, las ofrecen mortaja: que es la maravilla más floreciente, píldora que en el resplandor del oro tiene disimulado el veneno, y los bríos que le aseguran la vida, la solicitan la muerte. Y esto para qué es, o amigos, sino para servir de espejo y desengaño a los mortales y para que tan claras experiencias sean verdugos de tan rudas ignorancias y entiendan todos que las esperanzas codiciosas del nacer son diligencias apresuradas para morir (Solís, 1977, p. 93).

El término “desengaño” expresa la desilusión del hombre por el mundo terrenal; cuando este no le encuentra sentido a nada. Las sombras terminan entonces invadiendo la claridad, pues hasta la propia luz ciega la llama y el rostro del hombre se refleja en el espejo como una calavera.

Una serie de sonetos como *Otro* (Solís, 1984, p. 718), *Otro* (Solís, 1984, p. 719), *Copiados en la idea, desengaños* (Solís, 1984, p. 720) y *O, tú joven feliz, que a los engaños* (Solís, 1984, p. 721) demuestran que los poemas obedecen a una idea en común, como lo es el desengaño de la vida mundana, para optar por la vida religiosa. El tema de la penitencia, tratado en los sonetos mencionados, se concreta en la imagen de un hombre que renuncia a lo mundano y asume el camino de la pastoral, en este caso san Bruno: “Bebiendo vas (en sacra competencia) / Lo ardiente del espíritu a otro Bruno”. La primera imagen tiene que ver con la figura del doble, del otro, y por eso el título de los poemas. Este fenómeno del otro, de la duplicación, de los contrarios es clásica del Barroco. El ser humano es al mismo tiempo real e irreal, pues su fragilidad ante el pecado lo condena de forma fácil. Los poemas se insertan en una concepción dicotómica, en un mundo antitético donde solo existen buenos y pecadores, el cielo y el infierno, o la vida dentro o fuera de una orden religiosa.

La primera estrofa del soneto *Otro* (Solís, 1984, p. 718), a partir de una serie de aliteraciones y versos con varias pausas gramaticales, traduce la persistencia de un hombre frente a su vocación; este aparece como escogido por la divinidad: “Instrumento feliz que te ha querido/ Dios para dar al mundo un desengaño, / Pues se arriesga quien no le imita al daño,/ Quanto asegura el bien quien le ha seguido”. El ejemplo, el modelo que representa san Bruno se expone en la segunda estrofa, cuyas pausas métricas equivalen al final de los versos. Se observa en este soneto un buen manejo del ritmo, pues las pausas en los versos, que plantean una lenta andadura, sugieren la sensación de la paciencia y lo ejemplar, que es precisamente de lo que trata el poema. Ahora bien, el término “arguya” al final del décimo verso remite a la claridad que necesita el hombre para preparar la vida eterna, y el desengaño que debe experimentar en la medida que Cristo mismo quiso entrar a la gloria por medio de tormentos. Por

esta misma razón, en el segundo soneto, *Otro* (Solís, 1984, p. 718), el tema es el objetivo de Dios al escoger a Cristo para dar al mundo un desengaño; el hombre solo debe imitar para asegurar así el bien divino. Estos sonetos de corte clásico y ejemplar revelan maestría en la composición, debido al ritmo ágil, a los recursos estilísticos como el hipérbaton y la antítesis, a las metáforas creadas a partir de la imagen del “camino” y a diversas referencias clásicas: *Fénix*, *Argos*, *Etna*, *Parcas* y *Atlante*.

Sobre la temática del desengaño, el poema *Copiados en la idea, desengaños* recurre a una de imagen sugerente: el esqueleto, el hombre muerto en quien se mira el desengañado como si fuera un espejo o un libro; imágenes contradictorias como las vivas “zentellas” y el gran fuego de amor que sale del frío despojo del muerto, contribuyen a crear la atmósfera poética. Los términos “desengaño” y “engaño”, y ciertas imágenes clásicas que remiten al fuego, se presentan en la última estrofa donde se dice que en la casa de Bruno Dios tiene un espacio reservado para los devotos. Es la transformación y el camino elegido por este lo que es modelo para los demás: el ejemplo dando por Bruno es fundamental, pues este es único, es un Fénix que por su “ciencia” es paciente y es “raro en virtud como ninguno”.

