



**UNIVERSIDAD DE LEÓN**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA Y CLÁSICA**

**INTERTEXTUALIDAD Y ESTRUCTURA NOVELESCA COMO EXPRESIÓN DEL**  
**HUMANISMO CRISTIANO EN**  
***EL DESIERTO PRODIGIOSO Y PRODIGIO DEL DESIERTO***  
**DE PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA**

**INTERTEXTUALIDAD Y ESTRUCTURA NOVELESCA COMO EXPRESIÓN DEL  
HUMANISMO CRISTIANO EN  
*EL DESIERTO PRODIGIOSO Y PRODIGIO DEL DESIERTO*  
DE PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA**

**AUTOR:**

**ARBELY DE JESÚS ATEHORTÚA ATEHORTÚA**

**DIRECTOR:**

**Dr. JOSÉ CARLOS GONZALEZ BOIXO**

**LEON, 2013**

## CONTENIDO

|   |    |
|---|----|
| <b>AGRADECIMIENTOS</b>  | 8  |
| <b>PRESENTACIÓN</b>   | 9  |
| <b>1. LA PROSA DE FICCIÓN EN LA NUEVA GRANADA</b>             | 10 |
| 1.1 INTRODUCCIÓN  | 10 |
| 1.2 LA PROSA DE FICCIÓN COLONIAL                              | 14 |
| 1.3 <i>EL DESIERTO PRODIGIOSO Y PRODIGIO DEL DESIERTO</i>     | 17 |
| 1.3.1 Argumento   | 20 |
| 1.3.2 Pedro de Solís y Valenzuela: autor de la obra           | 25 |
| 1.3.2.1 Datos biográficos                                     | 27 |
| 1.3.2.2 Obras de Pedro de Solís y Valenzuela                  | 29 |
| 1.3.2.3 La biblioteca de Pedro de Solís y Valenzuela          | 38 |
| 1.3.3 Aproximaciones críticas                                 | 40 |
| 1.3.3.1 El ensayo de Baltasar Cuartero y Huerta               | 40 |
| 1.3.3.2 La introducción de Páramo Pómareda                    | 43 |
| 1.3.3.3 El libro de Manuel Briceño Jáuregui                   | 46 |
| 1.3.3.4 Los estudios de Héctor H. Orjuela                     | 49 |
| 1.3.3.5 Otras aproximaciones críticas                         | 51 |
| 1.3.3.6 Consideraciones sobre el presente trabajo             | 54 |
| 1.3.4 Las versiones de las tres primera mansiones             | 57 |
| 1.3.4.1 La inclusión de textos en el manuscrito de Yerbabuena | 59 |

|  |            |
|--|------------|
| 1.3.4.2 Las imágenes en el manuscrito de Yerbabuena            | 60         |
| 1.3.4.3 La modificación de poemas                              | 65         |
| 1.3.4.4 Síntesis de los cambios en el manuscrito de Yerbabuena | 69         |
| 1.3.5 Novela colonial  | 72         |
| <b>2. EL PAPEL DEL NARRADOR</b>                                | <b>76</b>  |
| 2.1 LA NARRACIÓN IMAGINARIA                                    | 76         |
| 2.2 PRESENCIA DE DOS NARRADORES                                | 81         |
| 2.2.1 Los planos narrativos                                    | 81         |
| 2.2.2 Situación ambigua del primer narrador                    | 84         |
| 2.2.3 Arsenio como narrador-personaje                          | 88         |
| 2.2.4 El narrador como parte de la tradición retórica          | 91         |
| 2.3 DON FERNANDO Y EL EJE NARRATIVO                            | 96         |
| 2.3.1 La vocación de don Fernando y el hilo narrativo          | 96         |
| 2.3.2 El motivo de la puesta a prueba                          | 99         |
| 2.3.3 Don Fernando y el estilo epistolar                       | 104        |
| 2.4 EL DESARROLLO DEL ARGUMENTO: EL TIEMPO                     | 107        |
| <b>3. DIMENSIÓN BIOGRÁFICA E HISTÓRICA DE LOS PERSONAJES</b>   | <b>114</b> |
| 3.1 LOS PERSONAJES   | 116        |
| 3.1.1 El personaje don Fernando                                | 116        |
| 3.1.2 El personaje don Pedro                                   | 121        |
| 3.1.3 Los personajes don Andrés y Antonio                      | 129        |
| 3.1.4 El personaje Arsenio                                     | 132        |
| 3.2 LA IDEALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES HISTÓRICOS               | 139        |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2.1 La juventud como cualidad moral                         | 141 |
| 3.2.2 La vejez como alegoría del devoto                       | 143 |
| 3.2.3 La idealización del espacio                             | 147 |
| 3.3 EL TEMA DE LA VERACIDAD                                   | 151 |
| <b>4. EL MUNDO DE LA ESCRITURA COMO ESPACIO DE LA FICCIÓN</b> | 156 |
| 4.1 LA ESCRITURA EN EL CARTAPACIO DE LAS MEDITACIONES         | 162 |
| 4.2 LA ESCRITURA Y LA VALORACIÓN DE LA POESÍA                 | 167 |
| 4.3 LA PRIMACÍA DE LA ESCRITURA                               | 176 |
| 4.4 LAS MARCAS DE LA ORALIDAD                                 | 179 |
| <b>5. RELATOS INTERPOLADOS Y RELACIONES INTERTEXTUALES</b>    | 185 |
| 5.1 EL RELATO INTERPOLADO DE ARSENIO EL ERMITAÑO              | 186 |
| 5.1.1 Los motivos profanos                                    | 189 |
| 5.1.2 El motivo del amor como locura                          | 190 |
| 5.1.3 El adulterio y el crimen                                | 192 |
| 5.1.4 La aventura en ultramar                                 | 194 |
| 5.1.5 La inserción del relato de Arsenio en la trama          | 198 |
| 5.2 EL RELATO INTERPOLADO SOBRE PEDRO PORTER                  | 205 |
| 5.2.1 Intertextualidad con una leyenda catalana               | 206 |
| 5.2.2 El recurso de veracidad                                 | 208 |
| 5.2.3 El motivo del infierno                                  | 211 |
| <b>6. OTROS GÉNEROS Y DISCURSOS INTERPOLADOS</b>              | 216 |

|  |     |
|--|-----|
| 6.1 EL TEATRO COMO INTERTEXTO                              | 218 |
| 6.1.1 Representación del bautismo                          | 225 |
| 6.1.2 Famoso auto sacramental                              | 228 |
| 6.1.3 Conclusiones sobre la inclusión de los autos         | 233 |
| 6.2 LAS MEDITACIONES                                       | 235 |
| 6.2.1 El artificio alrededor del cartapacio                | 236 |
| 6.2.2 Los personajes y el cartapacio de las meditaciones   | 239 |
| 6.2.3 El lenguaje de las meditaciones                      | 242 |
| 6.2.4 La recepción ascética                                | 245 |
| 6.2.5 La meditación primera de la muerte como tema general | 247 |
| 6.3 OTROS DISCURSOS INTERPOLADOS: LA VIDA DE SAN BRUNO     | 256 |
| <b>7. LA POESÍA EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA</b>             | 262 |
| 7.1 REGISTRO, FUNCIÓN Y CONSIDERACIÓN DE LA POESÍA         | 266 |
| 7.2 LA POESÍA Y EL PASAJE DEL CONDENADO                    | 283 |
| 7.3 LA POESÍA: TÓPICOS E IMÁGENES                          | 290 |
| 7.3.1 La imagen del fuego                                  | 293 |
| 7.3.2 La imagen del tiempo                                 | 294 |
| 7.3.3 El pastor y la oveja perdida, el médico y el enfermo | 299 |
| 7.3.4 El motivo de la juventud                             | 301 |
| 7.3.5 La imagen de la noche                                | 305 |
| 7.3.6 Las imágenes de la barca y la puerta                 | 310 |
| 7.3.7 El tema del desengaño                                | 315 |
| 7.4 LA POESÍA CITADA                                       | 326 |
| 7.4.1 Poemas citados sobre el tema mariano                 | 327 |

|  |     |
|--|-----|
| 7.4.2 Las referencias al tema de la crucifixión                  | 331 |
| 7.4.3 Los textos citados de Miguel de Dicastillo                 | 338 |
| 7.4.4 Consideraciones finales                                    | 346 |
| <b>8. TÓPICOS Y RECURSOS FORMALES</b>                            | 349 |
| 8.1 EL MOTIVO DEL ENCUENTRO COMO ELEMENTO DE COHESIÓN            | 351 |
| 8.2 EL TÓPICO DE LA GRUTA  | 355 |
| 8.3 LA INTERRUPCIÓN Y LOS ESPACIOS EN BLANCO                     | 362 |
| 8.3.1 El relato fragmentado de Arsenio                           | 364 |
| 8.3.2 El artificio de la escritura de un libro                   | 368 |
| 8.3.3 “Desengaño de la humana vida”: un cartapacio inconcluso    | 374 |
| 8.4 EL TÓPICO DE LO MACABRO                                      | 380 |
| 8.5 EL TÓPICO DE LA PINTURA                                      | 392 |
| <b>9. CONCLUSIONES</b>   | 406 |
| 9.1 EL VACÍO DE LA CRÍTICA                                       | 407 |
| 9.2 <i>EL DESIERTO PRODIGIOSO</i> Y LA PROSA DE FICCIÓN COLONIAL | 410 |
| 9.2.1 Sobre la estructura narrativa                              | 414 |
| 9.2.2 Los motivos y recursos de la novela                        | 415 |
| 9.2.3 La dimensión histórica de la novela                        | 416 |
| 9.2.4 El tema de la escritura                                    | 418 |
| 9.3 LOS RELATOS INTERPOLADOS                                     | 420 |
| 9.4 CONSIDERACIONES FINALES                                      | 430 |
| <b>10. BIBLIOGRAFÍA</b>  | 432 |

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mis profundos agradecimientos al doctor José Carlos González Boixo, por haberme guiado y mostrado el camino ininidad de veces en este proceso. El doctor González Boixo representa para mí un modelo por su dedicación, sus conocimientos y calidad humana; sin su presencia este trabajo no hubiera podido llegar a buen puerto. De igual modo agradezco a la Universidad de León por haberme acogido para realizar esta etapa fundamental de mi vida.

Agradecimientos a todas las personas que se vieron involucradas con mi trabajo: a Mario Palencia Silva, Rigoberto Gil Montoya y César Valencia Solanilla por sus valiosos aportes y sus constantes voces de aliento; a Rodrigo Argüello Guzmán y Hugo Hernán Ramírez Sierra, interlocutores en los temas del XVII; a Gonzaga Castro y María Teresa Zapata por su apoyo incondicional y a Soon Ja Cha que inició conmigo el mismo camino hace varios años.

Y al motor y corazón de este trabajo: Diana, Camila y Zoé.



## PRESENTACIÓN

*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* es un libro escrito en 1650 por el neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela. El manuscrito estuvo perdido hasta la década del sesenta del siglo XX, y finalmente se publicó: la primera parte en 1977 y la segunda en 1984. A partir de este momento la obra ha sido objeto de diferentes aproximaciones fragmentarias, algunas de éstas contradictorias en cuanto a su género. Estos estudios no han encarado la estructura híbrida de la obra, que incluye numerosos textos interpolados.

El trabajo se concentra en el análisis de la estructura narrativa, de los textos y géneros interpolados y la manera como se integran al hilo narrativo central. El estudio busca igualmente ubicar el libro en la tradición literaria colonial, determinar el valor de los diferentes artificios compositivos, y rica dimensión intertextual que establece con diversas obras, incluyendo algunas del mismo autor como el *Epítome breve*.

Todos estos aspectos se sustentan en una visión cristiana, que tiene en la tradición bucólica su forma preferida. No obstante, otros géneros se actualizan por la condición híbrida de la obra.

El estudio pretende igualmente determinar cómo la gran cantidad de poemas citados están al servicio de un plano narrativo central, lo cual implica definir la función y valor de dichos textos como parte de la obra

Este trabajo, en conclusión, es el estudio de la estructura narrativa de *El desierto prodigioso* y su inserción en el campo de la prosa de ficción colonial hispanoamericana.

# 1. LA PROSA DE FICCIÓN EN LA NUEVA GRANADA

## 1.1 INTRODUCCIÓN

El corpus de la literatura colonial hispanoamericana se enriqueció con el descubrimiento y publicación de nuevas obras, como *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650), y los estudios realizados por numerosos investigadores<sup>1</sup>, que han develado las estructuras de dichos textos y señalado los mecanismos para sus lecturas. Si bien las obras representativas de esta época pertenecían a los géneros lírico y dramático, la prosa de ficción representa hoy en día un valioso inventario.

Buena parte de las expresiones literarias en la América colonial pertenece a obras de contenido religioso, o con alguna dimensión moral. La mayoría de los grandes escritores eran parte o tenían alguna relación con el estamento clerical, lo que justifica el cultivo del tema religioso; este es el caso de escritores como Fernán González de Eslava, Cristóbal de Llerena, Bernardo de Balbuena, Francisco Bramón, Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz y los neogranadinos Pedro de Solís y Valenzuela, Fernando Fernández de Valenzuela y Francisco Álvarez de Velasco entre otros<sup>2</sup>.

Lo anterior no quiere decir que no se escribieran obras de tema o asuntos profanos en las colonias españolas de América. En *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, por ejemplo, aparecen ciertos relatos -como el de doña Inés de Hinojosa o el de la bruja

---

<sup>1</sup> Henríquez: 1945, Anderson: 1954, Goiç: 1982, Orjuela: 1984, Lorente: 1996, Franco: 1993, Anadón: 1993, Rodríguez: 1994, Fischer: 1995 y González Boixo 2002, por citar algunos de estos estudiosos.

<sup>2</sup> De la Nueva Granada vale la pena recordar los nombre de Hernando Domínguez Camargo que escribió el *Poema heroico a san Ignacio de Loyola*; fray Andrés de san Nicolás, autor de importantes poemas de tema religioso como el *Paxcuali silitari*, Juan de Castellanos autor de *Elegías de Varones ilustres de Indias*, y sor Francisca Josefa del Castillo, de la cual dice Henríquez Ureña “Escribió buenos versos y una prosa elocuente e imaginativa, en que hizo el relato de su vida religiosa, como su gran modelo” (Henríquez 1994: 79).

García- que tratan temas relacionados con la vida disoluta en la Nueva Granada<sup>3</sup>. Otros textos nunca se publicaron por diferentes motivos, y entre ellos la censura ejercida por el Estado y la Iglesia colonial. La ensayista mexicana Margarita Peña Garrido, señala que en los cerca de mil quinientos volúmenes conservados en el Archivo General de la Nación de México, pertenecientes al “Ramo Inquisición”, hay consignada una buena cantidad de sonetos, décimas, octavas, romances, coplas, diálogos pastoriles, obras de teatro, alegóricas y entremeses, y su “presencia viene a ser, casi siempre, de una importancia decisiva dentro del proceso, ya que frecuentemente eran el motivo mismo de la denuncia, por lo que constituían las pruebas acusatorias en la causa seguida contra el procesado” (Peña 2000: 8). En la antología de escritos censurados por la Iglesia colonial, Peña incluye textos judaizantes (“Versos en el proceso de Juan Bautista Corvera”), supersticiosos y escandalosos (“De la Astrología”), otros en contra del Rey (“Versos contra Felipe V”), y algunos referentes a la promiscuidad (“Manuscrito de Juan Fernández”). Aunque, como anota Margarita Peña, una palabra malsonante bastaba en ocasiones para una acusación.

Algunos escritores religiosos no estuvieron exentos de recriminaciones o de vetos por parte de distintas instituciones. Este fue el caso del clérigo dominicano Cristóbal de Llerena, censurado por haber presentado una pieza, *Entremés*, donde se criticaba la autoridad virreinal: “el dramaturgo dominicano fue conducido por los alguaciles <<como a un pícaro, y sin darle lugar a que hiciese alguna prevención o llevase lo necesario para el viaje>>” (Ripoll 1972: 33). Al dramaturgo Pérez de Montalbán también se le censuró una comedia representada en México en 1683, *El valor perseguido y traición vengada*, por utilizar ciertas imágenes divinas para referirse a asuntos mundanos<sup>4</sup>.

El esplendor de las letras españolas durante el llamado “Siglo de Oro”, determinó de manera decisiva la creación literaria en el Nuevo mundo. Escritores como san Juan de la Cruz, Góngora, Calderón, Quevedo, Cervantes y Lope, por citar algunos de los más

---

<sup>3</sup> De todas formas son relatos con un trasfondo moral, pues con doña Inés de Hinojosa se condena la belleza como algo pecaminoso.

<sup>4</sup> Irving señala que existen algunas dudas sobre el verdadero autor de esta comedia, “pero la evidencia dirige un dedo acusador a Pérez Montalbán como su verdadero progenitor” (Irving 1974: 164).

grandes, dejaron su huella en los lectores y escritores del Nuevo mundo. Los escritores americanos cultivaron todas las formas poéticas y géneros conocidos en la península, hasta el punto que figuras como Bernardo de Balbuena o sor Juana Inés de la Cruz, como lo señala González Boixo, “igualan en méritos a las más representativas de la literatura española” (González 2002: 290)

Muchos de estos poetas americanos lograron en vida difusión y reconocimiento. Este es el caso de escritores como Carlos de Sigüenza y Góngora, Bernardo de Balbuena y, por supuesto, sor Juana Inés de la Cruz, cuyas obras se publicaron en España en 1689 y 1692. Los sonetos dedicados por el poeta colombiano Francisco Álvarez de Velasco (1647- 1708) a sor Juana Inés de la Cruz<sup>5</sup>, por ejemplo, son el testimonio de un lector en la Nueva Granada de la monja mexicana.

Todos estos escritores se alimentaron de fuentes españolas. El inventario de bibliotecas coloniales como la del mexicano Pérez de Soto, con un total de 1500 volúmenes (Irving, 1974), o la del canónigo Fernando de Castro y Vargas en la Nueva Granada (Hernández 1960), demuestran que hubo un intenso mercado de libros entre España y las colonias.

Otro de los géneros cultivado de manera prolija en el Nuevo mundo fue el teatro. El florecimiento de este género –entremeses, autos sacramentales, comedias y loas– se debió, entre otros aspectos, a la función que cumplió en la catequización, en la formación en los colegios y en las distintas festividades religiosas y civiles de la colonia. José Juan Arrom expone que es “indispensable juzgar nuestras tempranas actividades teatrales en relación al parcial desarrollo de las mismas en la Metrópoli” (Arrom 1956: 38). Figuras como Juan Ruiz de Alarcón, Juan Pérez Ramírez, Fernán González de Eslava, sor Juana Inés de la Cruz y Pedro de Peralta Barnuevo son solo algunos de esos nombres emblemáticos.

---

<sup>5</sup> Nos referimos a los sonetos “A soror Inés Juana de la Cruz, soneto en consonantes agudos, Al segundo tomo de soror Inés Juana de la Cruz, Otro en esdrújulos, al mismo assumpto”, y a la “Silva de la noche, y del sueño”. A parte de estos sonetos, el neogranadino le dedicó también unos romances, unas endechas, varios caligramas y cartas laudatorias (Segunda carta laudatoria, en jocosas metaphoras, al segundo libro de la sin igual Madre Soror Inés Juana de la Cruz): Todos estos poemas están contenidos en la *Rhythmica sacra moral y laudatoria* (Álvarez 1989: 556-587).

Si bien la poesía y el teatro se escribieron de una forma prolífica en la época colonial, no sucedió lo mismo con la prosa de ficción. Las novelas coloniales que se conservan, no pasan de un número muy restringido. Hasta hace algunas décadas, los estudios sobre la novela en América partían de una obra relativamente tardía, *El periquillo Sarniento* (1816) del mexicano Fernández de Lizardi. Es por esta razón que uno de los trabajos de la crítica contemporánea se centró en la búsqueda y estudio de las obras pertenecientes a la prosa de ficción colonial.

## 1.2 LA PROSA DE FICCIÓN COLONIAL

La prosa de ficción colonial representa hoy en día un valioso corpus, con el cual se ha reescrito la historia del género en Latinoamérica. De esta manera, los ensayos “La forma <<Autor-personaje-autor>> en una novela mexicana del siglo XVII” de Enrique Anderson Imbert (Anderson 1960:19-37), “La novela hispanoamericana colonial” de Cedomil Goiç (Goiç 1982: 369-406), “La novela en la colonia: ¿Un género ausente?” de Héctor H. Orjuela (Orjuela 1984:19-83), “Aproximaciones críticas a la prosa hispanoamericana colonial y la cuestión de la <<prosaica>>” de Susan Isabel Stein (Stein 1995: 517-525) y “La prosa novelística” de González Boixo (González 2002: 288-322), entre otros, realizan valiosos planteamientos sobre la prosa de ficción colonial.

Estos críticos se encargaron de difundir y estudiar obras como *Claribalte* (1519), de Gonzalo Fernández de Oviedo; *Siglo de Oro en las selvas de Erífle* (1608), de Bernardo de Balbuena; *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620), de Francisco Bramón; *El pastor de nochebuena* (1644), de Juan de Palafox y Mendoza; *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650), de Pedro de Solís y Valenzuela, *Peregrino en Babilonia* (1664) de Luis Tejeda e *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos de Sigüenza y Góngora, considerados ejemplos de la prosa de ficción colonial<sup>6</sup>.

Entre las características de estas obras, señaladas por los críticos, están el hibridismo, la interpolación de textos, las digresiones, la forma poemática en algunos

---

<sup>6</sup> Emilio Carilla llama la atención sobre otros títulos: “A pesar, pues, de que cuesta citar novelas americanas durante la época colonial, hay relatos novelescos, algo así como anticipos a largo plazo de lo que será la novela hispanoamericana en el siglo XIX: *Los sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón; *Sucesos de Fernando*, de Antonio de Ochoa; *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora; *El peregrino con guía*, de Marcos Reynel Hernández; *Fabiano y Aurelia*, de José González de Sancha, en México. *Restauración de la Imperial*, de Juan de Barrenechea y Albis; *El cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, en Chile”. Carilla, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Gredos, Madrid, 1975, p. 71.

casos, el estilo autobiográfico y la temática religiosa. Sobre la consideración como novelas, Cedomil Goiç parte de una definición propia del género, donde señala que novelas son las narraciones imaginarias que integran un narrador y un lector ficticio, y se refieren a un mundo; dichas narraciones, según Goiç, adquieren una forma cerrada cuando acontecimientos, personajes y espacio, se constituyen en el plano configurante (Goiç 1982: 371).

No podemos pasar por alto que los criterios con los que valoramos estos libros no pueden ser los actuales. La definición del género de estas obras siempre ha sido objeto de discusión; del *Pastor de Nochebuena*, por ejemplo, Héctor Orjuela afirma que se “trata más bien de un manual de meditación para religiosos, escrito en forma dialogada, y, a la manera de los autos sacramentales, con personajes alegóricos que llevan nombres de vicios y virtudes” (Orjuela 1984: 46); González Boixo, por su parte, se refiere a la obra de Palafox y Mendoza como “un tratado ascético que, formalmente, adopta rasgos novelísticos” (González 2000: 305). La consideración genérica de *Infortunios de Alonso Ramírez*, como un texto de ficción o como un relato autobiográfico, también ha sido objeto de una amplia polémica, presentada con claridad por Antonio Lorente Medina<sup>7</sup>.