El soneto *O, tú joven feliz, que a los engaños* (Solís, 1984, p. 721) en la medida que está dedicado por Pedro de Solís a su hermano Fernando que ingresa a la Cartuja del Paular, es una alabanza. Un hecho positivo como la juventud, se convierte en signo de pecado, de vanidad. Pero don Fernando, que supera las pruebas espirituales a que se ve sometido, es un ser especial y por eso es llamado “joven feliz” que no se deja tentar de los engaños, sino que cambió el lujo por los sagrados paños de los cartujos. Las repeticiones creadas de nuevo con los fonemas de la palabra “engaño”, concentran el énfasis, la intención del poema: “Ocio de espacio, desengaño leve/, Tuviste tan valiente desengaño”.

El motivo de la mudanza, del doble, al “trocar” a don Fernando en Bruno siendo éste un “joven bizarro”, cobra especial valor en este soneto. El poema por lo tanto expone una situación ejemplar, un modelo a seguir: la decisión de un neogranadino, don Fernando Fernández de ingresar a la cartuja. La intención moralizadora del

poema se aprecia en el deseo de sujeción a partir del principio de negación; el mensaje se refuerza y completa con la mención de objetos macabros, con imágenes como la del espejo que refleja una calavera, aspectos recurrentes en la poesía barroca de corte contrarreformista.

La poesía de Pedro de Solís no mantiene su nivel de elaboración; en ciertos poemas sobresalen las cacofonías, las rimas forzadas y líneas referenciales sin que se llegue al nivel simbólico; esto ocurre cuando la intención comunicativa se sobrepone a la dimensión estética. Los poemas están dentro del marco de los temas y motivos religiosos inmersos en la mentalidad cristiana. Esta asume que el mundo es exclusivo de clérigos ilustrados, que alaban a Dios mediante la escritura y preparan de esta forma el momento de la muerte y la vida en el más allá. El desengaño del mundo, la renuncia a la *vanitas*, el sufrimiento como forma de purificación y la inutilidad de la vida terrena si esta no se dedica por entero a Cristo, llevan a que el verso tenga un único propósito.

Para expresar la altura poética de Pedro de Solís nos remitimos a poemas como *Silguerrillo* (Solís, 1984, p. 146), *Mostrando galas de abril florido* (Solís, 1977, p. 110), *A una mujer y a Cristo, sed ardiente* (Solís, 1977, p. 322), *Entre rústica greña se levanta* (Solís, 1984, p. 102), y *¡O, cómo esta infante antorcha* (Solís, 1977, p. 64), entre otros. Pero, ante todo, debemos atender a las metáforas, a los equívocos, los epítetos y las imágenes visuales: el paisaje, el colorido de la naturaleza, el canto de las aves, el juego de luces y sombras que cobran valores ideológicos y que sirven para exponer los espacios antitéticos; recursos estilísticos que abundan en la obra y en los cuales se pueden apreciar las cualidades como versificador del poeta santafereño.

De esta manera, no hay descripción que no presente imágenes diáfanas, perceptivas, estáticas o cinéticas. Un buen ejemplo es la silva *Entre rústica greña se levanta* (Solís, 1984, p. 102) que, en 141 versos, con motivo de la historia del monacato y la vida de san Bruno, reitera con sugestivas imágenes la fundación de la Cartuja. Lo inaccesible y apartado del monasterio de san Bruno es pintado con bellas hipérbolos, en las cuales se mezclan elementos americanos como las cañas, los juncos y las espadañas de las chozuelas con los

montes franceses donde “las veces que llueve/ Cándidos copos son de blanca nieve”.

Con una prosopopeya se presenta el monte de la gran cartuja, donde la “saeta del arco más flechero”, “Ni el viento más ligero” ni el “ave que mas buela” pueden “escalar la altiva frente”; la silva hace un recorrido por el espacio calificado de fragoso e “inaccesible”; en definitiva, más cercano del cielo que de la tierra. El poema realiza una apología a san Bruno, a sus monjes vestidos de blanco “Símbolo de purezas en la vida”; y luego, con una serie de imágenes sonoras y de referencias clásicas (Anfión, Tebas) se refiere la consolidación del monacato de Bruno y la ascensión de éste con sus monjes al cielo:

Es de su sangre colorada tinta  
Con que los triunfos y victoria escribe  
En señal de que ya en los Cielos vive.  
Por esso la Cartuxa desde entonzes  
De sus annales en los firmes bronzes  
Le tomó por patrón desde aquel día  
Para su militante compañía,  
Angel custodio, militar sagrado,  
Protector amoroso, genio alado.  
Después la esquadra toda al Cielo sube  
Entre los arreboles de una nube,  
Bate cañones, veloz ala en suma;  
El ayre van peynando con su pluma.