Hasta hace algunas décadas, no se conocía ninguna novela que hubiera sido escrita en la Nueva Granada. Estudiosos como Pedro Enríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América hispánica*, 1945), y Enrique Anderson Imbert (*Historia de la literatura hispanoamericana*, 1954), no registran la existencia ni el posible cultivo de la novela en la Nueva Granada. La literatura colonial neogranadina estaba representada por figuras ya clásicas para nuestra tradición como Juan de Castellanos (*Elegías de varones ilustres de Indias*), Juan Rodríguez Freyle (*El carnero*), Hernando Domínguez Camargo (*Poema heroico a san Ignacio de Loyola*), Francisco Álvarez de Velasco (*Rhythmica sacra, moral y laudatoria*)<sup>8</sup> y la madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara (*Afectos*

---

<sup>7</sup> Antonio Lorente Medina en *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana* realiza un recorrido por la crítica de que ha sido objeto *Infortunios de Alonso Ramírez*. En su aproximación parte de las concepciones de la obra como un libro de memorias, relato de viajes, relación autobiográfica, hasta las consideraciones de *Infortunios* “como una verdadera novela, que <<combina, casi en iguales proporciones, la crónica de viajes, la novela de aventuras, y sobre todo, la novela picaresca>> según Lagmanovich.” (Lorente 1996: 167).

<sup>8</sup>Obras que han sido objeto de numerosos estudios. Sobre la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, por ejemplo, José Pascual Buxó publicó un amplio estudio titulado *El poeta colombiano enamorado*

*espirituales*). Ambos críticos, y en especial Anderson Imbert, mencionan los nombres de otra serie de escritores menores, en cuyos casos sólo se conservan los nombres.

Tanto Ureña como Imbert tienen el mérito de llamar la atención sobre nuevas figuras literarias del pasado colonial neogranadino. Entre estas personas se cuentan el padre Alonso de Zamora (1635-1717), mestizo y cronista de su orden religiosa; fray Pedro Tobar y Buendía (1648- 1713), cronista de los milagros de la Virgen; los padres Manuel Rodríguez (1628-1684) y José Ortiz y Morales (1658), quien mostró la “sociedad colonial” en sus “Observaciones curiosas y doctrinales” (Imbert 1964: 84), y Fernando Fernández de Valenzuela, autor entre otras obras de un entremés titulado *Laurea crítica*.

El hallazgo en España en 1923 de un manuscrito titulado *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, cambió la idea sobre la inexistencia de novela en la Nueva Granada. No obstante la fecha del descubrimiento, fue solo hasta el año de 1963, con la publicación de un artículo del presbítero español Baltasar Cuartero y Huerta en la revista *Yermo*, que los críticos dirigieron su atención sobre este texto. El encuentro del manuscrito en la cartuja de El Paular en España, donde profesó el neogranadino Fernando Fernández de Valenzuela, llevó a que durante varios años se adjudicara a éste el manuscrito, y no al verdadero autor, Pedro de Solís y Valenzuela. En el artículo publicado en la revista *Yermo*, el presbítero español continúa asignando la autoría del manuscrito a Fernando Fernández de Valenzuela; la confusión se mantuvo durante algunos años, hasta que diversos estudios<sup>9</sup> (Pomareda 1977, Páez 1977) señalaron al verdadero autor.

---

*de Sor Juana* (Pascual1999); y Fabio Jurado el ensayo “Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Álvarez, el enamorado de sor Juana” (Jurado 2000: 21-46).

<sup>9</sup> Inicialmente se comparó la caligrafía de los manuscritos con otros de Pedro de Solís, lo que demostró que se trataban del mismo autor. El estudio de *El desierto prodigioso* y la indagación sobre la vida de Pedro de Solís terminó de aclarar las dudas sobre la autoría de los manuscritos.



### **1.3 EL DESIERTO PRODIGIOSO Y PRODIGIO DEL DESIERTO**

*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* se escribió alrededor de 1650. Los últimos datos históricos que registra la novela, tienen que ver con la decisión de don Pedro Fernández de Valenzuela de retirarse en oración al Desierto de Guaduas, lo que ocurrió aproximadamente en 1649, cuando éste contaba con ochenta años. La obra no se publicó hasta 1977. El manuscrito fue enviado por Pedro de Solís a su hermano Fernando Fernández a España, para que éste hiciera las correcciones respectivas, como acostumbraba a hacer con los textos de su hermano, y gestionara la publicación. Pero el manuscrito quedó en el olvido una vez murió el cartujo en 1676.

En 1970 se encontró en Colombia un segundo manuscrito de *El desierto prodigioso*<sup>10</sup>, que contiene los tres primeros capítulos con grandes modificaciones: el autor agregó láminas al manuscrito, incluyó poemas en latín, insertó nuevos poemas, amplió otros y se extendió en algunos pasajes narrativos. Estos hechos permitieron establecer que la escritura del texto encontrado en Medellín fue posterior al de Madrid. De hecho, éste manuscrito se encontraba en poder del autor en el momento de su muerte según su testamento.

El manuscrito de *El desierto prodigioso* se conserva en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid; por esta razón, es conocido como “Manuscrito de Madrid”. La Biblioteca Yerbabuena del Instituto Caro y Cuervo posee una copia digital de los mismos. El manuscrito de los tres capítulos descubiertos en Medellín (Colombia), los conserva el Instituto Caro y Cuervo y son conocidos como “Manuscrito de Yerbabuena”.

---

<sup>10</sup> Una estudiante del entonces Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo (Colombia), Olga Cock Hincapié, encontró por accidente los manuscritos en una tienda de antigüedades en la ciudad de Medellín, Colombia. El Instituto adquirió estos manuscritos y hoy se conservan en la biblioteca Yerbabuena de la misma institución.

El Instituto Caro y Cuervo publicó *El desierto prodigioso* en dos tomos; el primero en 1977, con once capítulos, y estudios previos de Rubén Páez Patiño y Jorge Páramo Pomareda; el segundo en 1984, con las restantes once mansiones. En 1985 se publicó el “Manuscrito de Yerbabuena”.

El crítico colombiano Héctor H. Orjuela realizó en 1985 una edición “expurgada” de *El desierto prodigioso*, y descartó los poemas, las meditaciones, los autos sacramentales y la historia del monacato relatada por Arsenio. Orjuela se limitó a lo estrictamente narrativo, es decir, a una parte o extractos de lo que tiene que ver con los acontecimientos en la vida de los protagonistas, y al amplio relato de la vida de Arsenio, considerado por el crítico colombiano como el verdadero texto novelesco. El resultado fue un libro de aproximadamente ciento veinte páginas, de las mil seiscientas que comprende la obra en la edición del Instituto Caro y Cuervo.

Héctor Orjuela publicó nuevamente esta versión que había hecho de *El desierto prodigioso* bajo el título de *Aventuras de Arsenio, el ermitaño* (Orjuela 2003), hecho que puede llevar a confusiones. Existen ediciones expurgadas de *Los Sirgueros de la Virgen*, de *Siglo de Oro en las selvas de Erífle*, y de otros libros coloniales, sin necesidad de cambiar el título de las obras.

La edición de H. Orjuela parte, por lo tanto, del supuesto de que los numerosos intertextos no son parte de la estructura narrativa de la obra, sino que son simples agregados. Este trabajo pretende demostrar que esto no es así y que por el contrario, existe una fuerte solidaridad entre la narración central y las distintas historias y textos interpolados; por esta razón, es necesario dejar de lado la publicación fragmentada realizada por el crítico colombiano.

El manuscrito de Yerbabuena contiene solo los tres primeros capítulos que fueron reescritos por el autor. Este manuscrito no constituye una obra autónoma, acabada, pues solo desarrolla una mínima parte de la historia, que queda inconclusa, y por lo tanto no puede reemplazar el estudio del llamado manuscrito de Madrid. Algunas modificaciones en el manuscrito de Yerbabuena, como la inclusión en la primera mansión de un soliloquio a Cristo, al cual se refieren los personajes en la mansión XXII del manuscrito de Madrid, obliga también a dejar de lado estos tres capítulos, pues rompen la estructura

del texto que consideramos como una obra coherente, con unidad. El manuscrito de Yerbabuena es fundamental en la medida que revela ciertos aspectos de la actividad literaria de Pedro de Solís, como por ejemplo sus ideas sobre la corrección de un texto, la manera como desarrolla aún más los capítulos, las posibles correcciones que pensaba realizar y que quedaron anotadas al margen, o la inclusión de imágenes para lo cual modifica algunos textos para que correspondan con las láminas que poseía y que simplemente pegó en el manuscrito de Yerbabuena.

En la edición de *El desierto prodigioso* realizada por el Instituto Caro y Cuervo se conservó la ortografía de los manuscritos, y todas las anotaciones que Pedro de Solís hizo en las márgenes de los folios. La mayoría de estas notas indican los nombres de los autores de los poemas que el autor insertó, las correcciones que pensaba hacer de algunos versos y las posibles variantes de los mismos. La edición del manuscrito de Yerbabuena contiene, además, copia de todas las imágenes que posee el manuscrito.

### 1.3.1 Argumento

Cuatro personajes, don Andrés, don Pedro, don Fernando y Antonio<sup>11</sup>, provenientes de Santafé de Bogotá, se dedican a la caza en el Desierto de la Candelaria<sup>12</sup>. Uno de ellos, don Andrés, persiguiendo un ciervo penetra en la gruta de un eremita donde encuentra una variedad de objetos: pinturas religiosas, poemas grabados en la piedra, un cartapacio con meditaciones, un altar dedicado a Cristo y restos óseos. Andrés permanece todo el día en la cueva, leyendo los poemas y escribiendo a su vez. Conmovero por el hallazgo, parte al encuentro de sus amigos, y le revela todo a don Fernando; éste lo convence de contarle todo a los demás:

Hizieron los dos varios y diversos discursos sobre el suceso y sobre los efectos que aquellos prodigios avían obrado, en que gastaron la mayor parte de la noche. Y parezole a Don Fernando que no era justo que casso tan raro se encubriesse a su hermano Don Pedro, ni menos a Antonio, que era igualmente de todos querido (Solís 1977: 47)

Al día siguiente, los cuatro jóvenes visitan la cueva y se dedican a la lectura de un extenso cartapacio, que contiene poemas y una serie de meditaciones sobre la muerte y el juicio final.

Los personajes regresan a la cueva durante varios días. En una de estas visitas, encuentran a un venerable ermitaño, Arsenio, con quien establecen una larga y profunda amistad:

Gozosísimos con su hallazgo, se apearon de los caballos ya atados a las ramas de los árboles, apercebidos no ya de pistolas y armas offensivas, sino de mudo silencio; guiádoles D. Andrés, entraron poco a poco y a brebe rato se hallaron en la pieza. Vieron luego un venerable viejo arrodillado sobre una rambla de piedra que formaba el risco, tan amarillo, flaco y macilento, que más parecía retrato de la muerte que cuerpo de mortal criatura (Solís 1977: 152).

---

<sup>11</sup> Que corresponden a los neogranadinos Pedro de Solís y Valenzuela, Fernando Fernández de Valenzuela, fray Andrés de san Nicolás y el pintor Antonio Acero de la Cruz.

<sup>12</sup> El Desierto de la Candelaria es un lugar próximo a la ciudad de Tunja, en Colombia, donde existen importantes iglesias y conventos de la época colonial, como el Convento de la Candelaria.

Los personajes pasan algunos días en compañía de Arsenio<sup>13</sup>, dedicados a la lectura y composición de poemas de tema religioso, y a la lectura de un cuaderno que contiene una serie de meditaciones (“Cartapacio de las meditaciones”). Todo esto causa tanta impresión entre los personajes, que don Andrés toma la decisión de ingresar a la orden de los Agustinos Recoletos y don Fernando a la cartuja de El Paular.

La lectura del “Cartapacio de las meditaciones” ocupa gran parte de la atención de los personajes. Lo interesante es que estas meditaciones se incluyen por completo en el argumento (capítulos II, VII y VIII); los personajes invitan de este modo al lector a conocer el contenido del cartapacio. La lectura se hace de forma interrumpida, pues los personajes comentan y escriben poemas alusivos al tema de las meditaciones. Un breve ejemplo señala la característica de las meditaciones:

¿O quám cierta es la muerte, Dios mío! ¡Y quám olvidado de ella vivo! Tú, Señor, me lo dizes, y yo me lo veo, que al fin, tarde o temprano, he de morir! Mas ¡ay! que yo vivo como si tuviera la vida para siempre! De aquí viene que tengo aficionado el corazón a las cossas de acá, porque no las miro como a cossa que las he dedexar. O Señor, ¡cómo he vivido tan descuydado como si no ubiera muerte! ¿Qué me he de morir? ¿Qué a de ver día en que yo no anochesca, y amanesca o no anochesca? (Solís 1977: 77).

El otro hecho fundamental cuando los personajes están reunidos con Arsenio, es que el ermitaño realiza un extenso recuento de su vida. Arsenio inicia su relato cuando era un adolescente y vivía en España en compañía de sus amigos Leoncio y Pedro Padilla, con los cuales llevaba una vida mundana. Primero relata la vida disoluta de su amigo Leoncio, quien en un arrebato de celos mata a su esposa y es descubierto por la justicia y decapitado. Leoncio decapitado se le aparece en repetidas ocasiones a don Pedro Padilla, que continúa con su vida disoluta; éste, impresionado por las apariciones, decide ingresar a una orden religiosa.

En ningún momento se menciona el nombre verdadero de Arsenio, pues éste lo heredó de otro ermitaño que habitaba en el Desierto de la Candelaria. Como el relato es en primera persona, el eremita no tiene necesidad de referirse a su nombre original.

---

<sup>13</sup> Arsenio es el único personaje de carácter ficticio en este primer plano narrativo, aunque Manuel Briceño supone que se puede tratar de un fraile llamado Domingo de Betanzos (Briceño 1983: 351). Pero Briceño solo parte de suposiciones al hacer coincidir algunos apartes de la vida de Arsenio con la Betanzos. La realidad es que acontecimientos como estos, relacionados con españoles o clérigos que viajaron desde España y soportaron el asedio de piratas o un naufragio, abundan en la época.

Arsenio, o el adolescente español, por su parte, contrae matrimonio con Leonor Federici, “doncella honestísima”, con quien tiene una hija: Clori. Pero ésta muere, y Arsenio se enamora perdidamente de su prima Casimira, la cual no corresponde a sus amores. Arsenio entonces la rapta, la disfrazada de hombre y huye con ella a América. Durante la travesía naufragan y la pareja es apresada por piratas holandeses, quienes finalmente los abandonan en una costa caribeña. La situación no mejora para los personajes: durante días deambulan por parajes desiertos o agrestes montes. Casimira, que se ha resistido a su raptor, encuentra en el Desierto de la Candelaria a un ermitaño que la ayuda a fugarse y a ingresar al convento de la Popa en Cartagena. El joven español, después de aterradoras experiencias en el Desierto de la Candelaria, se arrepiente de su vida mundana y decide hacerse ermitaño y asumir el nombre de Arsenio, como su benefactor, y se queda a vivir en una cueva en el Desierto de la Candelaria, que es precisamente la que descubren los cuatro jóvenes neogranadinos.

Arsenio, a medida que cuenta su vida, interpola otra serie de historias. Una de estas es la de un labrador catalán llamado Pedro Porter que visitó el infierno en busca de un notario que estafó a su padre; este argumento representa un valioso texto por su extensión, recursos formales y unidad.

Pedro Porter afronta el embargo de sus posesiones por una deuda que supuestamente no pagó su padre; viaja entonces a otro pueblo en busca de un notario llamado Gelmán Bossón, quien tiene los documentos que certifican la cancelación de la deuda. En el camino es engañado por el diablo, que lo lleva al infierno, lugar donde encuentra no solo al notario sino a una serie de personas conocidas. Pedro Porter sale del infierno y regresa a su pueblo con los documentos que buscaba para recuperar sus bienes. A partir de este momento, se dedica a contar su historia, y a llevar noticias de los que encontró en el infierno, ante el asombro y estupor de los que lo escuchan. Este relato es una recreación de una leyenda catalana de 1608.

El eremita Arsenio también relata parábolas e historias de santos. Entre éstas se destaca la extensa relación sobre el monacato, desde los primeros padres hasta la vida de san Bruno. La biografía de este santo ocupa un espacio fundamental en la novela, pues uno de los temas de la misma es la vocación de los personajes, y en especial de

don Fernando por san Bruno. Los aspectos de la vida de los personajes alrededor de Arsenio quedan en suspenso mientras el eremita desarrolla todas estas historias.

En el desarrollo del hilo argumental es fundamental el pasaje donde se narra el regreso de los personajes a Santafé de Bogotá. Desde el inicio de la historia queda claro que, aunque gran parte del argumento se desarrolle en el campo, los personajes son ciudadanos. Esta condición de los personajes, incluso del mismo ermitaño Arsenio, sirve para explicar la formación humanista y privilegiada de los mismos. La exclusión que hacen de otros grupos sociales se debe a una serie de privilegios como, por ejemplo, contar con los recursos necesarios para pasar la vida sin tener que trabajar y el dominio de la escritura.

La ciudad, al mismo tiempo es valorada como el espacio de las tentaciones. Por esta razón es allí donde don Fernando logra una gran cantidad de conversiones gracias a la lectura del “Cartapacio de las revelaciones”<sup>14</sup>: un padre con sus hijos y hasta una hechicera se convierten al escuchar las meditaciones. El relato más significativo es el que tiene que ver con un personaje en Santafé de Bogotá, don Martín, que se disponía a ejecutar un crimen pasional; la lectura de las meditaciones no solo lo disuade de tal acto, sino que lo motiva a ingresar a una orden religiosa. Todos estos hechos, como otros concernientes a la vida de don Fernando, se relatan en pocas páginas, mediante la técnica del resumen o la síntesis.

Otro hecho crucial, en esta parte del argumento, es el encargo que le hace el cabildo eclesiástico de Santafé de Bogotá a don Fernando para recuperar en Villa de Leyva el cadáver del arzobispo Bernardino de Almansa para trasladarlo hasta España. Por este motivo él, su hermano don Pedro y un grupo de amigos visitan nuevamente el Desierto de la Candelaria y las cuevas de los antiguos ermitaños. En el Convento de la Candelaria son invitados por fray Joan del Rosario a la representación de dos extensos autos sacramentales. En esta parte del argumento ya se incluyeron los relatos interpolados más extensos, y la historia continúa con su desarrollo lineal y progresivo

---

<sup>14</sup> Cuaderno que contiene una serie de meditaciones sobre la muerte, el infierno y el purgatorio, y que según Arsenio, fueron copiadas por él de un libro titulado *De Sacramentis*.

teniendo como centro la figura de don Fernando. Se aprecia, en el relato, el traslado del centro de interés de Arsenio a la figura de don Fernando.

Don Fernando pasa a ser el personaje central. Su devoción por san Bruno, su ejercicio escritural y su decisión irrevocable de viajar a España para ingresar en la cartuja de El Paular, lo convierten en un ser modelo, ejemplar. El mismo don Pedro manifiesta con frecuencia la admiración que siente por su hermano, y Arsenio le confía el “Cartapacio de las meditaciones”. La vocación de don Fernando y su feliz ingreso a la cartuja ocupa los últimos capítulos de la novela, donde aparece el estilo epistolar para desarrollar aspectos concernientes a la historia, vida y disciplina de los cartujos.

Finalmente, el padre de don Fernando y don Pedro se retira en oración al Desierto de Guaduas, hasta donde llegan numerosas cartas de don Fernando contando la historia y la vida cartujana. Los personajes se dan entonces cita en el Desierto de Guaduas para dar lectura a las cartas, y componer nuevos poemas.

Es precisamente en el Desierto de Guaduas donde se anuncia la muerte de Casimira y de Arsenio. Este anuncio pone fin a la novela, pues en este punto todos los personajes han logrado sus metas vocacionales. La obra termina en el momento en que don Pedro da lectura a la carta donde se anuncia la muerte de Arsenio:

Llegó (dixo) el fin de sus días, mas no el de exercitar virtudes y no perder ocasión, que las da el Señor a manos llenas a los que bien usan de ellas. Pues aviendo adolecido de una calentura continua y aviendo padecido los divinos misterios, que tanto avía platicado, y todo se le iba en desear y suspirar el día de la eternidad, que no tiene mudanza, y es día que no anochece ni se acaba. Despedido ya (Solís 1984: 829).



### 1.3.2 Pedro de Solís y Valenzuela: autor de la obra

El nombre de Pedro de Solís y Valenzuela figuró en los registros y comentarios de críticos desde la época colonial; su actividad como poeta, biógrafo, autor de ciertos textos religiosos, su activa participación en la sociedad neogranadina y su pertenencia a una prestigiosa familia del Nuevo Reino de Granada -sus padres eran españoles<sup>15</sup>- explican dichas menciones.

Los sonetos laudatorios que aparecen en el *Epítome breve o La fénix cartujana* (publicados en 1647) y *El desierto prodigioso*, constituyen las primeras alusiones al neogranadino. El *Epítome breve* presenta unos sonetos laudatorios de Baltasar de Jodar y san Martín<sup>16</sup>, de Andrés de san Nicolás y Fabián de la Purificación y del pintor neogranadino Antonio Acero de la Cruz; veamos el escrito por este último:

Un mundo tan grande, y donde ha habido  
mil tiempos, ni edades diferentes  
así como unos montes, ríos, fuentes,  
árboles y animales siempre han sido.

Así también tenía yo entendido,  
que unos ingenios fueran, y unas gentes,  
cual vemos que han un fruto unas simientes  
de un gusto a un tiempo siempre producido.

Mas viendo en ti, oh Pedro rico indiano,  
el ingenio tan nuevo y peregrino,  
que fruto tan maduro y tan temprano,  
con gusto tan humano y tan divino  
no le llevó jamás humana planta.

---

<sup>15</sup> Su padre, don Pedro Fernández de Valenzuela nació en Baeza en 1569. Era hijo del capitán Diego Fernández de Valenzuela. Su madre fue Juana Vásquez de Solís, que era hija del sevillano Simón Rodríguez y de Juana Vásquez, que era de Extremadura (Briceño 1983: 126, 270).

<sup>16</sup> Corregidor de Bosa, contador del tribunal de cuentas de Santafé y cuñado de Pedro de Solís; presentado también como poeta religioso. Le dedica algunos sonetos laudatorios a Pedro de Solís.

Una de las primeras referencias a Pedro de Solís y Valenzuela<sup>17</sup> después de muerto, la hizo el escritor neogranadino Manuel del Socorro Rodríguez, en un artículo publicado por entregas en el “Papel Periódico de Santafé de Bogotá”<sup>18</sup> (“Satisfacción a un juicio poco exacto sobre literatura y buen gusto, antiguo y actual, de los naturales de la Ciudad de Santafé de Bogotá”, 1792)”. Socorro Rodríguez solo menciona a don Pedro de Solís y Valenzuela como un escritor neogranadino, pues se centra en figuras como Hernando Domínguez Camargo y el jesuita Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla.

Después de esta referencia habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para que el nombre de Pedro de Solís vuelva a aparecer. En la *Historia de la literatura colombiana* (1890), el crítico colombiano José María Vergara y Vergara le dedica un párrafo a Fernando Fernández de Valenzuela y a continuación dice:

Su hermano, el Bachiller Pedro de Solís y Valenzuela, publicó en Madrid, en 1647, un libro titulado *Epítome de la vida y muerte del Ilustrísimo señor doctor don Bernardino de Almansa... Arzobispo de Santa Fe de Bogotá* (Vergara 1964: 76).

A continuación cita un fragmento del *Epítome breve*. Vergara y Vergara registra, curiosamente, el nombres del padre de Pedro de Solís, Pedro Fernández de Valenzuela, como autor de tres tratados espirituales -*Dictámenes sentenciosos, Sobre el rosario de Cristo y Flores espirituales* (Vergara 1974: 1538- 1790); de Fernando Fernández dice que es autor de “varias obras de teología, historia y poesía” (Vergara 1974: 75); pero en ningún momento se refiere a *El desierto prodigioso*.

En 1963, el presbítero español Baltasar Cuartero y Huerta se refirió al manuscrito de *El desierto prodigioso*, que pertenecía al sacerdote José García Armesto, pero no hizo ninguna mención a Pedro de Solís, pues creyó que el autor era Fernando Fernández de Valenzuela (Páramo 1977: XIV).