En la silva son significativas las agradables imágenes auditivas, que crean la isotopía del cielo, de lo placentero, de la pureza que caracteriza a los santos. Así, todas las referencias son de tipo positivo como la “chansoneta” dulcemente entonada, la “dulcisona” voz que despedían las aves más musicales y, por supuesto, la música, los sonidos naturales hiperbolizados como medios por los cuales san Bruno dio grandes ejemplos.

La exploración de los sentidos en el programa moralizador y pedagógico del discurso religioso del XVII, desarrolla las imágenes auditivas como parte de la construcción del espacio de la ascesis. De esta manera cada lugar está representado por ciertos sonidos y ruidos

que se transforman en símbolos de un determinado estado de la relación del hombre con Dios.

El purgatorio y el infierno, dentro de la pedagogía de los sentimientos de violencia, son los espacios más caracterizados con las imágenes auditivas, que junto con las visuales y táctiles crean un aterrador lugar de expiación. Pedro de Solís escribe en *El desierto prodigioso*:

Llegamos en esto adonde se ve el profundo lago del infierno; miraré en el una inmensidad de fuego que corre como un río abrasador con espantoso ruido, por lo más hondo de aquel oscuro y tenebroso lugar; donde no se comienzan a ver llamas ni alguna luz sino una humareda negra y espesa que pone grandísimo horror (Solís, 1977, p. 386) (...) tempestades, torbellinos y borrascas y muchos truenos y relámpagos que arrojaban espantosos rayos, los cuales caían sobre los condenados y parecía que los hacían pedazos y que los desmigajaban, mas no los consumían porque su mal no tiene fin. Avía temerario ruido y grandes torres de granizo y montes de nieve y muchos ríos y estanques de cieno, muchos lagos de agua rebalsada negra y hedionda y unos peñascos de grande altura de piedra azufre ardiendo (...) (Solís, 1977, p. 411).

Es evidente que para la caracterización cristiana del infierno interactúan de forma simultánea los sentidos, siendo el de la vista el más sugestivos y preferidos por el barroco (Maravall, 1975, p. 499). Todo se ve: el lago profundo, el fuego inmenso y hasta las tempestades: los truenos y relámpagos. Lo auditivo refuerza la imagen visual, y por esto de la descripción del río de fuego hace parte el “espantoso ruido” que produce. En el infierno no hay sonidos como el producido por el gorjeo de las aves del paraíso terrenal; el inframundo es hiperbolizado negativamente, pues todo adquiere carácter de desagradable: las imágenes son macabras, los olores nauseabundos, el dolor despiadado y eterno y los fenómenos naturales producen ruidos ensordecedores que aterran al condenado.

Las imágenes auditivas aparecen en ciertas ocasiones ligadas al silencio, a la muda voz que ahoga al pecador. De esta manera, las imágenes auditivas implican la falta de ellas, fenómeno que

plantea una oposición propia de la estética del XVII. El silencio se presenta como paradigma del penitente monje, del proceso de ascesis y búsqueda del estado místico (Velasco, 1999, p. 56). La soledad del desierto sugiere la ausencia de ruido. La antítesis aparece como figura primordial, y de esta manera en las cuartetas *Naze el sol, y a muchos orbes* (Solís, 1977, p. 214) los sonidos se caracterizan especialmente por el silencio:

Ya la muda voz resuene,  
que bien a su accento grave  
Tiene en las rudas cortezas  
Oýdos el mudo valle.  
(...)  
Oyga el sordo mar tu nombre  
y a los acentos del ayre  
unión recíproca sean  
las cavernas resonantes

Como el poema recrea otra antítesis, la del día y la noche, la del sol que aparece y mata la noche, es necesaria la caracterización del silencio, así el día traiga “la undosa inquietud del agua”. De esta manera, en las últimas cuartetas los ruidos invaden el poema, pero nuevamente se llenan de silencios; a la serie pertinente formadas por las palabras *resuene*, *acento*, *resonante*, *aplauso* y *rugiente*, se le opone otra con expresiones como *muda voz*, *mudo valle*, *yaze*, *grave* y *sordo*, antítesis que proyecta la imagen inicial de la noche y el día, de la luna y el sol, de la muerte y la vida.

En las décimas tituladas *Glossa* (Solís, 1977, p. 115) una campana le anuncia al hombre que es un “mortal pecador”. El ruido de la campana se convierte en un fatal aviso que llama la atención del hombre sobre la vida banal, sobre el desengaño que representan las galas, la fugacidad y pasajera vida terrena. Los repiques mantienen presente el hecho de la muerte y, por consiguiente, la idea de que siempre se debe estar en gracia de Dios. El sentido de las décimas se refuerza con otros versos del franciscano Gregorio Martín, donde se reiteran los tañidos y el hecho de que estos no son solo por los muertos sino por los vivos: “El que la campana oyere/ tenga el aviso por cierto”.

Con el soneto *Aviso mudo que en hilada arena* (Solís, 1977, p. 272) confirmamos la presencia de figuras antitéticas cuando se alude a imágenes auditivas. El primer verso, de hecho, sugiere la manera de comunicar del silencio, pues se describe el patetismo del cadáver que ve caer la tierra sobre sus ojos y todo es inexplicable. Este “aviso mudo” entra en relación con el “curso veloz, sin vida” y la llama que alumbraba “no encendida”; el curso veloz sugiere la cualidad pasajera de la vida; el ruido o el sonido presente en la misma es “mudo”, como la llama. En este mismo soneto, los versos siete y ocho refieren la imagen silencio-muerte: “Todo esse polvo en que me miro muerto/ trompa es sin voz que con silencio truena”.

El polvo, la misma palabra “muerte” que se reitera en el poema, y la carencia de ruidos y de voz atribuyen una significación especial a los tañidos de las campanas. La presencia de una trompa cuya cualidad es la variedad de tonos y que en el soneto se reduce al silencio, confirma la impotencia del hombre ante el momento decisivo de la agonía. El hecho de la muerte se sugiere de esta forma a partir de la impotencia de la trompa y el trueno de producir ruido y el grito que se ahoga, fenómeno que se refuerza con imágenes visuales como la atmósfera gris y la oscuridad. Todas estas oposiciones asumen el hecho de la vida y la muerte a partir de una antítesis creada por la imagen de los “sonidos sordos” que producen la extrañeza que es la muerte.

La exploración de los equívocos, de los recursos antitéticos como en esta ocasión, obedecen a lo ascético. De esta manera otras figuras y recursos como la interrogación, la exclamación, la inversión, la paradoja y el apotegma son utilizados ampliamente con el objetivo de servir a los fines religiosos.

Con las imágenes auditivas se mostró cómo la antítesis está en la base de las figuras retóricas usadas por Pedro de Solís y estructuran la concepción moral cristiana de su poesía. La antítesis, de esta manera, es un recurso esencial en ese proceso de búsqueda de experiencias ascéticas y místicas. En el soneto *Mírate, pasajero que me miras*, uno de los versos claves es “verás en mis verdades tus mentiras”, pues el soneto refiere la presencia de una calavera que llama la atención al hombre para que se mire en ella como si fuera un espejo. Vida y muerte entran en juego como dos estados que se oponen por naturaleza; pero el

ser vivo no necesariamente es el que mira, el que respira; sus mentiras lo convierten en un ser muerto para Dios.

Esta imagen aparece en otros poemas. En las quintillas *La concha de nácar fino* (Solís, 1977, p. 521) se trata el tema de Dios que se hizo hombre, lo cual sugiere una serie de figuras opuestas creadas por el mismo hecho de hacerse terreno lo divino:

I, así, tomando este estado  
De poca grandeza y nombre  
En quien todo está cifrado,  
Comunicándose al hombre,  
Fue a todos comunicado.  
Muerto de frío i temblando,  
Siendo la vida y calor  
Que dél se estava esperando,  
Naze nuestro Redemptor  
Nuestras miserias llorando.

La coexistencia de ideas opuestas es permanente, pues surge de esa dicotomía planteada entre infierno y paraíso, vida y muerte, salvación y condena. La vida es calor, pero también es frío; al nacer Cristo se enfrenta a lo terreno, a la banalidad; él, que es vida, calor, debe soportar una pesada carga impuesta por su condición:

Naze en tiempo elado y cano,  
Aunque tan pequeño y tierno,  
(...)  
Naze al frío y en el suelo  
El Foénix nuevo de amor  
Sin abrigo y sin consuelo,  
Porque para tanto ardor  
Fue menester tanto yelo.

La antítesis pasa a ser semántica, ideológica, pues el mundo se plantea como un espacio regido especialmente por dos dimensiones: lo de arriba y lo de abajo. Lo que podría ser considerado como un valor, al experimentarse en el espacio de bajo, en el terreno (como la juventud), pasa a ser un aspecto negativo. Así, la libertad es una condición que

también conduce a la condena del hombre; por eso se niega como valor y el hombre debe renunciar a ella y optar por el aislamiento, tal como se trata en el soneto *Silguerillo* (Solís, 1977, p. 146), revisado páginas atrás.