---

<sup>17</sup> Al momento de ser bautizado, se le asignó a Pedro como primer apellido uno de su madre (Juana Vásquez de Solís) y como segundo uno de su padre (Pedro Fernández de Valenzuela); a su hermano Fernando, el primogénito, le pusieron los dos apellidos de su padre: Fernández de Valenzuela; práctica algo común, al parecer, en el mundo colonial

<sup>18</sup> El primer número de este periódico apareció el 9 de febrero de 1791, dirigido por el bibliotecario de Santafé de Bogotá, Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria.

José Manuel Rivas Sacconi, en *El latín en Colombia* (1949), no pasa de ciertas menciones a don Pedro de Solís y Valenzuela como autor de un extenso poema titulado *Panegírico sagrado* y del *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor don Bernardino de Almansa*. Rivas Sacconi se concentra en la vida y obra de Fernando Fernández, a quien le dedica un amplio capítulo de su libro; el jesuita no menciona *El desierto prodigioso*.

Enrique Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, no hace mención a don Pedro de Solís y Valenzuela a pesar de citar un buen número de escritores neogranadinos, y entre ellos a Fernando Fernández de Valenzuela. Éste, posiblemente, fue una de las figuras que más llamó la atención durante décadas en la tradición literaria colombiana debido a su calidad de cartujo en España, y por el respeto que gozó su obra poética religiosa en la Nueva Granada.

Fue solo hasta el descubrimiento de *El desierto prodigioso*, y específicamente hasta la aclaración de la autoría del mismo en 1970, que el nombre de Pedro de Solís cobró especial importancia para las letras colombianas.

### **1.3.2.1 Datos biográficos**

Pedro Félix de Solís y Valenzuela, según reza el acta de bautismo que se encuentra en la iglesia de las Nieves en Bogotá, nació el diez de mayo de 1624 en Santafé de Bogotá. Hijo del cirujano español Pedro Fernández de Valenzuela, que llegó a América en 1587 en socorro de la ciudad de Cartagena sitiada por Francisco Drake. La madre fue Juana Vásquez de Solís, según consta en la misma acta, hija de españoles y que residía en Santafé de Bogotá.

La familia Valenzuela fue religiosa; dos hermanas de Pedro de Solís, Feliciano y María, ingresaron al convento de Santa Clara, y su hermano Fernando a la cartuja de El Paular, en España. Una tercera hermana, Gregoria, se casó con Baltazar de Jodar, “contador ordenador del tribunal de cuentas de Santafé”, según Flórez de Ocáriz<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> FLÓREZ de Ocáriz, Juan. *Genealogías del Nuevo reino de Granada*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1990, p. 44.

Pedro de Solís realizó sus estudios en el colegio de los jesuitas de san Bartolomé, en Santafé de Bogotá, donde recibió el título de bachiller. Posteriormente se ordenó sacerdote y sirvió en varias capellanías de la Nueva Granada. En 1646 es nombrado notario del santo oficio de la inquisición, tal como consta en la portada de su libro *Panegírico sagrado*. Ejerció como sacerdote “servidor” en distintas capellanías<sup>20</sup>, lo que alternaba con la administración de sus posesiones. Una vez muere su padre en 1660, Pedro de Solís queda como único heredero y administrador de los bienes de la familia. Gran parte de su tiempo, según las actas y documentos recogidos por Briceño Jáuregui, lo ocupó en la administración de los mismos.

A pesar de su holgada situación económica uno de los deseos de Pedro de Solís, tal como lo señalan dos actas, era el de obtener beneficios reales, bien fuera en América o en España. Por esta razón, otorgó poder en dos ocasiones a su hermano para que intercediera por él ante el Rey:

(...) para que en ella suplique a su magestad en su real consejo de las Yndias y en las demás, y en la Suprema de la Santa y general inquisición, le haga merced de ocuparle en una dignidad o prebenda y officio así en estas partes de las Yndias como en las de España sujetas a su real corona, conforme a sus méritos y servicios, los de sus padres y abuelos paternos y maternos, en que le pueda mejor servir, continuando los que a su magestad hizieron sus ascendientes y deudos (Briceño1983: 135).

Sobre esta petición volverá a insistir en 1675 con un nuevo poder que envía a su hermano a España, y a otros amigos religiosos con influencias. Nunca logró tales beneficios.

En Santafé de Bogotá participó de forma activa de la vida religiosa. Con el objetivo de construir un santuario mariano en el cerro de Monserrate, fundó en 1656 la Hermandad de la Santa Cruz. El santuario se construyó, y desde ese momento hasta el final de sus días Pedro de Solís se vio envuelto en una serie de disputas con órdenes por la administración de los bienes del mismo.

Después de la muerte de su padre, Pedro de Solís se ve, como se deduce de su testamento, inmerso en la administración de sus bienes, entre los que se contaban cinco

---

<sup>20</sup> Usaquén, Acataima, Tocaima, Soacha, Bosa, Anolaima, Calandaima, Guadalupe y La Calera, entre otros; todo estos sitios estaban cerca de Santafé de Bogotá.

casas con sus respectivas tiendas, dos molinos, tierras y ganado en el llamado Valle de Chinga, numerosos pleitos por dineros, proyectos y litigios con conventos y ricas personalidades santafereñas<sup>21</sup>. Uno de estos alegatos, que duró más de quince años, tiene que ver con el reclamo que hace por los pagos e intereses de unas capellanías; los poseedores alegan que Pedro de Solís no presenta escrituras originales pero sí intenta vender los ganados de dichas tierras.

Al momento de su muerte, en 1711, se hallaron en su casa muchos objetos que pertenecían a la ermita de Monserrate, por lo cual se pidió su restitución inmediata. La supuesta preocupación del santafereño, como él mismo lo dejó consignado, era proteger todos estos objetos y evitar que fueran hurtados. En su testamento nombra como heredera universal de todos sus bienes a la Virgen de Monserrate.

### 1.3.2.2 Obras de Pedro de Solís y Valenzuela

Pedro de Solís y Valenzuela es autor de diversas obras, algunas de las cuales no se conservan. Entre las más importantes se cuentan *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650) y el *Epítome breve de la vida y muerte de don Bernardino de Almansa*, esta última publicada en Madrid en 1647. Otra de sus obras es *La fénix cartuxana*, sobre la vida de san Bruno, de la cual solo se publicaron los dos primeros cantos en Madrid en 1646. El *Panegýrico sagrado*, otro de sus libros, también está dedicado a san Bruno, y fue publicado en Madrid por Diego Días de la Correa en 1647.

Entre los libros escritos y perdidos hoy en día de Pedro de Solís y Valenzuela, figuran: *El panal de Sansón*, al que se refiere al final de la dedicatoria del *Panegýrico sagrado*, y *Vida de una religiosa*, del cual realiza una mención en el *Epítome breve*; no es claro del todo si este libro ya lo tenía escrito o era simplemente un proyecto de escritura:

(...) la muy venerable Madre Sor Ana de S. Antonio, ilustre señora, ilustre en sangre y nobleza, y más ilustre en virtud y santidad, como algún día publicará mi ruda pluma, dando a la estampa su admirable vida, abadesa que entonces era de aquel Convento de fabricar cerca de él una celda en que recogerse (Solís 1647: 8).

---

<sup>21</sup> Por ejemplo contra un tal Bartolomé Terreros o contra el cabildo de Santafé de Bogotá por una obra que pensaba realizar junto a la plazuela de san Francisco.

Pedro de Solís se refiere a la venerable priora de un convento madrileño, del cual se hizo patrón don Bernardino de Almansa, lugar a donde llevó sus restos Fernando Fernández.

No deja de ser curioso que la obra que se conoce de Pedro de Solís y Valenzuela sea anterior a 1660. En el inventario de sus bienes solo figura un manuscrito autobiográfico posterior a esta fecha, titulado *Información de la sangre i méritos de el bachiller Don Pedro de Solís y Valenzuela*, documento con el que se cree pensaba respaldar sus peticiones en 1675 ante la corona española. Es posible que durante estos años también trabajara sobre otra versión, o una segunda parte, de *El desierto prodigioso*, la cual podría contener su nueva producción poética. En *El desierto prodigioso* manifiesta su intención de redactar una segunda parte de este libro:

La primera mansión que hicieron en este feliz viaje fue al templo y cassa de N. Sa. de Chiquinquirá, Patrona y abogada de todo el Nuevo Reyno de Granada. Y de propósito, y con arte y cuydado, la omitte mi pluma porque ha de ser el assumpto principal de la segunda parte que intento escribir del *Desierto prodigioso*, como prometí al principio, y assí combido la curiosidad del letor para ellos (Solís 1984: 447).

El hecho de que vuelva sobre la misma promesa una y otra vez, señala su interés por escribir esta segunda parte. El autor trata de incluir en su obra cuanto texto refiere que llegó a sus manos; en este caso dice que reserva lo ocurrido a los personajes en Chiquinquirá para la segunda parte, evidenciando su deseo de escribir un nuevo texto o continuar con su obra:

Y sacando D. Fernando un cartapacio en que traía copiados los muchos versos que avían echo a N. Sa. de Chiquinquirá, Patrona del Nuevo Reyno de Granada, que han de salir a la luz en la segunda parte de *El Desierto Prodigioso*, los leyó con sumo gusto de todos (Solís 1984: 686).

Don Francisco de Laguna, cuya pluma emos de ver nada ociosa en la segunda parte deste *Desierto*, la tomó agora para escribir estas quintillas (Solís 1984: 691).

El inventario de los bienes de Pedro de Solís al momento de su muerte, registra dos manuscritos con el título de “Desierto prodigioso”, uno de los cuales podría ser el que se encontró en Medellín (Colombia) en 1970.

Algunas razones de esta escasa actividad literaria de Pedro de Solís después de 1660, las podemos encontrar en la muerte de su padre y en la renuncia a todo tipo de escritura de Fernando Fernández después de 1660 y su posterior deceso en 1676. La muerte del padre lo obliga a encargarse de la administración de los bienes de la familia<sup>22</sup>, y con la del hermano pierde su promotor, su guía, su colaborador en asuntos de escritura. En más de una ocasión Pedro de Solís señaló esta colaboración: del *Epítome breve* dice que es una abreviación de la “larga crónica” escrita por su hermano, y afirma que lo principal lo ha tomado de los escritos de éste:

(...) el qual tiene latamente escrita toda esta historia y casi en lo más de ella se halló presente, y fue testigo de vista, y quien observó con particular cuidado aun las menores circunstancias de cualquier hecho (Solís 1647: prólogo).

En la portada del *Panegýrico sagrado*, Pedro de Solís deja explícita también la colaboración de su hermano, al decir “Escrívelo el bachiller D. Pedro de Solís y Valençuela (...) A instancias del Padre D. BRUNO de Valençuela Cartuxo su hermano”. *La fénix cartuxana* estuvo al cuidado de Fernando Fernández, quien le recomendó reducir los numerosos pliegos que había escrito, y por eso publica por el momento solo los ocho primeros. Don Pedro aclara en el prólogo de la obra lo siguiente:

Se ofrecieron algunas causas y razones que obligaron a mi hermano el Padre D. Bruno de Valençuela, a cuyo cargo y cuidado avía puesto el de esta impresión, a dexarla por algún tiempo; para con él perficionar una obra tan grande; que aviendo yo escrito en ella dozientos pliegos, dize, que es rasgo pequeño, respeto de los que ay que hazer (Solís 1646: prólogo).

Veamos brevemente la clase y temática de algunos de los libros escritos por el santafereño.

El *Epítome breve*, publicado en 1647, cobra especial importancia para este estudio porque es un libro citado en varias ocasiones en *El desierto prodigioso*. La edición fue realizada en Madrid por el editor Díaz de la Correa. Fernando Fernández de Valenzuela, que residía en España desde 1639, se encargó de la corrección y las gestiones para su publicación. De este libro se conserva un ejemplar en la colección “Libros raros y curiosos” de la Biblioteca Luís Ángel Arango de la ciudad de Bogotá.

---

<sup>22</sup> Que consistía en casas en Santafé de Bogotá, tierras y numerosos pleitos por dineros que le adeudaban, sin contar con la administración de bienes de la Iglesia de los que estaba encargado como los de la ermita de Monserrate.

El *Epítome breve*<sup>23</sup> consiste en una biografía del arzobispo de Santafé de Bogotá, Bernardino de Almansa. Con este texto, Pedro de Solís demuestra que conocía y dominaba el género hagiográfico. En el prólogo el autor aclara que hará de cronista, enuncia la calidad de sus fuentes para relatar la vida del arzobispo, y afirma que éste no es más que una “abreviación de la larga corónica” escrita por su hermano:

(...) pretendo hazer esta relación, no a fuer de retórico orador, sino de verdadero coronista. Y assí te advierto, o letor, que lo soy en esta obra de muchas cosas, que yo vi, oí y entendí, con mucha certeza, y de otras, que con toda legalidad he sacado de papeles auténticos y informaciones jurídicas, que están en los archivos Arçobispales de la Ciudad de Santafé: y de relaciones fidedignas (Solís 1647: prólogo).

(...) latamente escrita toda esta historia, y casi en lo más de ella se halló presente, y fue testigo de vista, y quien observó con particular cuidado aún las menores circunstancias de cualquier hecho, con ventajoso estilo y de historiador excelente (Solís 1647: prólogo).

Este hecho señala la curiosa colaboración escritural que hubo entre los dos hermanos y que se manifiesta nuevamente en la escritura de *El desierto prodigioso*. No obstante, Pedro de Solís deja entrever cierto desinterés de su hermano para la publicación al profesar en la cartuja<sup>24</sup>.

Siguiendo la forma de los textos biográficos de la época,<sup>25</sup> Pedro de Solís inicia con un capítulo titulado “Nacimiento, patria, padres y ocupaciones primeras del Arzobispo”, donde relata la nobleza de nacimiento y las riquezas del arzobispo, sus estudios en Lima (Perú), y sus primeros cargos como el de tesorero de la iglesia de Cartagena. Posteriormente se mencionan su nombramiento como gobernador del “Convento de Monjas de Nuestra Señora de los Remedios” en la ciudad de la Plata, su viaje a España como inquisidor de Toledo y su designación como arzobispo de Santafé de Bogotá. A

---

<sup>23</sup> El título completo dice: *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor Bernardino de Almanza, criollo de la ciudad de Lima, tesorero de la Ciudad de Cartagena, arcediano de la Plata, inquisidor de Logroño y Toledo, arzobispo de la isla de Santo Domingo, primado de las Indias y arzobispo de la muy noble y leal ciudad de Santafé de Bogotá en el Nuevo Reino de Granada y patrón del convento de Jesús María y José en la Villa de Madrid*.

<sup>24</sup> “(...) que por adopción y por hermandad y sangre publico por mía, siendo este especial orden suyo porque hoy, que profesa camino de perfección y humanidad, ha querido pactar esta obra con mi nombre” (Solís 1647: prólogo).

<sup>25</sup> Fernando Fernández escribió varias biografías; entre estas tenemos: *Vida de la madre Marcela, carmelita descalza; Vida del V. P. don Manuel Deza, profeso de El Paular, Vida de san Bruno y Vida del licenciado Velasco* (Cuartero 1966: 43). El género se siguió cultivando en la América colonial, y otro claro ejemplo de este tipo de textos es *Paraíso occidental* del mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, sobre la vida de la hermana Marina de la Cruz.



partir del capítulo IX Pedro de Solís cuenta la muerte, entierro y traslado de los restos del arzobispo al convento de Jesús María y José en España, hechos a los que se refiere y remite el narrador de *El desierto prodigioso*. El capítulo X está dedicado a las virtudes del arzobispo y el XI a los castigos divinos que recibieron los detractores del mismo. En el XII se cuentan hechos que se mencionan en *El desierto prodigioso*, como lo fue el estado “incorrupto” en que se encontró el cadáver y su velación en la casa de Pedro Fernández de Valenzuela antes de la partida de Fernando Fernández con el cadáver hacia España. Pedro de Solís cita la relación que del caso hizo el licenciado Francisco Rincón, encargado de la exhumación:

Que aviendo abierto la sepultura, que estava muy profunda, y sacado la mucha cal que tenía, hallamos el cuerpo del santo Arzobispo entero, sano y sin corrupción alguna y quitándole los guantes de las manos las hallamos tratables, y que así ellas como los braços se movían a todas las partes que queríamos. Y tenía la cara como el día en que murió, sin haber recebido daño, ni lesión de la cal, en boca, manos, ni ojos; antes crecida la barba y cabellos, espirando la sepultura y el cuerpo una exhalación de olor suave, que se percibía en toda la Iglesia, de que quedamos muy admirados, porque esta tierra, siendo de suyo caliente, sin el ayuda de la cal, corrompe, y desnuda los guessos de la carne en menos de cuarenta horas, como se ha experimentado casi en todos los difuntos. Y no hallamos a qué podemos atribuir esto, sino a maravilla de Dios, que quiso honrar este siervo con este prodigio. Y más nos admiró el olor, y fragancia que salía del cuerpo, muy semejante al de las piñas (Solís 1647: 46).

Como el cuerpo aún no estaba listo para su traslado fue nuevamente sepultado<sup>26</sup>, lo cual produjo el desconcierto de las monjas del convento de Jesús María y José, quienes temiendo que los habitantes de Villa de Leyva se quisieran quedar con el cuerpo sacaron cédula real:

(...) y en la villa de Madrid, las Monjas de JESUS, MARÍA Y JOSEPH, temiendo no quisiese la villa de Leyva, ciudad de Santa Fé, quedarse con el cuerpo de su Patrón, como se lo avían escrito, sacaron cédula del Rey, para la Real Audiencia, en que mandavan, que en la primera ocasión de Galeones, con persona fidedigna y de toda satisfacción, remitan a España, sin dilación alguna, el cuerpo del Arzobispo (Solís 1647: 47).

---

<sup>26</sup> La explicación de la conservación del cuerpo al parecer está en la cal con que fue recubierto al momento de su entierro; pero esto importa poco en la novela, que privilegia el hecho como algo milagroso. No deja de ser un asunto retórico de la literatura hagiográfica; en otras mensiones a cuerpos de santos realizadas en *El desierto prodigioso* también se reasalta el agradable olor a piña de los mismo.

Cuatro años después, en 1638, el cabildo eclesiástico de Santafé de Bogotá nombró a Fernando Fernández de Valenzuela para el traslado del cuerpo hasta Madrid. Pedro de Solís cuenta la forma secreta como se procedió a recuperar el cadáver, temiendo inconformidad en la Villa de Leyva, y nuevamente se describe la condición especial del cuerpo:

(...) y estava algo enxuto, y el color de la carne tostado, tratables las manos, y braços; solamente avía consumido la cal los ojos, narizes, labios y la oreja izquierda. ¡Oh maravilla de Dios! La oreja derecha, donde tenía la S. y clavo de esclavo de la Virgen María está ilesa, sana y tratable, como lo demás del cuerpo (Solís 1647: 48).

El asunto del traslado del cuerpo del arzobispo es crucial para el argumento de *El desierto prodigioso*; gracias a este hecho don Fernando obtiene el permiso del padre y los recursos para viajar a España, y así ingresar a la orden cartujana. Por esta razón Pedro de Solís resalta este hecho en la historia y lo presenta como la forma en que don Fernando supera una serie de pruebas para realizar su vocación. Sobre la historicidad de los hechos relacionados con el traslado del cuerpo del arzobispo, y el estado del mismo al momento de su exhumación, el cronista neogranadino Juan Rodríguez Freyle, en su obra *El carnero* (1638), realiza una mención con las siguientes palabras:

Por su testamento mandó trasladar sus huesos al convento de monjas de donde era patrono. Al presente está su cuerpo en esta ciudad, en casa de Pedro de Valenzuela, cirujano, en una capilla, adornada, porque el doctor don Hernando de Valenzuela, hijo del dicho licenciado y de doña Juana Vásquez de Solís, su legítima mujer, lo ha de llevar a Castilla en la ocasión que se espera este año de 1638 (Rodríguez Freyle 1985: 289).

*El desierto prodigioso* no desarrolla estos hechos relacionados con el traslado del cuerpo del arzobispo Almanza, sino que remite al *Epítome breve*, lo cual plantea cierta relación intertextual que será revisada posteriormente.

Dejo de decir sus especiales sucesos, por repetidos allí y otros, porque no son de substancia: assí, de su embarcación en Cartagena de Yndias, de su entrada en el Reyno de México, principalmente en aquella nobilíssima ciudad y en el puerto de San Joan de Ulúa, o Veracruz (Solís 1984: 694)

El *Panegírico sagrado*<sup>27</sup> (1646) fue publicado en España bajo el cuidado de Fernando Fernández de Valenzuela. El libro consiste en una alabanza a san Bruno, y está repleto de citas en latín y en un estilo rimbombante y difícil por sus metáforas y erudiciones un tanto rebuscadas. La prosa retórica, cargada de adjetivos, avanza con lentitud, pues se trata de una especie de oratoria para aclamar la figura de san Bruno:

Estos tengo en mi favor; milagro que la insuficiencia sea de provecho alguna vez a vista de tan portentoso prodigio pasma la razón, enmudece el entendimiento, pierden el natural movimiento los sentidos; no sabe mi ruda lengua entre noticias retiradas por incomprensibles, resumir lo imposible; porque quien podrá pródigo de alabanzas cifrar tales grandezas? Quién osará navegar golfos de luz? Quién penetrar esferas, descifrando prodigioso?

En 1647 Pedro de Solís publicó, también en España, la *Fénix Cartuxana*<sup>28</sup>. Este libro, escrito en octavas reales, consiste en una biografía de san Bruno, patriarca de las cartujas. En el prólogo el autor comenta que tiene escritos doscientos pliegos, pero que solo publica los ocho primeros por recomendación de su hermano, con el objetivo de “perfeccionar” obra tan grande. Fernando Fernández de Valenzuela le pide a su hermano, entre otras cosas, que reduzca la cantidad de versos que ha escrito para que cobre así “entera perfección”:

Y me pide que de nuevo reduzga la numerosa copia de versos que he hecho a la lima, para que antes que salga al teatro del mundo cobre entera perfección... No obstante ha querido que al lado de mi Panegírico corran estos dos cantos, para que me sirvan de empeño a perficionar la obra comenzada (Solís 1647: Prólogo).

Una de las características de *La fénix cartujana*, por lo menos de los cantos publicados, es la abundante alusión a nombres clásicos y mitológicos:

Andrómeda de estrellas coronada  
el rostro esconde, del Dragón maligno;  
y en la cándida mano reclinada,  
polo del cielo roxo alabastrino:

---

<sup>27</sup> El título completo reza: “En alabanza del Serafín de las soledades SAN BRUNO, Fundador y Patriarca de la Sagrada Cartuxa. Escrívelo el Bachiller D. Pedro de Solís y Valenzuela, Notario del S. Oficio de la Inquisición, en la muy noble y leal Ciudad de Santafé de Bogotá su patria. A instancia del Padre D. BRUNO de Valenzuela Monge Cartuxo su hermano. Dedícalo al muy noble y generoso caballero D. Gaspar Mena Loyola, Governador teniente de Maesse de Campo, y Capitán General de la Ciudad de Mariquita, y su Alférez Real”.

<sup>28</sup> *La fénix cartuxana. Vida del seráfico padre S. Bruno patriarca de la cartuxa*. Un ejemplar de este libro se encuentra en el Colegio de san Bartolomé de la ciudad de Bogotá.

contempla de Orión la vista ayrada,  
mira su padre celestial vezino,  
a Casiopea en exe centelleante,  
la Liebre Perro, y músico distante (Solís 1647:11).

El estilo no es tan claro y fluido como presentan muchos poemas de *El desierto prodigioso*. El asunto de la vida de san Bruno se dilata estrofa tras estrofa, mientras se presenta la infinidad de preludios, de invocaciones y promesas.

El que impulso eficaz, a infausta trompa,  
de espíritu galán, de ingenio ufano,  
el esplendor postró, rindió la pompa:  
tacto invisible de suprema mano:  
el que aunque su curso le interrumpa  
el Príncipe del día soberano,  
émulo a tánta luz, brilla esplendiente  
retocando en la luz indeficiente. (Solís 1647: 1).