De la misma forma se habla del desierto donde Dios tiene sembradas alegres plantas y una senda para el descanso: “En esta tierra estéril y desierta/ y entre estas rocas ásperas y eladas”. Si Cristo es la luz todos vivimos a ciegas, de ahí los versos “Que vives con luz a ciegas”, “Que su propia luz la ciega”, “Aquesta luz soñolienta”.

La poesía de Pedro de Solís proyecta las ideas y la religiosidad de un grupo que encuentran en la poesía la mejor forma de expresar su fe y obtener finalmente reconocimiento social. A partir de una serie de símbolos recurrentes de la poesía barroca, trata diversos temas y motivos como el desengaño, la muerte, la penitencia, el pecado, la renuncia al mundo mundano etc., propios del hombre de la contrarreforma.

La poesía de Pedro de Solís tiende igualmente a una dimensión ascética, cuando se dirige al lector con imágenes macabras, cuando lo culmina a que haga la penitencia necesaria para alcanzar la vida prometida del más allá. Los diversos artificios retóricos están al servicio de una pedagogía del dolor, para lograr la sujeción de los individuos al sistema religioso e ideológico imperante. Pero sobre estos aspectos, sobresale una capacidad expresiva, que constituye una de las voces más importantes de la poesía del siglo XVII.



## APÉNDICE

### CERVANTES Y UNA CÁTEDRA DE LINGÜÍSTICA

Rafael Lapesa condensa una de las características de *Don Quijote*: percibir y recrear “con aguda intuición la variedad lingüística correspondiente a la diversidad de esferas sociales o a las distintas actitudes frente a la vida” (Lapesa, 332). Por esta razón, el hidalgo ilustrado y el campesino analfabeto chocan una y otra vez por asuntos del idioma. Don Quijote, como defensor del “juicio prudente”, se convierte en cultor de cierta norma y uso de la lengua descrito por el Licenciado: “El lenguaje puro, el propio, el elegante, está en los discretos cortesanos” (Quijote, 2004, p. 694); este, como lo resalta Francisco Rico, corresponde a la tradición del humanismo renacentista de atenerse al uso de los mejores (Rico, 2004, p. 694. Este aspecto crea un poderoso efecto de realismo de los personajes en pro de la construcción de la identidad, tal como lo señalan Blecua y Riley (Blecua, 2004, p. 1120; Riley, 2001, pp. 31- 50).

Al considerar Cervantes la convencionalidad de la lengua, la corrección de registros atendiendo a un determinado contexto, el deseo de hablar sobre etimologías y otros fenómenos asociados a la lengua (como la autocorrección), se mueve en el marco de la reflexión de los

humanistas renacentistas que, desde Nebrija, dimensionan la calidad, funcionalidad y potencia de esta nueva lengua romance.

Don Quijote degusta el idioma. Descubre su esencia, presenta sus posibilidades literarias y, de este modo, da una cátedra de lingüística.

Como creador, existe para don Quijote una relación motivada entre el significante y el significado. La sonoridad de la palabra Rocinante, por ejemplo, logra el efecto buscado: que se sienta como un animal portentoso, tal como lo es para el caballero. De igual modo ocurre con nombres como Sancho o Dulcinea, cuya sonoridad sugiere la gordura, o aspectos positivos como la delicadeza, la belleza y la dulzura para la amada. En el capítulo XVIII juega con la sonoridad de nombres como Pentapolín del Arremangado Brazo, Micolembo, Alfeñiquén del Algarbe, Miuilina o Alifanfarrón; palabras sonoras que sugieren el sentido. En el caso de esta última, don Quijote dice que es un “furibundo pagano” que no quiere volverse cristiano para que Pentapolín lo acepte como esposo de su hija; es, por lo tanto, un fanfarrón.

En el capítulo LXVII de la segunda parte, don Quijote realiza apreciaciones de carácter etimológico, y resalta la procedencia árabe de vocablos como *almohaza*, *almorzar*, *alfombra*, *alguacil*, *borceguí*, *zaquizamí*, *maravedí*, *alhelí*, *alhucema*, *almacén* y *alcancia*, entre otros.

Don Quijote defiende un uso de la lengua en el marco de la convencionalidad de los que propugnan por el “habla llana” y el “juicio prudente”; por esta razón llama a Sancho “prevaricador del buen lenguaje” (Quijote, 2004, p. 693). De este grupo hacen parte, para él, Sansón Carraco, maese Nicolás y un tanto el cura “que debe tener “sus puntas y collares de poeta” (Quijote, 2004, p. 1063). Pero lo fundamental es que el hidalgo no es un preceptista al estilo de Probo, sino que comprende los diversos usos contextuales de la lengua; la identidad de los personajes cobija de igual modo sus modos de hablar. Rafael Lapesa aclara que “el estilo típico de Cervantes es el de la narración realista y el diálogo familiar (Lapesa, 1984, p. 333). Uno de los pasajes que resalta este aspecto se aprecia en los consejos que le da don Quijote a Sancho antes de asumir el gobierno de la ínsula.

Como parte de su lucidez, don Quijote sabe que la nueva posición social que asumirá Sancho exige que cambie ciertos modales

y comportamientos de su condición popular: le pide ser limpio, cortarse las uñas, no mantener “desceñido y flojo”, no comer ajos ni cebollas, no “mascar a dos carrillos”, no “erutar delante de nadie” y hablar de manera reposada, pero no “que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala” (Quijote, 2004, p. 872).

Don Quijote dibuja de esta manera a Sancho y asume la pertinencia cultural y lingüística, pues sabe que la lengua es parte integrante de la personalidad; por eso aspira a que el escudero, en su nueva condición de gobernador, cambie la manera atropellada de hablar.

Ahora bien, la dificultad comunicativa entre caballero y escudero se presenta porque este desconoce la palabra *erutar*: “Eso de erutar no entiendo”. Don Quijote asume su rol de maestro, y le aclara el significado del término como ha hecho ya en otras ocasiones: “-Erutar, Sancho, quiere decir “regoldar” y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo” (Quijote, 2004, p. 872).

En la explicación de don Quijote subyace el reconocimiento fonológico del idioma; consideramos las palabras bellas, feas, groseras o torpes; la sonoridad, como lo dice Grijelmo (2004) sugiere sentidos. Don Quijote, como creador, asume una relación aparentemente motivada entre la materia sonora y el significado; el sonido de *regoldar* pareciera transmitir su sentido y por eso a don Quijote le parece “torpe”. Acudiendo a su articulación, las vibrantes en los extremos y una velar ubicada en la sílaba intermedia, que se articula muy cerca de donde se produce el “regoldo”, producen esta cesación.

Pero así la palabra le parezca “torpe” al hidalgo, reconoce lo más importante: la funcionalidad; por eso dice que *regoldar* es “muy significativo”. Lo fundamental, tal como lo entiende la lingüística moderna, es que las palabras, independientemente de su valoración social y psicológica, sirven a los fines comunicativos; y *regoldar* para don Quijote es una palabra “muy expresiva”.

Pero el hidalgo dice que la “gente curiosa se ha acogido al latín, y en vez de *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*. Las palabras de don Quijote sugieren que, si bien todas las personas eructan,

una cosa es hacerlo en público, de manera fuerte y descuidada y la otra en privado y elegante si se puede decir; para estos está reservada la palabra del hidalgo.

La “gente curiosa” remite a un determinado grupo con unos registros en materia de lengua. Eructar, del latín *eruptio*, significa “salida brusca e impetuosa”, “erupción de fuegos o de sangre”; *regoldar*, por su parte, proviene del latín vulgar *regurgitare*; a don Quijote le parece un término tosco y feo pues aboga por un tipo de convencionalidad determinada por la discreción, por lo “elegante y claro” (Quijote, 2004, p. 694).

Si bien don Quijote critica la utilización de la palabra *regoldar* y corrige las pronunciaciones de *eclipse (cris)* y *fiscal* (friscal), entre otros, por lo que llama a Sancho “prevaricador del buen lenguaje” (Quijote, 2004, p. 693), valora la funcionalidad de la terminología popular.

Don Quijote no se presenta como un lingüista preceptivo, aunque reconoce que *erutar* es el término que ha asumido cierto tipo de personas “curiosas”; como él mismo. Pero el hidalgo es un pragmático cuando dice que si alguno no entiende estos términos, como es el caso de Sancho, “importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan”.