Las octavas están repletas de referencias mitológicas que caen en el exceso, y de juegos con el lenguaje, como rimas rebuscadas que vuelven el texto un tanto tedioso. Toda la parte inicial publicada se queda en preludios, invocaciones y promesas que no dejan entrar en materia; solo después de ciento cincuenta y ocho estrofas aparece la relación del nacimiento de san Bruno:

El año mil y treinta ¿qué ventura!  
nació a la luz febea aqúeste infante,  
dando crédito airoso a la hermosura,  
y primor al primor por lo galante:  
tan estremado en todo, que procura  
salir en todos dotes tan triunfante,  
que muestra con ventaja aver sacado  
la sangre, y la nobleza en su traslado.

En el folio seis realiza una invocación a la Virgen María, para relatar luego su nacimiento. Tres de estas octavas las incluye también en la mansión primera (p. 21) de

*El desierto prodigioso*, cuando don Andrés descubre “una pintura de la Reyna de los Ángeles, María Santísima”<sup>29</sup>.

La obra mayor de Pedro de Solís y Valenzuela es *El desierto prodigioso*, escrita a finales de la década de 1650. Este año se fija como posible para la escritura del libro, pues en los últimos capítulos del mismo Pedro de Solís menciona las visitas que le hace a su padre en el Desierto de Guaduas, lugar donde éste se retiró en oración en 1649, a la edad de ochenta años. El padre del autor murió en 1660, pero esto no ocurre, ni se menciona en la novela; según las características históricas y biográficas de la misma, y al ser un hecho trascendental, se considera que el autor no habría dejado de registrarlo.

Pedro de Solís envió el manuscrito de *El desierto prodigioso* a su hermano a España para que éste gestionara la publicación, pero esto nunca ocurrió. Por el contrario, el manuscrito quedó en el anonimato hasta mediados del siglo XX.

La producción en verso de Pedro de Solís también está contenida en *El desierto prodigioso*; ésta es abundante y contiene una variedad de estilos: sonetos, glosas, décimas, cuartetas, romances, quintillas, silvas etc.; estos poemas se deben estudiar como parte de la obra y no como textos desligados de la misma.

### **1.3.2.3. La biblioteca de Pedro de Solís y Valenzuela**

El escrutinio de la biblioteca de Pedro de Solís, realizado una vez muere el santafereño en 1711, revela otros datos sobre su vida<sup>30</sup>. No se puede pasar por alto, no obstante, que los registros pueden omitir la mención a libros prohibidos o con alguna otra clase de censura. En el caso de Pedro de Solís la mayoría de sus libros pertenecen a temas religiosos, por lo que este escrutinio no revela las lecturas profanas del escritor santafereño. El listado señala su interés por ciertos temas como la vida de santos; sobre este asunto se contabilizan cerca de sesenta libros. Entre estos figuran dos obras de sermones de san Bruno y otro sobre la vida del mismo santo. Otros libros tratan de la

---

<sup>29</sup> “Esplendor de los cielos, flor hermosa”, “El eterno Señor, Hija te llama” y “Si entiende solo Dios tu excellencia”.

<sup>30</sup> El inventario de la biblioteca de Pedro de Solís, realizado en 1711, aparece completo como un anexo del libro de Briceño Jáuregui (Briceño 1983: 471).

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, por lo tanto, entre las lecturas de Pedro de Solís. No es extraño entonces que encare la escritura de la vida de san Bruno, o del arzobispo Bernardino de Almansa y que en *El desierto prodigioso* haya textos interpolados que desarrollan vidas de santos.

Figuran igualmente en el escrutinio varios libros sobre meditaciones, sermones y ejercicios espirituales: *Música seraphica*, *Paraíso Espiritual*, *Diálogos al santísimo*, *Exerzizios espirituales*. De este inventario, los únicos libros que no son de tema religioso son: uno sobre las fábulas de Esopo, otro sobre medicina, otro de historia dedicado a la vida y obras de Carlos V y un último de gramática latina. 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 muchos otros objetos eucarísticos, como crucifijos en distintos materiales, un cáliz de plata y vinajeras, objetos que señalan la condición socio-económica de Pedro de Solís y Valenzuela.

Es relevante la referencia, en el inventario, de dos libros con el título de *Deçierto prodigioso*. Este hallazgo puede señalar la existencia de dos manuscritos de *El desierto prodigioso* al momento de la muerte del autor, uno de los cuales podría ser el encontrado en Medellín en 1970.

El testamento de Pedro de Solís y Valenzuela indica también una fuerte actividad comercial: los arriendos de sus casas, los préstamos, los pleitos por tierras con diversas personas e instituciones religiosas; la administración de sus bienes y de la Iglesia, como el Convento de Monserrate<sup>31</sup> del cual es cofundador, ocuparon gran parte de su vida. El santafereño habla y dispone de sus esclavos, y señala así cómo se movía en un espacio oficial que no cuestiona, que por el contrario contribuye a retroalimentar: “Declaro por más mis bienes tres piasas de esclavos de mi servicio” (...). El inicio de su testamento

---

<sup>31</sup> Convento construido en el cerro de Monserrate en Bogotá; Pedro de Solís y Valenzuela participó del proceso de edificación y administración del mismo.

recuerda algunos pasajes de *El desierto prodigioso*, señalando de cierta forma cómo esa mentalidad religiosa y conservadora expuesta en su obra, es la que asume en esos momentos donde siente la proximidad de la muerte:

Yo el bachiller don Pedro Solís Balensuela, presbítero miserable pecador reconociendo la zertesa, e ymfabilidad de la muerte como pena del pecado y que son muchos los peligros a que ésta suxeta la vida humana y lo que reconosco. En la presente, por mi mucha hedad; sin saver la ora en que e de pagar esta deuda, y deseando ofreserme a ella, más por mérito que por fuerza.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Este documento aparece completo en los anexos del libro de Manuel Briceño Jáuregui (1983: 439- 462).

### 1.3.3 Aproximaciones críticas

Al ser *El desierto prodigioso* una obra desconocida hasta el año de 1963, no se registra ningún estudio de la misma anterior a esta fecha. El hecho de que nunca se hubiera publicado es causa en parte de este desconocimiento. La muerte de Fernando Fernández de Valenzuela en la cartuja de El Paular en España en 1676, en poder de quien estaban los manuscritos, dejó el libro en el olvido.

Pero desde su publicación completa en dos tomos, el primero en 1977 y el segundo en 1984<sup>33</sup>, *El desierto prodigioso* ha sido objeto de una serie de estudios, especialmente de escritores colombianos. Estos trabajos, algunos de ellos contradictorios<sup>34</sup>, encaran el marco general del texto; ninguno de los ensayos se detiene en el estudio de los relatos interpolados ni en el análisis del gran número de poemas que contiene la obra. El jesuita colombiano Manuel Briceño Jáuregui publicó un libro titulado *Estudio histórico crítico de “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”* (1983) donde se detiene, antes que en el análisis del libro, en la historia de la Nueva Granada y de la familia Fernández de Valenzuela. Antes de esta publicación, el único autor que se refirió a algunos aspectos de la obra fue el sacerdote español Baltazar Cuartero y Huerta, en 1963.

#### 1.3.3.1 El ensayo de Baltasar Cuartero y Huerta

El sacerdote español Baltasar Cuartero y Huerta, en la inauguración de la Sociedad de estudios monásticos del Monasterio benedictino de santa María del Paular, en 1963, realizó una presentación del cartujo Fernando Fernández de Valenzuela, bajo el título de

---

<sup>33</sup> Esta es la fecha de publicación del segundo tomo, que contiene de la mansión XI a la XXII.

<sup>34</sup> Diógenes Fajardo Valenzuela, por ejemplo, asume abiertamente la obra como una novela colonial; otros, como Manuel Briceño Jáuregui, la consideran un compendio de distintos textos.



“Una obra inédita del padre don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profeso de la cartuja de Santa María de El Paular”<sup>35</sup>.

El sacerdote español atribuyó *El desierto prodigioso* a Fernando Fernández de Valenzuela (1616-1676)<sup>36</sup>, pues el manuscrito se encontró en el monasterio de santa María de El Paular donde profesó el neogranadino<sup>37</sup>, lo que le hizo creer al presbítero español que éste era el autor del texto<sup>38</sup>.

Ahora bien, antes que un estudio de *El desierto prodigioso*, lo que realiza Baltasar Cuartero y Huerta es una biografía de Fernando Fernández de Valenzuela, y presenta una serie de poemas espirituales que tienen como tema la descripción de la cartuja, tal como él mismo lo anuncia.

(...) me veo obligado a entrar de lleno en el desarrollo del tema, haciendo una breve semblanza del dicho autor y dando lectura a varios versos espirituales sobre la descripción poética de la cartuja supradicha, que desde que ha empezado en 1954 a ser poblada por la Orden Benedictina (Cuartero 1966: 31).

Cuartero y Huerta no aporta indicios sobre la naturaleza novelesca del libro y nada sobre las historias que contiene. Para él, éste es más una especie de autobiografía y poemario del cartujo. Por eso se dedica a citar poemas<sup>39</sup> que asume como de Fernando Fernández, juntos con otros textos que le habían dedicado al cartujo y que no se encuentran en *El desierto prodigioso*. Lo que el presbítero quiere realizar es una semblanza de Fernando Fernández de Valenzuela, y especialmente de su poesía, y realizar ciertas menciones a la cartuja de El Paular; por eso aprovecha para exaltar la

---

<sup>35</sup>Esta exposición se publicó primero en la revista *Yermo* de la Sociedad de Estudios Monásticos de España, y se reprodujo en 1966 en la revista *Thesaurus* del Instituto Caro y Cuervo (*Thesaurus* 1966: Tomo XXI, 30-75).

<sup>36</sup>“(…) ante la extraordinaria importancia de la inédita y desconocida obra lírica, del mencionado monje profeso de la *cartuja* de Santa María de El Paular, don Bruno de Solís y Valenzuela” (Cuartero 1966: 31).

<sup>37</sup>Fernando Fernández de Valenzuela llegó a Madrid en 1639, y el 14 de septiembre de 1640 entró al monasterio real de santa María de El Paular de Segovia, donde cambió su nombre por el de Bruno (Rivas 1977: 126).

<sup>38</sup>Rubén Páez Patiño, encargado por el Instituto Caro y Cuervo para la edición de la obra, demostró sin lugar a dudas que los manuscritos pertenecían al presbítero neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela (Páez 1977).

<sup>39</sup>Algunos de los extensos poemas citados por Cuartero y Huerta son: 49 quintillas cuyo primer verso es “Salga mi voz trabajada”, el extenso poema de Pedro de Solís “Tú que a los silbos del Pastor divino” y la canción “Este espejo me pongo cristalino” (Huerta 1966).

orden cartujana y presenta una relación histórica de la fundación de la misma (Cuartero 1966: 43).

Para el sacerdote español la poesía es lo más importante del libro, y por eso realiza un conteo de los poemas:

Prescindiendo de exponer aquí el juicio crítico de la obra, no podemos menos de decir aquí que consta de XXII mansiones o capítulos, que contienen 45 tercetos, 1.279 cuartetos, 287 quintillas, 70 sextinas, 159 octavas, 146 décimas, 107 sonetos, 90 silvas, 93 canciones y 20 romances (Cuartero 1966: 47).

El artículo se dedica entonces a citar unos extensos poemas tomados del manuscrito de *El desierto prodigioso*, sin aclarar si son o no del cartujo. Cuartero asume los enunciados del texto como hechos de verdad, sin saber que se encuentra ante un juego de carácter novelesco, y que el narrador no es en realidad don Fernando sino don Pedro; para él, el libro es una especie de autobiografía de Fernando Fernández de Valenzuela y de esta manera lo cita frecuentemente:

Según refiere el mismo padre don Bruno, “ya tenía don Fernando (...) tratada su pretensión de ser monje en la insigne y Real Casa de Santa María del Paular: ya andaba inquirendo y preguntando los informes de lo necesario para mejor conseguir su intento (Cuartero 1966: 33).

El artículo de Cuartero y Huerta, reproducido en la revista *Thesaurus*<sup>40</sup> está acompañado de una breve introducción y notas de Guillermo Hernández de Alba, quien considera abiertamente el libro como un “tratado biográfico”. Hernández de Alba no rectifica la autoría errada del libro que hizo Cuartero y Huerta, pues afirma que en esta obra:

(...) el cartujo neogranadino dio muestra de la variada fecundidad de su estro poético y del de su hermano don Pedro (Hernández 1966: 31).

Lo que sí hizo Hernández de Alba es corregir la atribución errada de dos piezas de teatro, *Vida de hidalgos* y *En Dios está la vida*, a Fernando Fernández.

No obstante estas imprecisiones en la aproximación de la obra, las notas de Baltasar Cuartero y Huerta tienen el mérito de haber llamado la atención sobre el manuscrito de

---

<sup>40</sup> Tomo XLIV, septiembre- diciembre de 1989; N. 3.

*El desierto prodigioso*, lo cual motivó a investigadores como Páramo Pomareda y Manuel Rivas Sacconi a publicarlo.

### 1.3.3.2 La introducción de Páramo Pomareda

La edición de *El desierto prodigioso* (1977, 1984), realizada por la Imprenta Patriótica de Colombia, contiene una introducción de Jorge Páramo Pomareda. En esta introducción, Páramo Pomareda expone la manera como fue hallado el manuscrito y señala que las primeras noticias son las aportadas por Baltasar Cuartero y Huerta en 1963. El crítico señala que otro investigador del Instituto Caro y Cuervo, José Manuel Rivas Sacconi, ya había realizado indagaciones al respecto:

El mismo Rivas Sacconi, durante una visita a España realizada en 1952, había indagado, en Madrid y Segovia (en el siglo XVII la Cartuja del Paular estaba situada justamente cerca de esta ciudad), por el paradero de los manuscritos del P. Bruno de Solís<sup>41</sup>, aunque sin obtener resultado positivo alguno (Páramo 1977: XIII).

El instituto Caro y Cuervo obtuvo un microfilme del manuscrito en 1965 e inició el proceso para la publicación del mismo<sup>42</sup>.

Páramo Pomareda transcribe las notas de la bibliotecaria de la fundación Lázaro Galdiano (en la biblioteca de esta fundación se conserva hoy en día el manuscrito) sobre el manuscrito de Madrid<sup>43</sup>. Páramo Pomareda, de igual forma, comenta los pormenores

---

<sup>41</sup> Fernando Fernández de Valenzuela era el autor que interesaba a los críticos; buscando sus obras se llegó a las de su hermano, Pedro de Solís y Valenzuela, entre ellas *El desierto prodigioso*.

<sup>42</sup> Las investigaciones de Páramo Pomareda le permitieron saber que en 1923 el manuscrito pertenecía al sacerdote español José García Armesto, quien se lo vendió a Lázaro Galdiano.

<sup>43</sup> “5 hojas numeradas a lápiz modernamente y las que siguen de 1 a 454 y de 519 a 1.122 páginas numeradas a tinta por el copista. Por lo tanto el códice está falto de las páginas 455-518 y, por el final, en que se interrumpe abruptamente el texto. Medidas 215 X 154mm.

Hoja 1 r.: marco para escudo, dibujado a plumilla; el óvalo interior está recortado, porque alguien retiró el escudo, o porque debía encuadrar su dibujo, que figuraría en la hoja 2. Vuelto en blanco.

Hoja 2 r. y vto.: en blanco.

Hoja 3 r.: soneto laudatorio de don Gaspar Agustín de Lara; vto.: soneto de doña Inés de Quesada y Benavides.

Hoja 4 r.: soneto del capitán don Baltasar de Jodar y San Martín; vto.: en blanco.

Hoja 5 r.: laberinto; vto.: en blanco.

Texto que corre hasta el final del manuscrito. Además de las tachaduras fácilmente observables, en ocasiones se ha sobrepuesto un pedazo de papel, cuidadosamente adaptado al encuadre lineal, con un texto probablemente distinto del primitivo. Véase, por ejemplo, las páginas 453-454, en que las tachaduras afectan a las seis últimas líneas de la página 453 y a las once iniciales de la página 454;

del hallazgo del manuscrito de Yerbabuena en 1970<sup>44</sup>, y realiza una amplia descripción del manuscrito, de donde resaltamos lo siguiente:

El volumen mide 23.50 cms. De largo por 17.7 cms. de ancho y 4 cms. de grueso. La pasta es de pergamino y no tiene relleno. En el lomo se puede leer: “P.B. Prodigio del Desierto”. Cerca del corte de las hojas hay resto de dos cordones. Las páginas miden 23.50 cms. De largo por 16.07 cms. de ancho. El papel es grueso y amarilloso (Páramo 1977: XXV).

Siguiendo el orden de esta introducción, el capítulo cuarto lo titula “Historia posterior de los manuscritos”. El crítico demuestra que el manuscrito de Yerbabuena estaba en poder de Pedro de Solís en 1690 (p. XXIX), y que de seguro estuvo hasta 1711, año de su muerte, pues figuraba en el inventario de sus bienes. En 1734 el manuscrito estaba en poder de Francisco José de Prado y Plaza, pasó a manos de alguien de apellido Prieto en 1743, a Juan Salvador de Obando en 1751 y a Miguel Tobar en 1814; a partir de este momento el manuscrito se pierde hasta su hallazgo en 1970.

Del manuscrito de Madrid, Páramo sugiere que estuvo en poder de Pedro de Solís por lo menos hasta 1661 (p. XXXI), y después fue enviado a Fernando Fernández en España. Este manuscrito estuvo prácticamente perdido hasta el año de 1962, que Cuartero y Huerta pronunció su discurso sobre el cartujo.

Para Páramo, los manuscritos de Madrid y de Yerbabuena constituyen dos redacciones distintas de una misma obra, pues las variantes que “se constatan entre un manuscrito y otro no son las pequeñas variantes gráficas y léxicas que suele haber entre

---

el fragmento de papel pegado a la hoja original comprende las líneas 10 a 31; las dos primeras con tachaduras, y debajo hay dieciséis líneas de texto y tres de encabezamiento, con tinta roja, en el que se lee: “Justa al santo nacimiento de Iesucristo N. Sr”. Es lo único que puede percibirse del texto sustituido.

Papel de dos calidades, por lo menos; las cuatro primeras hojas son de menos cuerpo, como el empleado al final del manuscrito; en cambio, el papel de las páginas 1 a 204 es más grueso.

En apariencia se ha utilizado una misma tinta negra para el texto, anotaciones al margen, tachaduras y modificaciones; y otra, de color rojo, para las letras internas del laberinto, título de la página uno, capitulares, cabeceras de la división interna, letras iniciales de estrofas y versos glosados” (Páramo 1977:XXIV).

<sup>44</sup> “En 1970 la señorita Cock hizo un viaje a Medellín (Colombia) y, llevada por la curiosidad, visitó el almacén de antigüedades, *Antigues*, propiedad de D. Juan Olano Moreno. Con la sorpresa que es de imaginarse, encontró allí un códice empastado en pergamino y titulado *Prodigio del Desierto*, el cual, efectivamente, contenía manuscritos los tres primeros capítulos de la obra de Pedro de Solís y, además, varias poesía y comedias” (Páramo 1977: XXI).

las distintas copias manuscritas de un libro” (Páramo 1977: XXXI). Los poemas, por ejemplo, no están distribuidos de la misma manera y el manuscrito de Yerbabuena tiene ilustraciones pegadas en sus páginas que faltan en el de Madrid. El crítico llama la atención sobre la diferencia en extensión que hay entre las respectivas mansiones<sup>45</sup>: “la redacción de muchos párrafos difiere en ambos manuscritos, siendo la de Yerbabuena más amplia y detallada” (Páramo 1977: XXXII).

Páramo Pomareda asume la obra como un documento histórico de donde desprende numerosos datos de la vida de Pedro de Solís y Valenzuela y de su hermano Fernando Fernández. El crítico aventura incluso algunas conclusiones sobre el psiquismo del autor: su obsesión por la muerte y la relación que debió sostener con su hermano mayor.

Sobre las composiciones en verso, el autor considera que retardan el ritmo narrativo y que sirven para glosar los acontecimientos narrados, o para “idealizar algún detalle del paisaje (p. XLIII). El crítico se limita finalmente a mencionar que la obra contiene versos de otros autores, y dedica un capítulo a los datos bibliográficos de Pedro de Solís y a la posible fecha de composición de la obra; de esta manera demuestra que *El desierto prodigioso* no pudo estar escrito antes de 1647, ni tampoco después de 1660:

Por otra parte, *El desierto prodigioso* y cualquiera de sus partes tomadas una a una parece que no fueron escritas después de 1660, pues no hay mención ni alusión, en ellos a la muerte del padre de Don Fernando y de Don Pedro, acaecida el 5 de marzo de 1660 (Páramo 1977: LII).

Finalmente, el capítulo V de dicha introducción se titula “El malogrado novelista Don Pedro de Solís”, lo que señala su opinión literaria sobre la obra. De esta manera escribe Páramo Pomareda:

Al ritmo lento con que las palabras, las frases, las oraciones y los periodos van brotando mientras la pluma araña la trama áspera del papel, la nueva obra, su obra, se va construyendo en crónica, en historia novelada, en leyenda, en auténtica novela en tratado de ascesis (Páramo 1977: LXVIII).

La confusión en cuanto a la naturaleza del libro aumenta cuando Páramo se refiere al relato de Arsenio, pues afirma que es “claramente una novela de la época, con el

---

<sup>45</sup> La mansión I está redactada en el manuscrito de Madrid en 31 páginas y en el de Yerbabuena en 61; la II en 71 y 89, y la III en 23 y 25.

carácter de las “ejemplares” (Páramo 1977: XLI). El crítico no pasa de estas afirmaciones, y no se adentra en una argumentación amplia de las mismas. Su introducción se refiere a aspectos de tipo general, y por eso comenta sobre las características e historia de los manuscritos, realiza un breve resumen del texto y unas breves anotaciones sobre las meditaciones, el título y la estructura del libro, donde señala la presencia de varios planos narrativos:

Hay, como se ve, varios relatos incluidos los unos dentro de los otros. En el primer plano – el del narrador- aparecen los acontecimientos cronológicamente próximos de que son protagonistas los jóvenes Don Andrés, Don Fernando, Don Pedro y Antonio (Páramo 1977: XL).

### **1.3.3.3 El libro de Manuel Briceño Jáuregui**

En 1983 el Instituto Caro y Cuervo publicó el libro de Manuel Briceño Jáuregui *Estudio histórico –crítico de “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”*. El jesuita dedica la tercera parte de su obra al marco geográfico e histórico de Santafé en la época colonial, a las biografías de la familia Fernández de Valenzuela, del pintor Antonio Acero de la Cruz y del poeta y religioso Andrés de san Nicolás, neogranadinos que figuran como personajes en *El desierto prodigioso*.

Manuel Briceño Jáuregui considera la obra, al igual que lo hizo Cuartero y Huerta, como un texto histórico y biográfico, y es de allí de donde desprende gran parte de los datos biográficos del autor y sus amigos. Por esta razón afirma que Solís, “(...) si bien no logra una novela ni era su intención, emplea innumerables elementos de ficción sin arrancarse de la realidad (Briceño 1983: 363).

La amplia contextualización de Santafé de Bogotá en la época de Pedro de Solís y Valenzuela, expuesta en el libro de Briceño Jáuregui, retarda el análisis concreto de la obra, el cual solo aparece en la última parte del libro, donde se enfoca brevemente una serie de temas aislados de *El desierto prodigioso*.

El jesuita pareciera asumir la obra como una novela cuando dedica escasas treinta páginas a un capítulo que titula “Novela con personajes reales” (Briceño 1983: 363); pero rápidamente aclara su opinión sobre este tema:

(...) en *El desierto prodigioso*, hasta ahora desconocido por los críticos, hemos llegado a un autor que rompe esas barreras y que, si bien no logra una novela ni era su intención, emplea innumerables elementos de ficción sin arrancarse de la realidad, con audaces creaciones de personajes de diferente edad haciéndolos iguales, con hechos que en parte sucedieron, en parte pudieron haber acontecido con tales protagonistas, narrado a manera de historias, incluídos los poemas que dice el autor se hicieron entonces cuando no es verdad, entreverando el relato con numerosas y variadísimas leyendas, sin llegar nunca – como dijimos- a la categoría plena de novela (Briceño 1983: 363).

Briceño Jáuregui habla de cierta “Fantasía moderada” en *El desierto prodigioso*, sin llegar a asumir de forma abierta el carácter ficticio de la obra. Todo lo contrario, a partir de ésta realiza ciertas suposiciones como el traumatismo que representó para Pedro de Solís la despedida de su hermano, al momento de partir éste para España en 1638:

La despedida de don Pedro y Fernando, al viajar éste a España, debió de ser impresionante. El primero sospechaba que su hermano no regresaría... Entre los dos mediaban ocho años (Briceño 1983: 365).

En *El desierto prodigioso* no hay ningún pasaje que se refiera a esta situación. Solo en el *Epítome breve* Pedro de Solís dedica algunos párrafos a la despedida de Fernando con su padre, y cuenta la manera como éste lo acompañó algunas jornadas, su deseo de seguir hasta Cartagena y su regreso a Santafé de Bogotá por insistencia de su hijo<sup>46</sup>.

Para Briceño Jáuregui la “fantasía moderada” del texto surge cuando todos los personajes aparecen como “mancebos (...) de la misma edad”. Para el jesuita solo al final de la misma aparecen dos actores de importancia, don Fernando y su padre, “que se va a las soledades de Guaduas” (Briceño 1983: 365), desconociendo toda la aventura inicial y la interacción de los personajes con el ermitaño Arsenio.

---

<sup>46</sup> Todo el capítulo XVI está dedicado al viaje de Fernando Fernández hasta Cartagena. De la llegada a Mompo, cuenta por ejemplo: “Luego que la sacaron de la embarcación (la urna con los restos del arzobispo), era de ver la ternura con que la besaban y veneraban que, cierto, movían a devoción. Luego entró la competencia y la duda de dónde se había de poner; porque cada cual le quería llevar a su casa o su Iglesia; los religiosos de la orden del ceráfico padre San Francisco, se valieron luego de la Intersección del padre Fernández de Valenzuela, Padre del Comisario, y así alcanzaron de él que llevase a su Convento y así llevaron la urna en sus hombros con mucho acompañamiento y luces y por entonces se colocó en una celda muy decente, hasta que la gente se sosegase y se arbitrarse, de modo que se había de tener en enseñarle: su priesa y su fervor era tanto que no permitió que esto se dilatase muchas horas”.

El jesuita señala algunas relaciones intertextuales sin profundizar en ellas; para él, la fuente de inspiración de Pedro de Solís pudo haber sido *El viaje entretenido*<sup>47</sup> de Agustín de Rojas, sustentado en que éste, como *El desierto prodigioso*, es una obra proteiforme, que “no se deja reducir fácilmente a un género” (Briceño 1983: 367), y cita un pasaje que guarda similitudes con la obra del neogranadino:

Yo leí los días pasados que reinando en Castilla don Sancho, que era de Navarra, y yendo a caza por riberas de Carrión, halló un puerco montés, y siguiéndole con un venablo se le metió en una cueva, y entrando tras él le halló echado al pie de un altar, y queriéndole herir le fue detenido el brazo (...). El cual, pidiendo a Dios misericordia, le fueron restituidas sus fuerzas, y en saliendo de la cueva se informó y supo que allí había habido un santo llamado Antonio y mandó reedificar la ciudad de Palencia, que estaba destruída desde la general destrucción de España<sup>48</sup>.

Lo cierto es que aparte de este breve pasaje, que no deja de ser retórico, no hay otras similitudes entre el contenido de los dos libros<sup>49</sup>. Y en cuanto a la estructura, en la medida que Rojas incluye en su libro una buena cantidad de loas, ésta también corresponde a un gusto de la época.

El estudio de Briceño Jáuregui es fragmentario, y por eso dedica poco más de una página a desarrollar aspectos como la historia en la novela o los personajes. De estos por ejemplo, el autor solo dice que los hechos de la novela no pueden corresponder con los reales, lo que justifica en parte que se trate de una ficción:

De los actores principales conocemos la biografía. Por esos datos podemos afirmar que es inverosímil la participación activa del niño de ocho años en la cacería (...). Don *Fernando* sí estuvo en el Desierto, pero esos diálogos con los compañeros y con Arsenio no sucedieron en la forma en que aparecen en el libro (Briceño 1983: 372).

El estudio de Briceño Jáuregui en este capítulo no deja de ser confuso, pues así como dice que Pedro de Solís no quería ni logra escribir una novela, desarrolla en dos páginas un capítulo titulado “Novelas en la novela”; el mismo autor reconoce que lo

---

<sup>47</sup> Libro publicado en 1603 y que tuvo siete reediciones en los primeros cincuenta años del siglo XVII, las últimas fueron en 1624 y 1625, lo cual señala su éxito en la época.

<sup>48</sup> Rojas, Agustín. *El viaje entretenido*. Castalia, Madrid, 1995, p. 411.

<sup>49</sup> Las similitudes también aparecen porque hablamos de una tradición literaria. De este modo, podríamos señalar similitudes entre el relato que Arsenio realiza de su vida y la primera parte de *Peregrino en Babilonia*, de Luis Tejeda. El relato de Tejeda, de naturaleza histórica, relata los pormenores de la vida mundana de don Luis, en un estilo autobiográfico, tal como lo hace Arsenio.



hace “someramente porque constituye una vena riquísima para los estudiosos” (Briceño 1983: 381). En este acápite, Briceño Jáuregui llama la atención y reconoce la maestría de los relatos sobre Arsenio y Pedro Porter, y señala dos cualidades en el estilo de Pedro de Solís cuando se dedica a este tipo de relatos: la concisión y la rapidez. Finalmente, el jesuita señala el culteranismo de la obra y dice que curiosamente se presente en los inicios de los capítulos. El Jesuita no aclara que se trata de un recurso habitual de la novela renacentista y barroca, tal como lo apreciamos en *Los Sirgueros de la Virgen*:

Costumbre es del autor iniciar una *Mansión* con descripciones mañaneras, o con paisajes naturales o con breves situaciones de los personajes; y lo hace de ordinario en un estilo alambicado y retorcido muy diferente del resto del libro. Como una especie de “calentamiento”, como si le costara trabajo hallar su estilo propio (Briceño 1983: 389).

Fuera de la amplia e importante documentación histórica que aporta el estudio de Briceño Jáuregui sobre Santafé de Bogotá y la familia Fernández de Valenzuela, es importante la inclusión en su libro del testamento y el inventario de los bienes de Pedro de Solís y Valenzuela, el cual contiene la lista de los libros que poseía en el momento de su muerte.

#### **1.3.3.4 Los estudios de Héctor H. Orjuela**

Es posiblemente el crítico colombiano Héctor H. Orjuela quien más ha estudiado la obra de Pedro de Solís y Valenzuela. Las aproximaciones de éste giran alrededor de la tesis de que en *El desierto prodigioso* hay contenida una novela, la del ermitaño Arsenio; la trama sobre el ermitaño la considera Orjuela como el núcleo de la acción, como el plano narrativo fundamental. Este punto de vista fue expuesto inicialmente en el ensayo “La novela en la Colonia: ¿Un género ausente?” (Orjuela 1984: 3-83), idea que confirma en escritos como “<<El Desierto prodigioso y prodigio del desierto>>”, primera novela hispanoamericana”<sup>50</sup>, donde dice que el “segundo plano narrativo resulta

---

<sup>50</sup> Héctor Orjuela siempre ha defendido esta postura la cual no tienen sentido hoy en día. En primer lugar porque hay otras novelas escritas en América, durante la época de la colonia, anteriores a *El desierto prodigioso*; en segundo lugar, la discusión no deja de ser bizantina pues elementos novelescos los hallamos en muchos textos coloniales siendo los criterios con los que valoremos dichos textos los que definen su estatuto genérico.

más bien un pretexto y funciona como marco externo de la verdadera acción novelesca, que se centra en el ermitaño” (Orjuela 1984; 64).

El crítico colombiano se arriesga aún más en sus afirmaciones, cuando se refiere al breve relato sobre Pedro Porter narrado por Arsenio:

(...) el cuento de Pedro Porter ofrece, como veremos, especial interés por sus elementos fantásticos y porque constituye el caso particular de una novela dentro de otra novela” (Orjuela 1986: 252).

En primer lugar, el relato sobre Pedro Porter es demasiado breve como para que alcance la denominación de “novela”. Tampoco hay un efectivo desarrollo del personaje, sino que es tan solo un pasaje en la vida del mismo, que tiene que ver con su visita al infierno; el relato tiene una clara intención moral: la de recrear las terribles penas del infierno, para que esta visión sirva como medio de sujeción. Orjuela no menciona, en este texto, que el relato sobre Pedro Porter es la recreación de una leyenda catalana<sup>51</sup>, y que a partir de esta reescritura de la leyenda el texto se integra al argumento de la obra.

Héctor Orjuela preparó una edición de *El desierto prodigioso* (1984), en la cual excluye casi que en su totalidad la poesía contenida en la obra, las meditaciones, la historia del monacato, los extensos autos sacramentales y otra serie de textos que, según el crítico, no tienen relación directa con la vida del eremita Arsenio; para el crítico,

(...) el contenido religioso y ascético devora el *corpus* de narrativa y de ficción haciéndolo casi desaparecer y convirtiendo la lectura en una experiencia aburrida (Orjuela 2003: 71).

La edición realizada por Héctor Orjuela es fragmentada, y tiene el grave problema de concluir en una de las historias interpoladas, la de Arsenio el ermitaño. Esto se debe a que el crítico no toma la historia de los neogranadinos como eje de la novela, sino que se concentra en el relato sobre el ermitaño.

En una segunda edición de la versión de Héctor Orjuela, el libro apareció con el título de *Aventuras de Arsenio el ermitaño* (Solís: 2003), lo cual lleva a mayores

---

<sup>51</sup> Orjuela realiza esta mención en el prólogo de su libro *Aventuras de Arsenio el ermitaño*, que es una especie de resumen de *El desierto prodigioso*.

confusiones. Orjuela, de esta manera, concreta su idea de que la historia de Arsenio constituye el relato fundamental del libro, y es el que corresponde a un verdadero texto novelesco.

La idea de Orjuela de considerar por separado un relato del libro, la vida de Arsenio, ha suscitado polémica, y críticos como Diógenes Fajardo Valenzuela y Álvaro Pineda Botero consideran que le resta autonomía a la obra y valor a los discursos citados. Tiene, por supuesto, sus defensores como María Teresa Cristina, que sostiene que la narración que Arsenio hace de su propia vida es la que presenta mayor interés desde el punto de vista de la historia literaria, porque ésta contiene,

(...) además de viejos motivos novelescos, los ingredientes más característicos de la novela (...). Pero a diferencia de la clásica novela de aventuras, en ésta, el desenlace no lleva a la unión de los amantes sino a su separación y a un final edificante; los dos protagonistas se entregan a la vida religiosa (Cristina 1978: 54).

En otros libros como la *Antología de la narrativa breve de ficción en la Nueva Granada* (Orjuela 2003), Orjuela continúa publicando secuencias de la obra (“Buscando a Casimira”, “Viaje de Pedro Porter al infierno”) como textos autónomos y los presenta junto a otros relatos extraídos de las crónicas de indias. Este crítico colombiano, coherente con su propuesta de que los intertextos de *El desierto prodigioso* no forman parte de la novela, en su libro *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial* (Orjuela 1995), dedica algunas páginas a la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela, y en especial a la extensa silva “Sueño piadoso”, que forma parte de la segunda mansión de *El desierto prodigioso*.

### **1.3.3.5 Otras aproximaciones críticas**

Alicia Chibán y Elena Altuna en el ensayo “La Transtextualidad del Siglo de Oro Español en <<El Desierto prodigioso>>” (Chiban/Altuna 1989: 567-579), asumen abiertamente la obra como una novela: “No dudamos, pues, de estar frente a lo que se considera una novela barroca hispanoamericana” (Chibán y Altuna 1989: 571), apoyadas en la idea de que la mezcla de géneros era más evidente en las novelas del siglo XVII. Para Chibán y Altuna, la cantidad de poemas y otros textos citados en *El*

*desierto prodigioso*, como los autos sacramentales, obedecen a una norma literaria genérica y de época, y están plenamente justificados, pues la integración se cumple en el plano temático. Las autoras estudian la alteración de versos de fray Luís de León, los cuales sufren la modificación semántica generada por la contextualización dentro de la ficción narrativa. Este ensayo recalca “la dignidad” que alcanza la palabra escrita en la obra, y especialmente el verso. Debemos resaltar, por último, que las autoras reiteran la idea de Briceño Jáuregui, en cuanto a la intertextualidad de *El desierto prodigioso* con *El viaje entretenido* (1553) de Agustín de Rojas.

El crítico colombiano Álvaro Pineda Botero dedicó un amplio capítulo de su libro *La fábula del desastre* (1999) (“El desierto prodigioso y prodigio del desierto”), y un artículo publicado en la revista *Hipsípila* (1996) (“El desierto prodigioso: Monologismo y autoconciencia fundacional”), a la obra de Pedro de Solís. Pineda disiente de Orjuela en cuanto al eje de la narración, y afirma que:

(...) la unidad estructural está dada por una anécdota central, según la cual un grupo de jóvenes bogotanos (...) encuentran una ermita y en ella una profusión de poemas y textos teológicos (Pineda 1996: 17).

Lo que para Orjuela es el segundo plano narrativo- la vida de los cuatro personajes neogranadinos- para Pineda Botero es el fundamental, por eso afirma:

Es interesante subrayar que no se trata de una obra que, entre muchas composiciones, contenga una novela. Considero que poemas, autos sacramentales, leyendas, o digresiones son parte substancial de la novela (Pineda 1996: 18).

En el ensayo publicado en *La fábula y el desastre*, Pineda realiza ciertas consideraciones generales sobre el libro, y encara someramente una serie de temas como el discurso monológico, la ausencia de lo indígena, el tema de la muerte y el laberinto, pero no desarrolla con profundidad ninguno de los temas y solo sugiere algunos puntos de acercamiento a la obra.

No sucede lo mismo con los ensayos “Escritura y oralidad en *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*”, y “*El Desierto prodigioso y prodigio del desierto o Contrarreforma y Barroco en la Nueva Granada*”, de Flor María Rodríguez Arenas (Rodríguez 1994: 335-342); “*El Desierto prodigioso y el prodigio del desierto* (1650)

del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: Los espacios de la literatura”, de Sibylle María Fischer (Fischer 1995: 485-499); “El Otro mundo en El desierto prodigioso”, de Zamir Bechara (Bechara 1997); y “*El Desierto prodigioso y prodigio del desierto: El inicio barroco del reino de la ficción*”, de Diógenes Fajardo Valenzuela (Fajardo 2002), los cuales profundizan en los aspectos señalados por los mismos títulos. Los ensayos de Flor María Rodríguez llaman la atención sobre el hecho de que, a pesar del papel ideológico de la escritura, la oralidad aparece como “otro aspecto importante del mundo novelesco de *El desierto*” (Rodríguez-Arenas 1994: 474). La crítica señala entonces algunos de los recursos orales presentes en la obra y su función ejemplar. En un segundo ensayo, Flor María Rodríguez indaga por el papel de la escritura y por la visión contrarreformista del texto.

María Fischer se concentra en estudiar lo que llama “el espacio ambiguo” de *El desierto prodigioso*, que se genera a partir de la primacía de lo escrito en el texto. Fischer se ocupa de la “enciclopedia” que comprende la obra, y encara temas como el del diálogo, el monologismo y el de “lo real y lo ficticio”. La autora señala también la relación entre *El desierto prodigioso* y la novela de Rojas:

Dejando de lado el aspecto institucional, en lo sucesivo me referiré a las implicaciones formales que tiene la salvación espiritual; pero tal vez no esté demás mencionar el hecho de que un libro de estructura semejante a la de *El desierto prodigioso –El viaje entretenido* del autor español Rojas Villandrando- ya estaba en el Index librorum, prohibitorum et expurgatorum (Fischer 1995: 486).

Diógenes Fajardo Valenzuela, por su parte, después de ciertas disquisiciones sobre la novela colonial, realiza una reflexión sobre lo que él considera los tres planos narrativos de la obra: la historia de los neogranadinos, la historia de Arsenio y la de Pedro Porter, propuesta que coincide con la de Álvaro Pineda Botero y disiente de la de Héctor Orjuela. Fajardo se concentra en plantear la función de las composiciones poéticas que hacen parte de *El desierto prodigioso*, y afirma que:

(...) si bien hay algunos poemas que no se integran al texto narrativo, también hay que aceptar que en ocasiones se estructuran perfectamente a los sucesos narrados (...). La presencia –dentro de la discursividad narrativa- de tan vasto número de versos se justifica en el texto también por el sentido espiritual de toda la obra (Fajardo 2002: 63).

Para las letras colombianas *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, junto con *El carnero* (1638) de Juan Rodríguez Freyle, representan dos obras fundacionales. *El carnero*, como *El desierto prodigioso*, es un texto híbrido donde confluye la crónica y los relatos de la vida cotidiana de la época colonial, pero no alcanza la denominación de novela. *El desierto prodigioso*, por su parte, expone un hilo argumental a partir de una serie de artificios característicos del siglo XVII, que permiten catalogarlo como una novela colonial.

El presente trabajo tiene entonces como objetivos el análisis y la inserción de *El desierto prodigioso* en el campo de la narrativa colonial hispanoamericana. La estructura narrativa y el estudio de los textos interpolados o añadidos al argumento central, se estudian a partir de distintas disciplinas y, por supuesto, en el contexto de la tradición literaria de los siglos XVI y XVII.

#### **1.3.3.6 Consideraciones sobre el presente trabajo**

Este estudio sobre *El desierto prodigioso* pretende demostrar que este libro constituye una novela colonial; busca develar la estructura del relato, la función y el valor de los distintos elementos narrativos y los recursos estilísticos que participan en la construcción de la atmósfera del texto. Estos aspectos formales sustentan y determinan la visión cristiana de la obra, en la medida en que ésta representa una evaluación de las condiciones de la sociedad colonial neogranadina: personajes aristocráticos, cosmovisión religiosa y burguesía criolla en ascenso. El estudio de una serie de tópicos y motivos que parten de una concepción sobre el pecado, el castigo divino por una vida terrenal que rompe la estructura normativa de la moral cristiana, la muerte eterna como paga por el pecado, las consideraciones sobre la banalidad de las posesiones materiales y el arrepentimiento, constituyen bloques de sentido que permiten determinar cómo el plan textual se organiza en función de la mentalidad colonial. Todos estos niveles se manifiestan en los contenidos y en una forma de expresión, que definen la literariedad del texto. Estos aspectos se enmarcan en la prosa de ficción en los siglos XVI y XVII, los cuales se traducen en elementos de significación.

El análisis, desde la teoría de la intertextualidad, permitirá develar tanto los mecanismos de elaboración, como la importancia de *El desierto prodigioso* para la tradición literaria colombiana. El estudio de los numerosos itertextos es fundamental para comprender la estructura interna de la obra, y definir la solidaridad de estos con el marco narrativo principal.

Por otra parte, *El desierto prodigioso* representa una de las primeras manifestaciones de la prosa colonial neogranadina, que recoge la tradición literaria de Occidente: la visita de personajes al averno; la metadiégesis de Arsenio y Casimira, que desarrolla motivos de carácter bizantino como el rapto, el naufragio, la piratería, el reencuentro de los personajes; de igual modo, la presencia de tradiciones literarias como la novela pastoril, la de infortunios, la hagiográfica y la literatura religiosa como el sermón.

Los personajes se sitúan en un espacio claramente ideológico, determinado por un capital común que revela las reales posibilidades de participación de las diferentes capas sociales que integraban la sociedad colonial. La obra es un híbrido donde interviene una serie de géneros como el teatro, la poesía, la historia, la autobiografía y otros textos de carácter religioso, con el ánimo de ocultar el sentido novelesco de la misma. Por esta razón, *El desierto prodigioso* se presenta como una obra religiosa, de oración, de ascesis y de vía mística.

Se pretende estudiar, igualmente, cómo los recursos compositivos están al servicio de una visión religiosa, y de qué forma aparece el deseo, el interés de contar historias; en definitiva, de elaborar una ficción. La dimensión ficticia de la obra aflora de forma especial en ciertos intertextos como la leyenda de Pedro Porter o el relato de la vida de Arsenio, planteando la complejidad narrativa, camuflada en la intención religiosa de tipo moralizante.

La abundante inclusión de poemas, tanto de Pedro de Solís como de diferentes poetas y religiosos españoles y del Nuevo mundo,<sup>52</sup> confluye en la religiosidad que desea

---

<sup>52</sup> La obra incluye poemas de un buen número de españoles del *Siglo de Oro*, entre los que se cuentan Gregorio Silvestre, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Félix Paravicino, Francisco López de Zárate, Gerónimo de Avellaneda, Miguel de Dicastillo y fray Pedro de los Reyes; de escritores de la Nueva Granada, cita poemas de Andrés de san Nicolás, Antonio Acero de la Cruz y Fernando Fernández de Valenzuela.

privilegiar el autor. Se desprecia, de forma explícita, lo que tiene que ver con lo ficticio, censurado por distintos estamentos en los siglos XVI y XVII.

Con este propósito, en la novela se estructura una concepción del mundo que a través de numerosos recursos -lo biográfico, lo hagiográfico, la citación, la argumentación, etc.- busca el efecto de verosimilitud y condiciona su recepción como una crónica, una historia religiosa o un libro de meditación antes que una obra de ficción. Esta ambigüedad atraviesa el texto, define numerosos artificios, y plantea los mecanismos de elaboración, que explican hechos como la inclusión y alteración de discursos ajenos, y el uso de infinidad de textos autobiográficos para realizar una obra a la que el autor no puso punto final.



### 1.3.4 Las versiones de las tres primeras mansiones

De las tres primeras mansiones de *El desierto prodigioso* existe una segunda versión<sup>53</sup>, que corresponde a un manuscrito que se encontró en Medellín en 1970. La escritura se interrumpió extrañamente en la mansión tercera, folio 89, lugar donde quedó anotado el número de la mansión cuarta. Este manuscrito es posterior al de Madrid. En primer lugar, ciertos cambios que pensaba hacer el autor, insinuados en el manuscrito de Madrid, aparecen realizados en el de Yerbabuena; por otra parte, en el último capítulo de la novela (mansion XXII) don Pedro anuncia que recibió de su hermano un soliloquio titulado “El panal de Sansón”, texto que se incluye en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena. No se conocen las razones por las que Pedro de Solís solo reescribió las tres primeras mansiones; pero esta reescritura se tuvo que hacer a partir de otra copia, pues los cambios, en general, tienen que ver con la inclusión de nuevos textos. Pedro de Solís envió el manuscrito completo a su hermano en España, en algún año entre 1660 y 1676<sup>54</sup>; es de suponer que ese momento del envío también implicó la interrupción de la reescritura.

Para el crítico colombiano Álvaro Pineda Botero, ninguno “de los dos manuscritos es una obra acabada, razón por la cual es necesario tomar ambos en consideración. El de Madrid, escrito hacia 1650, y el de Medellín, hacia 1673, representan dos etapas intermedias de elaboración” (Pineda 1999: 33), apreciaciones con las que no estamos por completo de acuerdo. El crítico propone, en primer lugar, una fecha para la escritura del manuscrito de Yerbabuena, pero no aporta ningún dato que justifique dicho año. Esta escritura debió ser, por supuesto, posterior a 1660, fecha en que estaba concluido el primer manuscrito. Pineda tiene razón cuando se refiere al manuscrito de Yerbabuena

---

<sup>53</sup> Estas tres mansiones fueron publicadas en 1985 por el Instituto Caro y Cuervo, y aparece como el tomo tercero, lo cual es inexacto debido a que éste no continúa la historia de las veintidós mansiones.