Sancho también explica con su comportamiento otro aspecto de la lengua: el cambio es gradual, en el tiempo; fenómeno que entiende don Quijote cuando dice que el “uso los irá introduciendo con el tiempo” (Quijote, 2004, p. 872). Sancho está acostumbrado a decir *regoldar*; y sin importar la corrección de don Quijote, vuelve a caer en la palabra:

-En verdad, señor – dijo Sancho-, que uno de los consejos y avisos que pienso llevar en la memoria ha de ser el de no regoldar, porque lo suelo hacer muy a menudo.

-*Erutar*, Sancho, que no regoldar – dijo don Quijote (Quijote, 2004, p. 872).

Pero la conciencia de don Quijote sobre la manera como el uso puede generalizar un vocablo se cumplió en este caso: el cultismo *eruptar* se impuso. De *regoldar* queda la forma *regurgitar*, pero referida

de manera especial a las aves. La sinonimia es parte de la dinámica de la lengua, y un abánico de términos al respecto acompañan a *eruptar*: *vomitare, arrojar, devolver, expeler, expulsar*.

Uno de los aportes de Cervantes es la valorización literaria del habla popular; la personificación de los personajes, para mayor realismo, incluye su jerga, sus giros, sus refranes. Guillermo Rojo afirma que don Quijote “habla con la naturalidad con que se esperaría que lo hiciese un hidalgo de pueblo (1132). Este tipo de uso popular del idioma en la cultura escrita era irreverente, pues los humanistas seguían pensando que “el latín era un instrumento literario de mejor calidad” (Vernon, 1982, p. 64 1982), y que “los mayores placeres del mundo están en descubrir cosas lo más alejadas posible del conocimiento del vulgo” (Vernon, 1982, p. 70). Cervantes contribuye a elevar así el español a lengua poética, en un momento aún de tensión entre las lenguas romances y el latín clásico. Los defensores de las lenguas vernáculas promulgaban la “necesidad de escribir en un idioma para todos comprensibles, y que si bien no tan pulido como el latín, pudiera alcanzar tal calidad”. Don Quijote asume la discusión de este asunto, y así en el capítulo XVI expone que:

En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos. Y, siendo esto así, razón sería se entendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya.

López Pinciano al expresar que *deleitar* y *enseñar* eran la tarea que la literatura se tenía que proponer, daba pasos también en este sentido; una fórmula que mezclaba muy bien lo estético con lo pedagógico, que advertía, como lo señala Jeanmaire, que “no todo era belleza ni todo era enseñanza a la hora de escribir” (Jeanmaire, 2004, p. 26).

*Don Quijote de la Mancha* es un maravilloso viaje por la lengua española del siglo XVII; don Quijote, como lingüista, reflexiona sobre el origen y uso de la misma; juega e inventa vocablos y reconoce que la lengua es social, un ente vivo que tiene múltiples realizaciones y que forma parte integrante de nuestra personalidad.



## Bibliografía

- Achury Valenzuela, Darío. (1998). *Ensayos glosas y otras erudiciones*. Instituto Caro y Cuervo.
- Alatorre, Antonio. (2002). *Los 1001 años de la lengua española*. Fondo de Cultura Económica de México..
- Álvarez de Velasco, Francisco. (1985). *Rhithmica sacra moral y laudatoria*. Instituto Caro y Cuervo.
- Arrom, J. (1956). *El teatro hispanoamericano en la época colonial*. Anuario bibliográfico cubano.
- Bernal, L. (1999). Una obra de teatro en la Nueva granada. *Litterae*, 8, 263- 275.
- Bechara, Zamir. (1995).El otro mundo en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de -Pedro de Solís y Valenzuela: Procedencia de la leyenda de Pedro Porte.*Hispanic Review*, 65(1), 22-45.

- Bohórquez, Cristian. (2019). *Laurea crítica (Bogotá, 1629) y la breve historia del entremés barroco en Hispanoamérica*. *Estudios de Literatura Colombiana*, 45, 31-48.
- Bramón, Francisco. (2013). *Los Sirgueros de la Virgen*. Vervuet.
- Briceño, Manuel. (1983). *Estudio histórico crítico de El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Camacho, E. (1978). Una sátira al gongorismo (94-102). En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Impresa.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara, San Pablo
- Cuartero y Huerta Baltasar. (1966). Una obra inédita del padre don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profeso de la cartuja de Santa María de El Paular. *Thesaurus*. XXI, 30- 75.
- Domínguez Caparrós, José. (1999). *Métrica española*. Síntesis.
- De la Cruz, Juana. (2004). *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Egido, Aurora. (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. (2002). “El desierto prodigioso y prodigio del desierto: el inicio barroco del reino de la ficción” (49-69).. En: *Coleccionista de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Instituto Caro y Cuervo.
- Fernández del Castillo Francisco (compilador). (2017). *Libros y libreros en el siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Fernández, Fernando. (1978). *Láurea crítica*. (567-583). En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Impresa.
- Gómez Restrepo, Antonio. (1956). *Historia de la Literatura Colombiana*. Villegas editores.