<sup>54</sup> Fechas que comprenden desde el momento en que las veintidós mansiones estaban escritas y la muerte de Fernando Fernández de Valenzuela.

como una obra inacabada, pues son solo las tres primeras mansiones de *El desierto prodigioso*; por el contrario, el manuscrito de Madrid, como lo demostraremos en este estudio, es una obra completa, aunque (como lo sería cualquier manuscrito) no exento de modificaciones; el texto presenta un nivel de coherencia para asumirlo como un texto autónomo. El hecho de que el manuscrito haya sido enviado a Madrid para su posible publicación, sugiere el grado de elaboración en que lo tenía Pedro de Solís.

No es posible remplazar las tres mansiones del manuscrito de Madrid con las tres únicas que contiene el manuscrito de Yerbabuena. Jorge Páramo Pomareda, para quien los manuscritos constituyen “dos redacciones bastante diferentes de una misma obra” (Páramo 1977: XXXI), señala las diferencias sustanciales entre ambos textos. Un solo hecho bastaría para indicar que la obra perdería coherencia si remplazamos las tres mansiones del manuscrito de Madrid por las de Yerbabuena: el autor incluyó en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena<sup>55</sup> un soliloquio, que en la mansión XXII dice que recibió de don Fernando desde España.

Estudiar *El desierto prodigioso* implica considerar exclusivamente el manuscrito de Madrid por representar la obra acabada. Páramo sugiere que el manuscrito de Yerbabuena ya estaba escrito alrededor de 1673, y señala datos que afirman que estaba en poder de Pedro de Solís en 1690 e incluso al momento de su muerte en 1711 (Páramo 1977: XXIX); estos datos indican que el autor abandonó esta rescritura, pues es evidente que tuvo suficiente tiempo para terminarla.

Una revisión de las diferencias fundamentales entre las dos versiones de los tres primeros capítulos, aporta ciertos datos significativos sobre el estilo, la intención o el cambio de perspectiva de Pedro de Solís y Valenzuela frente a su obra. En esta segunda versión de las tres primeras mansiones, el autor incluyó nuevos poemas, amplió otros, e hizo ciertas modificaciones a algunos versos. Por otra parte anexó ciertas imágenes y amplió algunos pasajes narrativos referidos al personaje don Andrés.

---

<sup>55</sup> En la mansión XXII don Pedro anuncia que recibió de su hermano don Fernando, que está en España, el “Soliloquio a Cristo Nuestro Señor”, pero no lo incluye en su obra porque su padre le pide que se deje para leer después. En la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena, el autor pone a don Andrés a recitar dicho soliloquio, pero en este punto don Fernando aún no ha viajado a España. El autor en caso de haber continuado con la nueva versión, hubiera tenido que cambiar los hechos relatados en la mansión XXII del manuscrito de Madrid.

#### 1.3.4.1 La inclusión textos en el manuscrito de Yerbabuena

Un ejemplo de la manera como crecía la nueva versión, la constituye un amplio poema titulado “El Panal de Sansón”. En la mansión XXII don Pedro hace referencia a este texto enviado por don Fernando desde España; el padre de don Fernando, que recibe las cartas de su hijo en el Desierto de Guaduas, pide que éste se deje para leerlo en otra ocasión:

Aparecieron luego en el pliego los quadernos del soliloquio intitulos con este rótulo: *El panal de Sansón*. Aposessionosse de ellos el venerable eremita, y aunque quisieron Don Pedro y los circunstantes leerlos, él no lo consi(n)tió, diciendo que no era occasión, por ser ya tarde y no aver comodidad de hospedarlos en aquella pobre choza (Solís 1984: 811).

Este pasaje cobra cierto valor autobiográfico. El padre de Pedro de Solís efectivamente se retira al Desierto de Guaduas después de 1650, y en repetidas ocasiones es visitado por su hijo, como lo demuestra Briceño Jáuregui (1983: 214). Al momento de recibir el extenso poema, Pedro de Solís ya está concluyendo el último capítulo de su obra y al parecer por esta razón no lo incluye. La situación relatada, como ocurre con muchas otras, también pudo haber sido real, y el soliloquio se dejó para ser leído en una visita posterior de Pedro de Solís a su padre en el Desierto de Guaduas; una razón más para explicar porqué no lo conoció a tiempo y no lo incluyó en la mansión XXII. El texto forma parte del primer capítulo del manuscrito de Yerbabuena, redactado años después de terminadas las veintidós mansiones.

El proceso de ficcionalización se activa de este modo, pues Pedro de Solís demuestra que no le interesa respetar las fechas o la realidad de los acontecimientos. De este modo y sin que se indique su procedencia, en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena, don Andrés lee el soliloquio y conmovido por éste “prorrumpió en estos amorosos afectos”; en este punto de la historia don Fernando aún no ha viajado a España. Lo que le interesa al autor es, a través del soliloquio, mostrar el proceso de sujeción de don Andrés; el personaje se ve, como lo dice el mismo texto, “por segunda vez con veneración postrado”. El nuevo Andrés, el que se presenta en la reescritura de la obra, es un personaje con mayor devoción, que experimenta más intensamente la experiencia de la gruta:

¿O Señor! ¿O crucificado Dios mío! A vos, vuelvo a decir, crucificado bien mío, que me oigáis. ¿Essa pesadumbre de espinas que con terco desaliño os corona las sienes, no fue un golpe que me tiró la tierra por el primer pecado, y os pusistes por mi defensa y en vos hizieron setenta y dos heridas, sin que a mí me lastimasse alguna? (Solís 12: 1985).

De esta manera se demuestra que don Pedro de Solís quería seguir incluyendo en su obra nuevos textos, y que es la razón por la que el narrador personaje prometió una segunda parte del libro. Expresa Pedro de Solís, de este modo, el deseo de que este libro contenga su biblioteca, sus lecturas y especialmente aquellos hechos que tienen que ver con su hermano Fernando, que es el protagonista de la obra.

La intensificación de la expresión piadosa, de la devoción y la religiosidad de los personajes, constituye la característica fundamental de las tres mansiones del manuscrito de Yerbabuena frente al de Madrid<sup>56</sup>. Ésta es la función que cumplen los nuevos intertextos como las imágenes, los poemas y un soliloquio de Andrés a Cristo crucificado. Por otra parte, se ampliaron ciertos pasajes narrativos e intervenciones de los personajes.

#### **1.3.4.2 Las imágenes en el manuscrito de Yerbabuena**

Otra de las variantes que más llama la atención en el manuscrito de Yerbabuena es la inclusión de imágenes<sup>57</sup>. En éste se incluyen las imágenes de Cristo crucificado, san

---

<sup>56</sup> *El desierto prodigioso* es una obra relativamente temprana de Pedro de Solís y Valenzuela. Se supone que la reescritura de la misma la inicia cuando está alrededor de los cuarenta años; nos parece normal, entonces, que sus sentimientos religiosos sean más fuertes en este momento de su vida.

<sup>57</sup> Vale la pena recordar los postulados al respecto del Concilio de Trento: “Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se expone a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos” (Concilio de Trento, sesión 25, 4 de diciembre de 1563). Estas ideas se ubican dentro de una dimensión del arte puesto al servicio de las ideas contrarreformistas; desde esta perspectiva, la poesía y la pintura, entre otras expresiones, tenían como objetivo contribuir al proceso de sujeción. Francisco Pacheco, uno de los tratadistas del arte en el XVII, manifiesta los grandes beneficios de las imágenes para la Iglesia; para él, no se puede declarar el beneficio que de las imágenes se recibe: “amaestrando el entendimiento”, refrescando la memoria de las cosas sagradas, produciendo en el ánimo los mayores y más eficaces afectos, y “ejercitándose como obra de varón cristiano adquiere otra más noble forma, y ella para el orden supremo de las virtudes” (Pacheco 1982: 40).

Bruno, la Virgen de Chiquinquirá, Nuestra señora de Atocha y algunos dibujos como una calavera, una vela encendida y un emblema donde aparece una calavera, una espada y un ramo. Estas imágenes se integran al argumento, produciendo una interrelación entre el código lingüístico y el plástico. En el manuscrito de Madrid el narrador solo cuenta que don Andrés vio, y lo visto por el personaje se le describe al lector.

El sentido de la vista se impone para impresionar a don Andrés, pues numerosos poemas que lee también aparecen como imágenes grabadas sobre la piedra a la entrada o dentro de la cueva. Pero ahora, al lector se le invita a que también vea, a que observe con don Andrés las imágenes devotas, a que experimente la misma conmoción, la misma impresión. Por esta razón ya no se describen las imágenes, sino que éstas aparecen ante los ojos del lector. Los códigos se superponen para crear mayor impresión; de este modo don Andrés lee en un cartapacio una glosa sobre la muerte (Solís 1985: 104), pero en cuanto termina y pasa la página aparece una calavera, y a continuación un nuevo poema alusivo al tema:

¿Si lloraras, si supieras  
que era tu muerte en un mes?  
Puesto que un instante es,  
pues por instantes la esperas,  
no llores, si consideras  
esta humana brevedad.  
Llora la desigualdad.  
que ay del morir mal al bien,  
pues son instantes de quien  
depende una eternidad.

Las imágenes insertadas en estos tres primeros capítulos de *El desierto prodigioso*, corresponden a temas macabros y dolorosos, al ambiente gris y triste del campo de la *vanitas* del XVII: calaveras, restos óseos, espadas y santos en actitud contemplativa<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Aurora Egido expone ampliamente estas relaciones entre la poesía y la pintura en el contexto del Renacimiento y el Barroco y recoge, entre muchos otros, las palabras de Palomino que asegura que el “pintor debería buscar, como el orador, atraer con su gracia a los que contemplaren su cuadro (Egido 1990: 177). Maravall, por su parte, presenta la teorización alrededor de las relaciones entre

Una de las imágenes que aparece en el manuscrito de Yerbabuena es la de san Bruno. El narrador simplemente invita al lector a que observe la imagen descubierta por don Andrés, pero no realiza ninguna descripción de la misma: “el que más me insta es ponerte a los ojos lo que este joven vio con los suyos en aquella cueba” (Solís 1985: 26). San Bruno aparece en un primer plano, suplicante, ubicado en un espacio exterior, sosteniendo en la mano izquierda un libro y en la derecha una especie de ramo con un Cristo crucificado. El narrador califica la imagen de “prodigiosa”. Lo que observa don Andrés lo aprecia el lector, pues su imaginación ha sido dirigida por la lámina mostrada. El lector solamente podrá pensar en un monje concreto, en su expresión devota, en su brazo doblado sobre el pecho en acto de contrición y en sus ojos fijos en la imagen de Cristo crucificado. El narrador justifica su obra diciendo que delineó<sup>59</sup> “toscamente” la imagen de san Bruno, pero lo que realmente hizo fue que pegó una estampa.

En el caso de la imagen de san Bruno insertada en el manuscrito de Yerbabuena, no se produce una reiteración de significantes, pues no se describe al mismo tiempo; la imagen en este caso es fundamental para completar el argumento, para saber qué fue lo visto por don Andrés. Ésta no es por lo tanto una simple ilustración de lo dicho; es su complemento.

La imagen de san Bruno no coincide con la descripción realizada en el manuscrito de Madrid; esto indica que el autor simplemente acomodó el texto a la estampa que poseía. En el manuscrito de Madrid el narrador describe un ambiente de tipo tenebrista, pero no se detiene en detalles de la pintura, como la descripción de san Bruno; el narrador se

---

la poesía y la escritura en el Barroco de Saavedra Fajardo, Vicente Carducho y Francisco Pacheco entre otros (Maravall 1975: 495-519). Hernando Cabarcas Antequera explica este fenómeno de inserción de emblemas así: “(...) gracias a las nuevas técnicas introducidas por la imprenta, se plantea asociar las palabras y las imágenes en un mismo espacio, para componer una página en la cual se ampliaran las posibilidades de la expresión al vincular los rumbos del leer y del mirar, dentro de “una aspiración utópica hacia la unidad de las artes básicamente temporales (así la poesía, que deja de existir cuando deja de ser dicha), y las de orden espacial (que actúan a través de imágenes situadas en el espacio “sin tiempo”)” (Cabarcas Antequera, Hernando. *Bestiario del Nuevo reyno de Granada*. Imprenta patriótica, Bogotá, 1997: 1092).

<sup>59</sup> Lo que utiliza el autor son estampas, y por eso no es cierto que delineó. Pero usa esta palabra para no aparecer como pintor. Tampoco rebaja su obra a la categoría de un “borrón” o “bosquejo” que se diferenciaba del dibujo considerado como algo acabado; al respecto, Aurora Egido realiza algunas aclaraciones (Egido 1990: 165- 197). Sor Juana Inés de la Cruz utiliza con propiedad estos términos: la endecha “A Belilla pinto” (71), por ejemplo, termina así: “Éste, de Belilla,/ no es retrato, no;/ ni bosquejo, sino/ no más de un borrón”.

refiere a un santo en medio de edificaciones religiosas, con un horrible monte de fondo y privilegia algunos elementos clásicos como el “círculo de siete estrellas”:

Miró a otro lado en un lienzo dibujado un horrible monte que formaban presumidos escollos (según el pinzel simulava), de los cuales se despeñaba una copiosa fuente. Coronaban a este monte no sólo un edificio y algunas hermitas sino un hermoso círculo de siete estrellas. Y, entre estos riscos y grutas al Serafín de las Soledades, San BRUNO, Patriarca y Fundador de la sagrada religión cartuxana, a cuyos pies avía dibujadas tres tarjas y, en ellas, estos versos (Solís 1977: 22).

La devoción por san Bruno termina siendo el motivo central de *El desierto prodigioso*. Los personajes, y especialmente don Fernando, son devotos del santo, y uno de los conflictos desarrollados en el argumento es el deseo del neogranadino de ingresar a la cartuja de El Paular con el nombre de Bruno. Esta devoción justifica que sea una de las imágenes seleccionadas por el autor para ilustrar el argumento en el manuscrito de Yerbabuena.

La virgen de Chiquinquirá es otra de las imágenes insertadas en el manuscrito de Yerbabuena. En el manuscrito de Madrid el autor no realiza la descripción de la imagen, tal como lo hizo con la de san Bruno, sino que se limita a decir que lo que “más arrebató” la vista de don Andrés fueron:

Mas lo que más arrebató su vista fueron diversos jeroglíficos que por las paredes avía con primor singular dibujos, orlados de devotísimos versos que a devoción y espíritu movían, a los pies de una pintura de la Reyna de los Angeles, María Santísima Señora Nuestra, de la advocación de Chiquinquirá, que con este título es la Patrona deste nuevo mundo y la que en él, como en todas partes, obra singulares maravillas y prodigios (Solís 1977: 20).

Nuevamente es un aspecto contextual lo que explica esta parquedad: la imagen de esta virgen es tan popular en el siglo XVII, que al parecer el autor considera innecesario realizar una descripción de la misma. De la estampa que se anexa en el manuscrito de Yerbabuena, el narrador dice que es “copia muy al vivo del milagroso original” (Solís 1985: 22). La imagen obedece a una composición clásica, con la Virgen en el centro del

retablo y a los lados san Antonio de Padua y san Andrés Apóstol<sup>60</sup>. El narrador justifica ampliamente la inclusión de esta imagen, al decir que era:

Patrona del nuevo Reyno de Granada, en donde ha obrado y obra singulares maravillas y portentos, y porque también es el segundo prodigio deste desierto, quiero hazerte la mayor adulación y agasajo que ofrecerte puedo, que es ofrecerte a la vista para que le veneres, este su dibujo (Solís 1985: 23).

Con relación al tema de Cristo crucificado, y motivo para la inclusión de una nueva imagen, tanto en el manuscrito de Madrid como en el de Yerbabuena, el autor realiza la misma descripción:

Sobre el roto casco de una calavera estaba pendiente de un madero la efigie hermosa del Crucificado Dios, con faz hermosa, serena y grave, a quien, sobre el cavello dividido en crencha, hazía relieve lastimoso de esmeraldas y rubíes la corona de marinos juncos y la púrpura de sus sinco claveles rojos: cuerpo lastimado y cárdeno a compasión movía (Solís 1977: 15).

En el manuscrito de Yerbabuena, aparte de estas referencias, se inserta una imagen que completa la descripción, pues aparecen otros elementos como un apóstol, la Virgen María y un segundo plano con otros detalles como tres personas que se alejan y un pueblo al fondo. El autor se limitó, como en el caso de la imagen san Bruno, a pegar la lámina que poseía, aunque no correspondiera por completo con la descripción que había realizado, pero modificó ligeramente el texto del manuscrito de Madrid para justificar la inserción de la imagen; por eso escribe que don Andrés descubrió una “inanimada escultura”, y que él la “delinea y describe, aunque toscamente”.

En este caso, la imagen cumple la función de reforzar el mensaje expresado lingüísticamente; la proliferación de elementos como medio de afirmación de un concepto es uno de los recursos empleados por Pedro de Solís a lo largo de su obra.

---

<sup>60</sup> Entre los pintores de mayor prestigio en la sociedad colonial de la Nueva Granada están: Thomas Fernández de Heredia, Antonio Acero de la Cruz, Camargo (?), Gregorio Caravalló de la Parra, Baltasar y Gaspar de Figueroa, Baltasar de Vargas y Figueroa y por supuesto la figura cimera de Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos. La pintura es preferentemente de tema religioso, destacándose las composiciones marianas; algunas de las obras son: La virgen y san Antonio de Padua, Nuestra Señora de las nieves y san Nicolás de Bari de Camargo; Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de Monserrate y Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de Acero de la Cruz; la Virgen de la Candelaria y la Virgen del Rosario y el bachiller Cotrina, de Vásquez de Arce, y los cuadros Desposorio de la Virgen y Huida de Egipto de Baltasar de Figueroa.



Las imágenes seguirán apareciendo en el manuscrito de Yerbabuena; de esta forma, un cráneo, un reloj de arena con alas sobre una calavera, una vela encendida y Nuestra Señora de Atocha, ilustran diversos pasajes de la obra. Don Andrés también observa numerosos poemas grabados sobre la piedra, a la entrada y dentro de la cueva. Estos poemas, antes que códigos lingüísticos, son dibujos que adornan la morada del eremita, y por eso don Andrés los observa al igual que el resto de las imágenes.

La presencia de imágenes en las tres mansiones del manuscrito de Yerbabuena no son simples agregados; éstas se integran al argumento, a la estructura de la obra, pues son coherentes con la visión religiosa, ascética, que plantea la misma. Los personajes adoran las imágenes, y éstas son el motivo para que se desarrolle el argumento: un lienzo de san Bruno, realizado por Antonio, desencadena toda una serie de acontecimientos, como el robo de una calavera por parte de don Fernando para adornar su altar; y esto a la vez sirve para disuadir a un personaje que estaba a punto de cometer un crimen pasional. El hecho de que en el grupo de personajes se encuentre un pintor, Antonio Acero de la Cruz, a pesar de no pertenecer a la misma condición social de los demás personajes (es el único que no tiene el apelativo de don), revela el papel de la pintura, de lo visual, en la obra.

Todas las imágenes que se describen en la obra, remiten a la idea de desengaño, de vanidad y de penitencia. El tenebrismo aparece con los cuartos oscuros adornados con calaveras, con los altares repletos de restos óseos, y con la costumbre de guardar la mortaja y el ataúd para el momento final. Todos estos objetos y costumbres obedecen a la mentalidad ascética privilegiada por la obra.

#### **1.3.4.3 La modificación de poemas**

Otros cambios en las mansiones del manuscrito de Yerbabuena también son significativos. El autor incluyó nuevos poemas, trasladó a la primera mansión poemas ubicados en mansiones posteriores en el manuscrito de Madrid, introdujo amplias intervenciones del narrador y modificó otros textos. Uno de estos casos es lo que ocurre con un soliloquio de don Andrés; en la primera mansión del manuscrito de Madrid,

después de que don Andrés lee un poema sobre Jesús crucificado, el narrador manifiesta que éste quedó

Embelesado de lo que veía y leía, como a tan justa acusación, clamó lo turbulento del rostro a la vergüenza, y la ternura llamó a las lágrimas (...). En un venturoso punto se vio interiormente tan herido que, segunda vez, con veneración postrado, con voz, aunque ronca, tierna, prorrumpió en estos amorosos afectos (Solís 1977: 16).

Este breve texto que ocupa solo algunas líneas en el manuscrito de Madrid, se convierte en un extenso soliloquio de 118 líneas en la versión de Yerbabuena. El narrador no solamente cuenta la reacción de don Andrés al ingresar en la cueva de Arsenio, sino que pide a Cristo que lo escuche y se siente culpable por su dolor. El narrador reclama, además, el amor de los hombres para quien con su sacrificio los liberó del pecado, y manifiesta de qué manera don Andrés fue transformado por los poemas hallados en la gruta de Arsenio:

¿Cómo me alumbrava el día? ¿Cómo me abrigaba la noche? ¿Cómo no se conjuraba contra mí máchina del orbe? ¡Maldito sea el día en que nací, si nací para offenderos!. ¡Maldita sea la noche en que fui concebido, sino fue para amaros! (Solís 1985: 21).

La ampliación del soliloquio de don Andrés es la forma como el autor justifica la inclusión del texto enviado por Fernando Fernández desde España, y que en el manuscrito de Madrid es tan solo una referencia. En la mansión XXII el padre de don Pedro ordena que el soliloquio se lea en otra ocasión pues, según él, es un poco tarde y no hay tiempo para su lectura; pero la obra concluye de forma abrupta en este capítulo sin que se cite el mencionado texto.

Una y otra vez el narrador se refiere y cita los textos enviados por don Fernando desde España, como los poemas del libro de Miguel de Dicastillo *Aula de Dios*, y de forma indirecta, la leyenda de Pedro Porter. Don Pedro promete por esta razón una segunda parte del “Desierto prodigioso” (de esta manera se refiere el personaje don Pedro al libro que escribe) donde incluirá todo este nuevo material. Sobre esta segunda parte no se sabe nada; lo que Pedro de Solís al parecer pensaba hacer, era reescribir el libro.

Después de un breve poema que aparece en los dos manuscritos, un extenso monólogo en la edición de Yerbabuena marca nuevamente la diferencia entre los respectivos primeros capítulos. En este monólogo, don Andrés invoca a Cristo y pide perdón por la experiencia que le permitió recapacitar a tiempo sobre su vida mundana, y se pregunta cómo pudo permanecer tanto tiempo en pecado:

¿Es posible que dormía yo en pecado mortal y que tenía ánimo para poner a riesgo prenda de tanta importancia como mi salvación? (Solís 985: 21).

La descripción sobre la reacción de don Andrés en la morada del eremita y sus manifestaciones de fe, elaboran un personaje con mayor devoción. El amplio soliloquio pronunciado por don Andrés concentra todavía más la atención en este personaje, en su fe, en su devoción y en el camino de santidad que escoge. No obstante, la descripción del cambio de actitud de don Andrés sigue siendo repentina. No se produce una efectiva caracterización del personaje, ni una modificación del argumento. El tono, la actitud y la expresión religiosa que presentan los personajes son las mismas: sus conversiones y la expresión de sus devociones son instantáneas, repentinas; ellos aceptan que el cartapacio de Arsenio operó la transformación, pero todo sucede como en segundos, y no se reconoce la diferencia entre los jóvenes que se dedican a la caza en el Desierto de la Candelaria y los mismos personajes entregados al amor de Dios; ningún otro tipo de sentimiento conflictivo surge para ponerlos a prueba.

Ciertas modificaciones en el manuscrito de Yerbabuena implican solo el traslado de comentarios, del narrador o de los personajes, para otras partes del texto. Esto es lo que sucede con la descripción del estado de don Andrés una vez lee ciertos versos en la cueva del ermitaño (Solís 1977: 32; 1985: 32). En la versión de Madrid, el narrador describe que don Andrés discurrió sobre la función de la poesía y ciertas consideraciones sobre la muerte, y afirma finalmente que “el sabio sabe esperar la muerte” (Solís 1977: 33); el referido sabio es el que utiliza el verso exclusivamente para temas religiosos. En la versión de Yerbabuena todas estas consideraciones se trasladan a otras partes de la mansión, pues la preocupación de don Andrés es ante todo exaltar la omnipotencia y la misericordia divina, acentuándose de este modo la expresión cristiana del personaje.