- Henríquez Ureña, Pedro. (1994). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica.
- Hurtado, A. (1985). *El examinador Miser Palomo*. Taurus.
- Jeanmaire, Federico. (2004). *Una lectura del Quijote*. Seix Barral.
- Leonard, Irving A. (1974). *La época Barroca en el México colonial*. Fondo de Cultura Económica.
- Maravall, José Antonio. (1975). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- Orjuela, Héctor. *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial*. Editorial Kelly
- Ortiz S. (1978). “Notas sobre el teatro en el nuevo reino de granada” (71-84). En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Impresa.
- Pascual Buxó, José. (1984). *Las figuraciones del sentido*. Fondo de Cultura Económica.
- Quesada, V. (1909). La vida intelectual en la América española durante la época colonial. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, No. XI, 440-456.
- Ramírez Sierra, Hugo Hernán. (2015). *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*. Biblioteca Indiana.
- Ramos, Óscar Gerardo (1998). “Don Quijote de la Mancha, epepeya” (324-334). En: *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Tomo LIII, Número 2.
- Ripoll, Carlos. (1972). *Teatro Hispanoamericano*. Anaya Book.
- Rivas, Manuel. (1949). *El latín en Colombia*. Procultura.
- Vergara, J. (1931)., *Historia de la literatura en la Nueva Granada*, 3ª edición, Banco Popular.

- Sainz Rodríguez, Pedro. (1983). *Antología de la literatura Espiritual Española II. Siglo XVI (Volumen I)*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. (1977). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. (1984). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Solís, Pedro de. (1984). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Solís, Pedro de (1985). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo.
- Vernon, Hall. (1982). *Breve historia de la crítica literaria*. Fondo de cultura económica de México.

Este libro terminó de imprimirse en agosto del 2021, en los talleres  
gráficos de Gráficas Olímpica, bajo el cuidado de su autor.  
Pereira, Risaralda, Colombia.

La Editorial de la Universidad  
Tecnológica de Pereira tiene como  
política la divulgación del saber  
científico, técnico y humanístico para  
fomentar la cultura escrita a través  
de libros y revistas científicas  
especializadas.

Las colecciones de este proyecto son:  
Trabajos de Investigación, Ensayos,  
Textos Académicos y Tesis Laureadas.

Este libro pertenece a la Colección  
Trabajos de Investigación.

La reflexión sobre una serie de expresiones culturales y literarias del siglo XVII, determinadas por la influencia de la Iglesia, es el asunto de Frutos del barroco.

El libro se concentra, en principio, en una serie de aspectos sobre el tema de la escritura y la lectura en el siglo XVII y los procesos de producción y distribución de texto marcados por el control peninsular y, especialmente, por instituciones como la Inquisición.

El tema de la “música del cielo” Y su representación tanto en la literatura como en la pintura son el objeto del segundo capítulo. En este caso nos referimos a la función y representación de la música en espacios como los conventos, y cómo se constituyó en una forma y afirmación de unas esferas de poder.

A continuación, y siguiendo la misma línea de expresiones religiosas, se plantean aspectos sobre una de las piezas teatrales más antigua que se conocen de Santa fe de Bogotá: Laurea crítica de Fernando Fernández de Valenzuela. La obra obedece a un ejercicio académico, y señala aspectos de nuestra tradición lectora o crítica a nivel del metadiscursio.

El cuarto capítulo está dedicado a la poesía del santafereño Pedro de Solís y Valenzuela, que hace parte de El desierto prodigioso y prodigio del desierto (1650): los temas, las imágenes, el estilo y la manera como retroalimentan una sociedad fruto del Barroco cimentado en América.

Cómo apéndice, se incluye una reflexión sobre Cervantes y la lengua española, que se inserta igualmente en el tiempo de reflexión, pero ya desde la otra orilla; esto contribuye un tanto a la perspectiva. Frutos del barroco es, por lo tanto, una pequeña muestra de un cultivo inmenso que sigue floreciendo en espera de su cosecha.

**Facultad de Ciencias de la Educación**  
Colección Trabajos de Investigación

**eISBN: 978-958-722-577-8**