Los mayores cambios en el manuscrito de Yerbabuena están representados por la inclusión de nuevos poemas, la ampliación de otros y la modificación de numerosos versos. Por otra parte, los manuscritos tienen en las márgenes una serie de anotaciones con otras modificaciones que pensaba realizar el autor.

Los cambios que el autor realiza en los tres primeros capítulos, lleva a que lo relativo a la historia de los personajes centrales se dilate aún más, pero en esencia continúa siendo la misma. Una breve frase en el manuscrito de Madrid se recarga con nuevos adjetivos o se amplía con otras ideas. La frase siguiente, por ejemplo, “Tal mudanza, tal desprecio de las pompas temporales no se aprende en la escuela de la vanidad; no en el mundo, sino en el desierto” (Solís 1977: 33), se amplía en la versión de Yerbabuena de la siguiente manera:

Tal mudanza, tal desprecio de las pompas temporales, tal dolor de las offensas cometidas, tales doctrinas no se aprenden en la escuela de la vanidad; no en el mundo, ni en los palacios y ciudades, sino en una cueba, en un desierto, donde mudamente es catedrático un Dios crucificado, y con su vista sola dicta la lectura de penitencia con que a las primeras voces saca discípulos tan doctos. (Solís 1985: 51).

Otro de los ejemplos señala la alteración y ampliación de ciertos pasajes; se trata de un párrafo completo, donde se relata la estadía de don Andrés en la cueva del ermitaño:

Después destas y otras semejantes afectuosas razones, como el habitador de aquella celestial morada tardaba, quiso aguardarle y entre tanto ocupar el tiempo escribiendo algo de lo que el corazón le dictava; acercose a la messa donde estaba el recaudo de escrevir; tomó un asiento de corcho rústico; vio encima de la messa, en que aún no avía reparado, pintada una grulla con una piedra en el pie levantado, y debajo el otro, en que sólo estava parada, escritos estos versos (Solís 1977: 37).

En el manuscrito de Yerbabuena, este pasaje se desarrolla de una manera distinta; la descripción de la cueva de Arsenio se amplía, pues el narrador dice ahora que es un lugar limpio, aseado y que don Andrés lleva ya largo rato esperando al posible dueño de la cueva:

Después destas y otras semejantes afectuosas y devotas razones, como el habitador de aquella celestial morada, a quien, sin estar ocioso, avía largo espacio que aguardaba, tardaba, determinó el esperarle aún más tiempo, pues con los rastros y señales que había visto y con la limpieza y aseo de la pieza, bastantemente se le daba a entender que le tenía y que, por entonzes, con algún accidente estaba ausente. Como para escribir los referidos versos se avía llegado a la mesa en que el recaudo para hazer estava, después de aver

pausado algo en el fervor que no le avía consentido hazer otros reparos más de los esenciales a su salud, ahora advirtió que en la mesa estava retallada una grulla que le servía de adorno y jeroglífico. Pues, teniendo una piedra en el un pie que tenía levantado, que entozes de mano le servía, susteniéndose en el otro solamente, ofrezía dél escrita aquesta octava (Solís 1985: 53).

Los tres primeros capítulos que reescribió el autor se caracterizan entonces por la inserción de un soliloquio, varios poemas, la ampliación de ciertos pasajes narrativos y el traslado de poemas de unas partes del texto a otras. Pero la obra, en términos generales, se mantiene inmodificable: el mismo tono, la misma estructura híbrida y el mismo hilo argumental. El autor, antes que modificar sus textos o hacer correcciones de fondo, se limitó a agregar nuevos textos y a ampliar otros. Estas tres primeras mansiones que contiene el manuscrito de Yerbabuena son importantes para conocer el proceso de creación de la obra a partir de la relación de tipo intertextual que plantea con el manuscrito de Madrid, pero solo representan tres capítulos de los veintidós que contiene el libro. El texto íntegro, objeto de estudio, sigue siendo el manuscrito de Madrid.

#### **1.3.4.4 Síntesis de los cambios en el manuscrito de Yerbabuena**

Las diferencias más notables entre las dos versiones de las tres primeras mansiones son las siguientes:

1. El manuscrito de Yerbabuena tiene estas características: mide 23.5 cms. de largo por 17 cms. de ancho y 4 cms. de grueso. Tiene pasta de pergamino y papel grueso. En el volumen fue empastado el manuscrito junto con un impreso. El manuscrito llega hasta el folio 89; las láminas aparecen en los folios 1, 2, 7, 8, 43, 56, 59 y 63. Al final del manuscrito hay ciertos poemas copiados por un tal Francisco José de Pardo y Plaza en 1734: “Missa nueva para el día del corpus”, “Soneto” del Duque de Lerma, “Discreción de una religiosa”, “De la avaricia” y “Testamento de Christo Nro. Señor”. Otros textos que completan el manuscrito son la comedia “La estrella de Monserrate”, “Octavas de Lympia Concepción” y “Soneto. A la resurrección de Christo Nro. Señor”. Las características del manuscrito de Madrid ya se señalaron.

2. La primera mansión del manuscrito de Madrid, en la edición citada, comprende 37 páginas, mientras que la respectiva de Yerbabuena está en 76; la segunda mansión comprende 76 y 92 páginas respectivamente, y la tercera 23 y 25. De esta manera pueden apreciarse la magnitud de las ampliaciones
2. El manuscrito de Yerbabuena tiene 7 láminas pegadas que se integran al argumento a partir del comentario del narrador, mientras que el de Madrid no posee ninguna.
3. Entre el poema “Pon un rato en mi la vista” (p.16) y el poema “Majestad soberana, Dios eterno” (p.17) se insertó en el manuscrito de Yerbabuena un extenso soliloquio de don Andrés que ocupa 5 páginas (págs. 12- 17).
4. El párrafo que inicia “Assí reduxo el joven (...) (p.18), se amplió con un nuevo soliloquio y una imagen, y va de este modo de las páginas 19 a la 23.
5. En la página 28 del manuscrito de Yerbabuena hay un poema titulado “Un casso horrible ví y puse la mira”, el cual no aparece en el manuscrito de Madrid.
6. La edición de Yerbabuena no incluye el soneto “O solo en la soledad sin compañía” (p. 23); en reemplazo de éste agrega dos poemas: uno titulado “Célebres del desierto archimandritas” (p. 30) y las veintitrés últimas estrofas de un poema en latín de Andrés de san Nicolás, titulado “Dulcísimo Augustino patri” (p.31). El himno se incluyó como apéndice al final del capítulo V del manuscrito de Madrid (p. 237).
7. El mayor número de páginas de la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena corresponde a nuevos poemas: “De profundis tenebrarum” (p. 43), “De tam divina Aurora” (p. 45), “Angelici Regina chori, dilecta tonantes” (p. 47), “Grater Pater, mater, frater, charaeque sopores” (p. 58), “Virgen, que soys aquel vergel vistoso” (p. 61), “Oliva, lyrio, rosa, palma, estrella” (p. 62), “Tu coetus fugis, humanos, latebrasque requiris” (p. 63), “Humanum audierat saturno tempore BRUNO” (p. 63), “Ore decens oculis aster, at intus” (p. 64), “BRUNO, tuum si forte decís contemplor, et alta” (p. 65), “Comience a venerar el mortal hombre” (p. 67), “Instrumento feliz, que te ha querido” (p. 78), y finalmente el soneto “Caminando con passo presuroso” (p. 81), del cual solo se cita en el manuscrito de Madrid las cuartetos (Solís 1977: 13).

8. En la segunda mansión del manuscrito de Yerbabuena el autor incluyó diez nuevos poemas: “¿Si lloraras, si supieras” (p. 106)<sup>61</sup>, “El sacarme del engaño” (p. 113), “Ahora, mi Dios, ahora” (p. 116), “Manso cordero de Dios” (p. 119), “Otra vez, Señor, suplican” (p.127),<sup>62</sup> “Por ser del todo libre, me cautivo” (p. 135), “Virgen sagrada Reyna de los Cielos” (p. 150), “O Dei, salve. Gentitrix María” (p. 152), “¡O cándida paloma y azucena” (p. 153) y “Ave, sagrada María” (p. 154).

9. La tercera mansión solo es dos páginas más grande que la respectiva de Madrid. En ésta solo se agregó un poema, en nueve cuartetas, que tienen como título “Hombre, que en glorias de passo” (p. 203).

Como se puede apreciar, gran parte de la amplitud de las mansiones se debe a los nuevos poemas insertados. Estas modificaciones fueron cada vez menos, hasta el punto que lo único que se anexó en la tercera mansión es un poema de treinta y seis versos.

No se puede saber qué hubiera pasado con el resto de las mansiones si el autor hubiera continuado con esta escritura, pero los tres capítulos que existen del manuscrito de Yerbabuena son simplemente un ejercicio que no afecta la integridad de la obra completa que consta de veintidós mansiones.

---

<sup>61</sup> Este poema aparece en el el manuscrito de Madrid en la mansión IV (p. 171).

<sup>62</sup> Que consta de veintidós cuartetas.

### 1.3.5 NOVELA COLONIAL

*El desierto prodigioso* es una novela<sup>63</sup> de la época colonial hispanoamericana, escrita en la Nueva Granada alrededor de 1650. La obra tiene un marco narrativo de tipo histórico-biográfico que desarrolla la vida de cuatro jóvenes neogranadinos, y una extensa narración interpolada sobre la vida de un ermitaño llamado Arsenio. El texto incluye una buena cantidad de poemas, extensos pasajes con meditaciones, dos autos sacramentales y la historia del monacato que termina con la vida de san Bruno.

Lo primero que se pretende demostrar es que *El desierto prodigioso* es una “novela colonial”, lo cual ha sido objeto de apreciaciones contradictorias<sup>64</sup>; el análisis abarca los distintos textos insertados en el marco narrativo y que proceden de diferentes géneros, para determinar la funcionalidad o gratuidad de los mismos.

La consideración de *El desierto prodigioso* como parte de la prosa de ficción colonial, parte tanto de las consideraciones y la forma específica que asume este género en el siglo XVII, como de las categorías propias del mismo<sup>65</sup>. La idea de lo literario no

---

<sup>63</sup> Asumo en este trabajo el nombre de novela colonial, para especificar que se trata de un subgénero con unas características propias que iremos definiendo. Otro término equivalente y muy usado para referirse a la novela colonial es el de “prosa de ficción”.

<sup>64</sup> Briceño Jáuregui afirma que si bien Pedro de Solís “no logra una novela ni era su intención, emplea innumerables elementos de ficción sin arrancarse de la realidad, con audaces creaciones de personajes de diferente edad haciéndolos iguales, con hechos que en parte sucedieron, en parte pudieron haber acontecido con tales protagonistas, narrado a manera de historia, incluidos los poemas que dice el autor se hicieron entonces cuando no es verdad, entreverado el relato con numerosas y variadísimas leyendas, sin llegar nunca –como dijimos- a la categoría plena de novela (Briceño 1983: 364). A Cuartero y Huerta le interesa especialmente el libro por los poemas que contiene y para extraer algunos datos biográficos de Fernando Fernández de Valenzuela. Jorge Páramo Pomareda, por su parte, se refiere a Pedro de Solís como el “malogrado novelista” (Páramo 1977: LVIII). Otros estudiosos como Héctor Orjuela (1986) y Diógenes Fajardo Valenzuela (2002), no tienen ninguna duda de que *El desierto prodigioso* es una novela.

<sup>65</sup> La inclusión de poemas en un marco narrativo era usual; lo apreciamos en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas y en la novela corta de Francisco Lugo Dávila, *Las dos hermanas*, como para señalar dos ejemplos. En esta última apreciamos ciertos recursos formularios muy similares a los de *El desierto prodigioso*. “Cerró Delia no de todo punto la ventana, dejando lugar a que entrasen por ella estos versos”, a continuación se cita un soneto (LUGO y Dávila, Francisco. *Las dos hermanas*. En: *Novelas cortas del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2010, 170); y en otro pasaje leemos: “Por



estaba referida de forma exclusiva a lo “creativo”, tal como se asume hoy en día. Los escritores se consideraban solamente “escritores” o “cronistas”, y por eso las obras,<sup>66</sup> como *El desierto prodigioso*, asumían la forma de relatos históricos o compendios poéticos. Los escritores hispanoamericanos del siglo XVII no usaban el vocablo “novela”, y mucho menos consideraban sus obras como textos de ficción. De hecho, en España, algunos preceptistas y moralistas como Suárez de Figueroa condenaban el género, razón de más para que los escritores coloniales provenientes de sectores de la Iglesia, no asumieran en sus escritos abiertamente la forma de “novela”; dice Suárez de Figueroa en *El pasajero*:

(...) por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras (...). Tomadas con rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple, ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía (Suárez 1988: 178).

Descripción de donde se resalta el valor artificioso de lo narrado, al considerar la novela como “patrañas” o “consejas propias del brasero”, lo que lleva a la condena moral.

La ausencia de ciertos límites con otros géneros y discursos produjo el carácter misceláneo de la prosa de ficción del XVII. En *El desierto prodigioso*, en particular, se ha señalado su condición encubierta y su continuo recurso a la crónica, la historia, el relato de viajes, la biografía y la hagiografía<sup>67</sup>.

---

gozarle en Delia, don Alonso, cierto caballerito pretendiente, ostentó su ingenio por la voz de Vasco, portugués que pronunció estas coplas”, y a continuación se citan las coplas (Lugo 2010: 171).

<sup>66</sup> En el “Prólogo al lector” de *El carnero*, obra contemporánea a *El desierto prodigioso*, Juan Rodríguez Freyle quiere dejar claro que su obra es una crónica, y que el oficio de cronista es divino: “(...) porque Cristo Nuestro Señor puso los ojos *ab eterno* en su esposa la Iglesia, desde luego le puso escritores y cronistas, y los hombres, aprovechándose de esta doctrina, fueron siempre dando al mundo noticia de lo acontecido en sus tiempos, con lo cual los presentes tenemos noticia de lo pasado” (Rodríguez Freyle, Juan. *El carnero*. Círculo de Lectores, Bogotá, 1985, p. 13), y permanentemente está remitiendo a la historicidad de su relato: “remito esto a la verdad y al tiempo que lo descubrirá (...); y aunque en tosco estilo, será la relación sucinta y verdadera, sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco lleva raciones poéticas, porque sólo se hallará en ellas desnuda la verdad” (Rodríguez 1985:14).

<sup>67</sup> Cedomil Goiç afirma al respecto: “La mezcla de géneros no es un fenómeno infrecuente, en particular en el siglo XVII” (Goiç 1982: 370). Flor María Rodríguez comenta que “ninguno de los textos predieciochescos considerados novelas coloniales hispanoamericanas presentan un relato que

Mijail Batín, al referirse a la novela barroca, expone que ésta absorbe todas las manifestaciones discursivas, impregnándose de esta manera de intertextualidad. Según el teórico, la novela barroca reúne en su interior a los diversos géneros intercalados, y tiende a ser una enciclopedia de todos los tipos de lenguaje literario de la época, e incluso una enciclopedia de los múltiples conocimientos e informaciones posibles (Bajtín 1989: 201-236).

Los estudios de las novelas coloniales señalan la forma que ésta adoptó en el siglo XVII, lo cual es fundamental para contextualizar *El desierto prodigioso*. De esta manera encontramos afirmaciones como que *Los sirgueros de la Virgen* “es una novela con un auto dentro” (Anderson 1960: 29) o que “recoge elementos dispares de la tradición pastoril y por lo tanto presenta rasgos que podríamos considerar híbridos” (González 2002: 299); que en *La portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños, se produce un fenómeno de “prestamos poéticos totales de la novela a la doctrina religiosa” (Goiç 1982: 373), fenómenos que también están presentes en la novela de Pedro de Solís y Valenzuela. José Juan Arrom llama la atención sobre la “rigidez de las categorías literarias que se les aplican, vulnerando el carácter específicamente novelesco de ellas”<sup>68</sup>, lo que llevó a que ciertas obras<sup>69</sup> fueran relegadas o ignoradas.

Cedomil Goiç en su estudio sobre la prosa de ficción colonial (1982)<sup>70</sup>, realiza la siguiente definición del género, de donde partimos para sustentar que *El desierto prodigioso* es una novela:

Novelas son las narraciones imaginarias que presentan un narrador ficticio, integran un lector ficticio y se refieren a un mundo; narraciones que adquieren una forma cerrada cuando acontecimientos, personajes o espacio se constituyen en el plano configurante. La situación narrativa así comprendida tiene tono privado y se destina al lector individual, lo

---

se circunscriba fielmente a uno solo de los tipos novelescos que imperaron en España hasta antes de la década del treinta en el siglo XVII, sino que ofrecen una fusión de varios de ellos, disfrazados de tratados ascéticos-religiosos” (Rodríguez- Arenas 1994: 468).

<sup>68</sup> Arrom, José Juan. *Literatura colonial hispanoamericana: Coloquio URSS-USA*. Monte Sexto, Uruguay, 1990, p. 34.

<sup>69</sup> Como la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, de José de Acosta.

<sup>70</sup> El criterio para la selección de las obras por parte de Goiç es amplio. Éste afirma que acoge “por igual al novelista americano, español o criollo, que escribe en español o al gentilhomme gascón que escribe en español una novela de asunto americano” (Goiç 1982: 370). Su estudio comprende entonces las siguientes obras: *Claribalte*, *Siglo de Oro*, *Los sirgueros de la Virgen*, *Historia tragicómica de don Enrique de Castro* y *Evangelio en triunfo*.

cual la diferencia de la situación narrativa épica que es de tono elevado y se endereza a la comunidad. La noción de mundo, fundamental en los géneros mayores, epopeya tanto como novela, comprende las notas de complejidad estructurada, de abigarramiento, de representación prolija, que no admiten los géneros menores, cuento, novela corta, sometidos a la simplicidad y al desarrollo breve y lineal (Goiç 1982: 370).

Desde estas consideraciones intentaremos demostrar que *El desierto prodigioso* es una novela, pues presenta un marco narrativo con una serie de textos interpolados que cumplen su función para la unidad de la obra. El marco central es la historia de la vocación de cuatro jóvenes neogranadinos y en especial de uno de ellos, don Fernando, alrededor del cual giran los relatos de Arsenio el ermitaño y de Pedro Porter, los cuales cumplen un importante papel en el proceso de conversión de los personajes.

## 2. EL PAPEL DEL NARRADOR

### 2.1 LA NARRACIÓN IMAGINARIA

*El desierto prodigioso* presenta un extenso marco narrativo de carácter ficticio, que establece la unidad y la cohesión de la obra. Éste inicia contando que cuatro personajes (don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio) provenientes de Santafé de Bogotá, se dedican a la caza en un lugar llamado Desierto de la Candelaria. Uno de ellos, don Andrés, se aparta del grupo persiguiendo un ciervo y descubre una gruta medio oculta por la maleza. El personaje no duda en ingresar a la cueva, lo cual es narrado como una verdadera aventura:

El joven valeroso, nada tímido o cobarde, de un lijero salto ocupó la tierra, y attando el bruto a las ojasas ramas de un silvestre leño, enbrazando el bicorte venablo, al entrar en aquella güeca tumba, o rotura de la tierra (propia habitación, al parecer de algún sátyro o fauno), reparó en unas letras que, retalladas en una piedra lisa, parecían fúnebre epitafio de aquella triste sepultura (Solís 1977: 12).

Este primer acontecimiento que describe la entrada de don Andrés en la cueva de Arsenio, señala una dimensión simbólica y alegórica. El narrador afirma que “penetrava presuroso lo enhetrado de una selva un animoso joven siguiendo a un ciervo” (Solís 1977:11); de esta manera da cuenta de la disposición presurosa del joven, rememorando las palabras del salmo, donde quien sigue al ciervo es la verdadera presa de aquel<sup>71</sup>. Don Andrés tiene la disposición ascética, y entra en la cueva por la fortuita persecución del animal. Este elemento inicial resalta el valor alegórico del animal, y actualiza el misterio religioso presente en la cultura judeocristiana<sup>72</sup>. La imagen del ciervo no es

---

<sup>71</sup> San Juan de la Cruz, uno de los poetas citados en la obra, tiene estos versos en su “Cántico espiritual”: “¿Adónde te escondiste,/ Amada, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste/ habiéndome herido;/ salí tras ti clamando, y eras ido”.

<sup>72</sup> La literatura cristiana está llena de imágenes de corderos y cazadores, de unicornios virginales, en contraposición por ejemplo del macho cabrío diabólico, o de las piaras de cerdos sobre las que

casual: es Cristo que se hace presa para pescar al victimario; esta imagen pasiva de Cristo-cordero, se actualiza cuando el ciervo reposa junto a los perros que lo seguían, al pie de un altar que hay en la gruta.

En este pasaje ocurre un importante ejercicio ascético: don Andrés entra en la cueva, y el entrar es un hecho significativo, si se entiende que “entra en sí mismo”, en su propia alma, en su propio palacio espiritual; de esta casual entrada dependerá su conversión; antes que don Andrés abandone la gruta estará tan profundamente conmovido, que tiene la irrevocable resolución de abandonar la vida mundana e ingresar a una orden religiosa.

La extraña gruta resulta ser entonces un lugar de misterios, de iniciación; repleto de objetos, imágenes y poemas capaces de conmover cualquier tipo de alma. Todo cuanto sucede allí conmueve en lo más hondo a don Andrés: “Assí reduxo el joven, lloroso y tierno, afectos del alma a voces de la lengua” (Solís 1977: 18) y adquiere el carácter de prodigioso:

Y admiró otro prodigio: que aviendo entrado con él sus perros, o no le vían, o estaban como en el Arca de Noé, pues con la misma quietud y sosiego descansaban. Todo quanto veía en más admiración le arrebatava. ¡O desierto prodigioso! (Clamó a voces). ¡O misteriosa cueba! ¡O sepulcro venturoso que a los muertos das vida, y a los vivos trasladas a la gloria! (Solís 1977: 20).

Dentro de la cueva, don Andrés descubre algo que definirá el hilo argumental de la obra: un lienzo con la imagen de san Bruno “Patriarca y Fundador de la sagrada religión cartuxana”, y debajo de él varios poemas dedicados también al santo. Don Andrés recuerda entonces a su primo don Fernando, y cómo los dos “siempre le invocavan su patrón y singular devoto” (Solís 1977: 28). Este hecho es fundamental, porque la novela se va a concentrar en la figura de don Fernando, en su devoción por san Bruno y su deseo de ingresar a la cartuja de El Paular. El relato empieza a configurarse de este modo:

Mas un susto le asombró el ánimo y pausó el gozo que tenía, porque corriendo una cortina que al parecer cubría una alazena, halló en aquel nicho un esqueleto o armadura

---

Jesús arroja los espíritus inmundos, y más apocalíptico aún, en contraposición a la imagen aberrante de la bestia.

de humanos huesos, cuya vista al más animoso en tanta soledad podía asombrar y causar pavor; espeluzáronse los cabellos (Solís 1977: 30).

Toda esta intensa experiencia de don Andrés en la gruta lo lleva a tomar la trascendental decisión de abandonar la vida mundana y dedicarse por completo a servir a Dios en una orden religiosa:

Déstos quiero ser; mi vida e de concertar, mi alma he de disponer. ¡Afuera, mundanas glorias! Acábense ya las vanidades, las mundanas pompas, los desseos de honrras y dignidades y regalos (Solís 1977: 33).

La decisión de don Andrés es muy importante, pues se convierte en el paradigma de las conversiones. *El desierto prodigioso* propone el ingreso a órdenes religiosas como la única alternativa posible para lograr la salvación del alma. Los demás personajes una vez compartan la experiencia de don Andrés, irán tomando el mismo camino. Y es precisamente este hecho el que plantea el conflicto y el hilo argumental de la novela, pues todos los personajes buscarán la forma de entrar en una orden religiosa. Ahora bien, el deseo de don Fernando parece imposible, pues se ha propuesto ingresar a la cartuja de El Paular en España. La obra se concentra, por lo tanto, en el desarrollo de esta vocación.

La primera mansión continúa con la narración de la experiencia de don Andrés en la cueva mientras sus amigos lo buscan por el monte “no con pequeño rezelo de alguna fatal desgracia” (Solís 1977: 45). Pues bien, cuando don Andrés encuentra a don Fernando, a don Pedro y a Antonio, se comporta de manera distinta, pues ha sufrido la experiencia reveladora de la gruta. Pero su actitud es descubierta por don Fernando, quien le pide que le cuente lo sucedido; la reacción de éste, una vez conoce la historia de don Andrés y empieza la lectura del cartapacio, será la misma:

No menos estupor y espanto causó a D. Fernando lo que oía, que lo que Dn. Andrés avía visto; igualmente estaba tierno, igualmente lloroso, y ambos deseosos sumamente de que el día amaneziese, para volver a examinar la cueba. Hizieron los dos varios y diversos discursos sobre el suceso y sobre los efectos que aquellos prodigios avían obrado, en que gastaron la mayor parte de la noche (Solís 1977: 47)

La experiencia de don Andrés también la viven don Pedro y Antonio. En las siguientes mansiones, los personajes se darán cita en la gruta y la conmoción ante lo

que descubren dentro de ella aumenta, al tal grado que todos deciden dejar la vida mundana que llevaban. El deseo de conocer al posible habitante de aquella gruta también es grande, sentimiento que se trasfiere al lector. A partir de este momento, la novela empieza a desarrollar las vocaciones de los personajes, el encuentro con Arsenio y los preparativos para el ingreso de don Andrés a la orden de los Agustinos recoletos. Los acontecimientos que llevaron al feliz ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular se convierten en el asunto central del argumento.

El inicio de la novela se presenta entonces como la descripción simbólica del llamado de los personajes para que abandonen la vida mundana. El hilo argumental se desencadena, no porque alguno de los personajes ofrezca resistencia a dicho llamado sino porque uno de ellos (don Fernando) ha prometido ser monje cartujo. Esto implica para el neogranadino una serie de dificultades que van desde la negativa de sus padres, hasta la necesidad de hacer el viaje hasta España.

Esta devoción de don Fernando por san Bruno, y su decisión de ingresar a la cartuja, se expresa en las primeras mansiones, atraviesa la novela y se realiza en el último capítulo. En este punto de la historia no queda ninguna situación de los personajes en materia religiosa por resolver. Cuando don Fernando logra entrar a la cartuja, la novela prácticamente concluye. En este momento, los demás personajes tienen también resueltas sus situaciones en materia religiosa y no afrontan ninguna prueba de tipo moral o física. Incluso el padre de don Fernando es ermitaño en el Desierto de Guaduas, y toda una serie de personajes secundarios mencionados (don Martín, el padre Jacinto, Leoncio, Pedro Padilla y Casimira), pertenecen a órdenes religiosas o murieron. Arsenio, un personaje fundamental para el desarrollo de la novela, también logró su entrada en una orden religiosa; la novela concluye en el preciso momento en que se lee una carta donde se anuncia la muerte del ermitaño.

Llegó (dixo) el fin de sus días, mas no el de ejercitar virtudes y no perder ocasión, que las da el Señor a manos llenas a los que bien usan de ellas. Pues aviendo adolecido de una calentura continua y aviendo padecido muchos dolores y fatigas en la enfermedad, conociendo avía de ser la última, se recogía todo a la especulación de los divinos misterios, que tanto avía platicado, y todo se le iba en dessear y suspirar el día de la eternidad, que no tiene mudanza, y es día que no anochece ni se acaba. Despedido ya (Solís 1984: 829).

Desde el punto de vista de la historia, el objetivo que se plantearon los cuatro neogranadinos, y el mismo Arsenio, ya lo alcanzaron; pero desde la concepción de la novela como un ejercicio religioso del autor, a través de la cual pretende dar a conocer cuanto texto religioso llega a sus manos, no concluye; el libro podría seguir indefinidamente, mientras los personajes leen y escriben versos para expresar su devoción, o el autor incluye la correspondencia que sostiene con su hermano en España, como se hace en la última mansión.

La reescritura que don Pedro hizo de los tres primeros capítulos es una prueba de que el autor podría seguir alargando su obra, sin que la historia central cambiara. El autor amplió estas mansiones con nuevos poemas y extendió ciertos parlamentos religiosos de los personajes. Sin embargo, este fue un ejercicio que realizó con los tres primeros capítulos, por lo cual estos no reemplazan ni alteran lo que consideramos la obra completa en veintidós mansiones, y que fue la que envió don Pedro a su hermano para la posible publicación en España.<sup>73</sup>

*El desierto prodigioso* se presenta de este modo como la historia de la vocación de don Fernando, la cual inicia con la aparición de la misma, las pruebas que tuvo que superar para lograr viajar a España, el feliz ingreso a la cartuja de El Paular y, finalmente, la correspondencia que sostuvo con su hermano y su padre, donde cuenta asuntos concernientes a la vida cartujana.

---

<sup>73</sup> Una de las razones de la interrupción de la escritura, pudo haber sido el envío del manuscrito completo por parte de Pedro de Solís a su hermano a Madrid. La nueva versión que estaba haciendo Pedro de Solís es incuestionable que la hacía desde la obra que ya tenía escrita, pues lo que estaba haciendo eran modificaciones y no escribiendo un libro nuevo. Por otra parte, es significativo que la actividad literaria que se conoce de Pedro de Solís y Valenzuela, después de 1660, es casi nula o inexistente.



## 2.2 PRESENCIA DE DOS NARRADORES

La presencia de un narrador, de alguien que cuenta, es fundamental para darle a un texto el estatus de novela. En *El desierto prodigioso* aparecen con claridad dos clases de narradores, que caracterizan los distintos planos narrativos. Estos narradores son parte del “mundo imaginario” que plantea la obra, y contribuyen a la caracterización de ésta como parte de la prosa de ficción colonial.

Antes de un estudio de los narradores, es necesario determinar cuáles son los planos narrativos que estructuran *El desierto prodigioso*; posteriormente se revisará la posición ambigua del narrador en el plano narrativo central, y el narrador- personaje que define el segundo y tercer plano narrativo.

### 2.2.1 Los planos narrativos

La obra presenta un primer plano narrativo que corresponde al mundo que habitan don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio<sup>74</sup>. Este nivel tiene un marco histórico y biográfico, pues los protagonistas corresponden a personas de la Nueva Granada, y parte de las situaciones narradas se pueden constatar en otros documentos, tal como demostraremos<sup>75</sup>. Estos personajes interactúan con otro de naturaleza ficticia: con Arsenio. Este plano corresponde a la *diegesis* primera, pues contiene el hilo narrativo central a la cual se subordinan los otros relatos. Ciertos personajes como don Fernando,

---

<sup>74</sup> Héctor H. Orjuela considera lo relacionado con Arsenio como el primer plano narrativo, y el de la “realidad histórica” de los cuatro jóvenes como el segundo. Este nivel, para Orjuela, “le infunde verosimilitud al relato, así como ambiente piadoso y de vocación religiosa, muy de acuerdo con la índole del Barroco y con las normas de composición prevalentes en esa época”. Para este crítico, el “segundo plano narrativo resulta más bien un pretexto” (Orjuela 2003: 77).

<sup>75</sup> Diógenes Fajardo Valenzuela afirma al respecto: estos personajes “se ubican muy ambiguamente en el plano de lo histórico, pues son personajes reales, pero a la vez se comunican con personajes de naturaleza mucho más novelesca que histórica. En este sentido se pueden considerar como pertenecientes al plano externo (extradieгético) del relato propiamente novelesco, el cual gira alrededor del enigmático personaje, dueño de los cartapacios hallados en la cueva por Andrés” (Fajardo 2002: 66).

don Pedro y Antonio son responsables de una trama que se inicia en la primera mansión con el descubrimiento de la cueva de un ermitaño y finaliza en la mansión XXII con el ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular y el anuncio de la muerte del ermitaño Arsenio.

La situación narrativa del primer plano es un tanto ambigua,<sup>76</sup> producto de la condición histórica- biográfica de dicho nivel. Este plano inicia con un narrador que no hace parte de la historia, pero termina siendo el personaje don Pedro. Esta situación presenta dos facetas del mismo narrador: una donde expresa su preocupación por la dimensión religiosa del texto, rechazando y condenado todo uso de la lengua en los temas profanos, y otra donde se revela como un apasionado escritor, fascinado por la lengua y deseoso de contar historias. En este estudio buscamos demostrar que los distintos relatos interpolados forman parte del primer plano que corresponde al de los personajes históricos.

El segundo plano narrativo corresponde al extenso relato que realiza Arsenio de su vida a los cuatro protagonistas. La extensión de este relato y las distintas tradiciones literarias que actualiza, como el relato de infortunios, el bizantino o el de aventuras, han servido para que algunos autores le asignen cierta autonomía frente al resto de la obra<sup>77</sup>.

Este plano narrativo presenta un narrador claramente definido: Arsenio. Como este nivel no obedece a un referente histórico preciso, como ocurre en el primer plano, el autor pareciera excusarse de esta manera para recrear una historia de aventuras. Arsenio goza de cierta libertad para contar incluso hechos que provienen de la tradición literaria pagana; traiciones, amores, raptos y asesinatos forman parte de su vida, antes de entrar

---

<sup>76</sup> Situación un tanto ambigua aparece también en los *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora: el narrador claramente es el personaje Alonso Ramírez, pero al final del texto aparece la voz del autor que dice: “Mandóme (...), fuese a visitar a don Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo y catedrático de matemáticas del Rey nuestro señor en la Academia mexicana (...). Compadecido de mis trabajos, no sólo formó esta relación en que se contienen (...)” (Sigüenza 2002: 83)

<sup>77</sup> María Teresa Cristina, por ejemplo, afirma que “Es la narración que Arsenio hace de su propia vida que presenta especial interés desde el punto de vista de la historia literaria (...) (la) vida de Arsenio contiene, además de viejos motivos novelescos, los ingredientes más característicos de la novela (...). (Cristina, 1978: 554). Héctor Orjuela, de igual modo, asume que el relato fundamental es el de Arsenio que domina toda la novela; este segundo plano, según Orjuela, funciona como marco externo de la acción novelesca que se centra en Arsenio (Orjuela 2003: 77).

al mundo ideal y religioso que es el único que conocen los protagonistas. El narrador del primer plano narrativo al coincidir con el autor, tal como se demuestra en el capítulo sobre la dimensión biográfica, no puede darse las licencias que se da Arsenio; el ermitaño termina siendo una excusa para desarrollar ciertos relatos que no son por completo piadosos. La historia de Pedro Porter, por ejemplo, es narrada por Arsenio como depositario de la misma, aunque queda claro que el verdadero receptor de los documentos que contienen la leyenda, enviados desde España, fue Pedro de Solís y Valenzuela<sup>78</sup>.

El tercero y último plano es el de los relatos de Arsenio que no tienen que ver de forma directa con su vida; entre estos encontramos la extensa relación que realiza el ermitaño sobre el monacato, que concluye con la vida de san Bruno, y la historia del conde Rogelio, protector de san Bruno y beneficiario de sus milagros. Pero el relato fundamental que forma parte de este tercer nivel narrativo, es el de Pedro Porter<sup>79</sup>; éste constituye la reelaboración de una leyenda catalana de 1608, que conoce Pedro de Solís a través de su hermano. El autor la ajusta a sus intereses, eliminando por ejemplo gran parte de las personalidades catalanas que se mencionan y que no tienen ningún interés para el lector neogranadino, y centra su interés en la dimensión moral y ejemplar de la leyenda: la descripción de las penas del infierno. Si bien el narrador es Arsenio, un artificio compositivo permite que sea el mismo Pedro Porter quien cuente su visita al infierno. Detengamos entonces en los detalles de cada una de las situaciones narrativas que presentan los planos narrativos de *El desierto prodigioso*.

---

<sup>78</sup> La situación es esta: Fernando Fernández de Valenzuela le envía varios textos a Pedro de Solís desde España y este los incluye o menciona en *El desierto prodigioso* con sus respectivas aclaraciones (El soliloquio “El Panal de Sansón”, el libro de Miguel de Dicastillo *Aula Dei*, numerosos poemas, y relaciones). Fernando Fernández también le envía una copia de la leyenda catalana sobre Pedro Porter, pero al recaer sobre ésta cierta censura en España, Pedro de Solís evita mencionar quién se la envió y solo dice que fue un amigo, (que no es otro que su mismo hermano); de igual modo, afirma que le fue enviada a Arsenio y no al personaje autobiográfico don Pedro.

<sup>79</sup> Héctor Orjuela llega incluso a darle la categoría de “novela”, lo cual no alcanza, teniendo presente su brevedad y que desarrolla un solo y simple acontecimiento: “En cuanto a la leyenda de Pedro Porter ofrece, como veremos, especial interés por sus elementos fantásticos y porque constituye el caso particular de una novela dentro de otra novela” (Orjuela 2003: 77).

## 2.2.2 Situación ambigua del primer narrador

La primera mansión propone la presencia de un narrador que no es personaje de la historia, y que cuenta lo relacionado con el descubrimiento de la cueva de Arsenio por parte de don Andrés. Este tipo de narración aparece en otras novelas coloniales como *Siglo de oro en las selvas de Erífile* y *Los sirgueros de la Virgen*<sup>80</sup>. Este narrador inicia con la descripción del momento en que don Andrés descubre una cueva en el monte donde se encuentra de cacería:

En animado rayo, en veloz bruto, hijo del viento Bóreas, de Dárdano en las yeguas engendrado, cuías azeradas plantas, no molestas huellas eran, brebes estampas sí a la arena, penetrava presuroso lo enhetrado de una selva un animoso joben siguiendo a un ciervo, a quien sus irlandeses pachanes y ventores llebaban ya venzido; quando en un vistoso, aunque pequeño monte que era, o berruga de la tierra, o lunar que deleytosamente la adorna y compone, halló asylo en una cavernosa gruta o güeco aposento, cuia lobreguez y estrechura atemorizó a sus enemigos, que en confussas voces indiciaron a su dueño dónde se ocultaba (Solís 1977: 11).

Ahora bien, este narrador confirma su posición cuando hace referencia a los demás personajes que acompañan a don Andrés en la cacería por el Desierto de la Candelaria:

Sus amigos y criados erravan cuydadosos el monte buscándolo ansiosamente, no con pequeño rezelo de alguna fatal desgracia, mas al cerrar de la noche concurrieron a la cassería, estancia o quinta de donde al alvoro del día avían salido Don Andrés, que era este joven, Don Fernando, Don Pedro y Antonio, sus amigos y otros criados y pajes (Solís 1977: 45).

Este narrador externo es el mismo que concluye la historia, cuando relata la estadía de los personajes en el Desierto de Guaduas, lugar donde don Pedro (padre de don Fernando y don Pedro) se retiró en oración. Desde esta perspectiva es clara la presencia de un narrador externo, que cuenta la vida de cuatro neogranadinos y la amistad que establecen con un ermitaño llamado Arsenio.

---

<sup>80</sup> El comienzo de *Los sirgueros de la Virgen* guarda cierta relación con el comienzo de *El desierto prodigioso*: “En el más alegre y bien matizado lienzo, que el pincel valiente de la ingeniosa naturaleza adornó con transformaciones fabulosas que un heroico metro celebra Ovidio” (Bramón 1944: 5). Y sobre *Siglo de oro en las selvas de Erífile*, González Boixo comenta: “Comienza la obra con una larga descripción de un <<locus amoenus>>, cuyo centro es la fuente de Erífile. La belleza del lugar, el mes de abril en que se sitúan los hechos narrados, crean el marco adecuado para la presentación de unos pastores” (González 1989: 17).

Esta situación se torna un tanto compleja, cuando este narrador externo se confunde por momentos con el personaje don Pedro. La situación histórica-biográfica de la novela lleva a un aparente encubrimiento de la verdadera identidad del narrador. Don Pedro aparece como un excelente versificador; el narrador pide frecuentemente para él el aplauso, el elogio por sus composiciones. Si don Pedro se presentara como el narrador, la obra asumiría abiertamente la forma de un autoelogio. La época colonial, pro su parte, exige cierta aparente modestia, cierto tipo de encubrimiento<sup>81</sup>.

Cuando Pedro de Solís se presenta como escritor, como el cronista de la familia, asume entonces la forma de narrador- personaje y se dedica a comentar aspectos sobre los procesos de composición de la misma. Pero cuando precisa del elogio, del aplauso de los demás por sus composiciones, deja el rol de narrador y se presenta como un personaje más que espera el reconocimiento público por sus composiciones. Don Pedro fácilmente pasa de un rol a otro, pero en algunas ocasiones señala más bien cierta falta de cuidado en este aspecto. De esta manera, en ocasiones el narrador deja su posición externa a la historia y aparece como un personaje- escritor, que anuncia su intención de redactar la segunda parte del libro que actualmente escribe, y que él mismo tituló “Desierto prodigioso”. El contexto es el siguiente: Don Fernando posee un cartapacio con un buen número de versos dedicados a la Virgen de Chiquinquirá que envía a su hermano don Pedro en la Nueva Granada; el narrador asume la condición de narrador-personaje para decir:

Y de propósito, y con arte y cuidado, lo omitte mi pluma porque ha de ser el asunto principal de la segunda parte que intento escribir del *Desierto prodigioso*, como prometí al principio, y assí combido la curiosidad del lector para ellos (Solís 1984: 447).

---

<sup>81</sup> Francisco Bramón, por ejemplo, aparece en su novela con el nombre de Anfriso y Luis Tejeda como don Luís en *Peregrino en Babilonia*. Carlos de Sigüenza y Góngora hace algunas referencias autobiográficas al final de *Infortunios de Alonso Ramírez*. Juan Rodríguez Freyle, por su parte, permanentemente afirma que su texto es una simple crónica sucinta y sor Juana Inés de la Cruz se refiere a *Primero sueño* como un “papelillo” que es lo único que recuerda haber escrito que no fuera por encargo: “Demás que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El sueño*. Esa carta que vos, Señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa”. Cruz, sor Juana Inés de la. *Comedias, sainetes y prosa*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 470.

Pues bien, el que termina expresándose finalmente es el autor, y en una clara dimensión metatextual revela su propósito de continuar la obra; proyecto que es posible que haya realizado, si asumimos la existencia de un manuscrito perdido y que se registra en el inventario de su biblioteca al momento de su muerte en 1711. Un poco después del pasaje citado, el narrador utiliza un recurso formulario y se dirige a los lectores: “Quiero que también no se les escape a mi lector, y así la pongo aquí, pues fue lo siguiente (Solís 1984: 686).

El narrador, cuando se torna en narrador- personaje, menciona y privilegia su oficio de escritor, y confirma de este modo su participación del espacio de la escritura en el cual viven los personajes. La identificación del narrador con don Pedro continúa cuando afirma, en el capítulo XXI, que quien escribe el “Desierto prodigioso” es don Pedro de Solís. La vacilación del autor para presentarse de forma abierta como uno de los personajes, lleva a esta ambigüedad en la definición del narrador. Cuando los personajes asisten a la representación de dos autos sacramentales en el Desierto de la Candelaria, realizan una copia de las piezas; pero cuando el narrador cuenta quien posee estas copias, abandona su condición de personaje- escritor y pasa a ser el narrador que se encuentra por fuera de la historia, en una evidente confusión de las dos instancias:

Esta copia anduvo muchos años en poder de Dn. Fernando entre sus papeles y últimamente vino al de Dn. Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto prodigioso (...). Hizo siempre escrúpulo de llegar a sus versos, con desinio de mejorar el estylo, pero por no quitarles su nativa devoción, lo dexó de hazer, suplicando al lector así los admitta como en el echo de verdad se escribieron en aquel desierto (Solís 1984: 684).

Posteriormente, el personaje don Fernando afirma que quien escribe la novela es su hermano don Pedro, confirmando la vacilación narrativa; por eso le envía desde España sus “escritos” con un claro propósito colaborativo:

Pídesme que te remitta traslado de mis escritos, pues presumes no estaría ocioso el año de noviciado. Assí es que no estuve ocioso, y por hazerte esta complacencia te remitto esso quadernos que contienen un amoro soliloquio a Christo Señor Nuestro en la cruz. Y el principal intento para que te los embío es para que con ellos hagas algunas mansiones, como las del *Desierto prodigioso*, en el desierto que oy habita nuestro venerable Padre, a quien suplico los entregues en mano propia (Solís 1984: 811).

El narrador que en principio aparece como externo a la historia, y el personaje don Pedro, se confunden como parte de cierta ambigüedad narrativa. Ambos escriben el

mismo libro; ambos son el mismo. El autor real, Pedro de Solís, no quiere asumir abiertamente la forma autobiográfica, y por eso plantea la existencia de un narrador externo; pero no logra mantener la distancia entre este narrador y el personaje don Pedro, y por eso llega un momento donde la voz del narrador y la de don Pedro se confunden de tal modo, que a éste no le queda más que revelar su verdadera identidad:

Esta copia andubo muchos años en poder de Dn Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto Prodigioso” (Solís 1984: 684).

El personaje don Pedro no asume de forma abierta la posición como narrador, porque una de sus intenciones es que el narrador y los demás personajes elogien sus composiciones poéticas, tal como efectivamente lo hacen. Este tema del reconocimiento actualiza el tópico de la falsa modestia; don Pedro, como los demás personajes, se excusa una y otra vez sobre la “rusticidad de sus versos” pero esperan constantemente el aplauso, el elogio por sus escritos.

Esta identificación entre el narrador externo y el personaje don Pedro, también ocurre por la dimensión monológica de la obra. La devoción, y la manera como los personajes y el narrador la expresan es la misma: igual tono, palabras y expresiones. Es difícil, entonces, individualizar la voz de los personajes frente a la del narrador. El mundo que éstos y el narrador habitan está dominado por la escritura, y en este primer plano narrativo tiene un único objetivo: servir a la religión. De esta manera, el estilo indirecto aparece sin ninguna indicación de tipo gráfico:

Y avéys, Antonio, excedido a todos con sola su relación tanto gustosa quanto digna de multiplicarse a la estampa. ¿Ay desgracia más cruel (dixo Dn. Fernando) que la fineza (Solís 1977, 95).

Todo concluye, finalmente, en una especie de modestia aceptación por parte del autor, de que ese mundo ficticio e ideal en que viven los personajes es el suyo. El mismo narrador reconoce que “ya no es justo que dissimule los nonbres propios como enpezé al principio” (Solís 1984: 446), y entonces no solo revela su verdadera identidad, sino la de los demás personajes. Pero desde las primeras líneas de la novela, los numerosos datos y hechos aportados (sus nombres, sus familias, su procedencia, sus

intereses religiosos) le sugieren al lector que se encuentra ante una relación que contiene elementos biográficos.

Si el autor no encubre esta situación autobiográfica mediante el aparente narrador externo, la novela asumiría la forma escueta de una autoalabanza, que en definitiva es lo que termina siendo. No olvidemos que entre los paratextos se encuentra un jeroglífico laudatorio<sup>82</sup> y que las composiciones de don Pedro reciben el aplauso frecuente de los demás personajes, tal como se revisará en el apartado dedicado al personaje.

Tanto el personaje don Pedro como el autor buscan su afirmación a través de la obra. El encubrimiento del autor real en un narrador externo, y luego en un personaje que termina teniendo su mismo nombre y apellido, no deja de ser una especie de disimulación, de la etiqueta y la falsa modestia del barroco.

### **2.2.3 Arsenio como narrador-personaje**

Cuando los cuatro neogranadinos se encuentran con Arsenio en el Desierto de la Candelaria, éste inicia un amplio relato sobre su vida. El ermitaño asume la posición de narrador personaje; su naturaleza ficticia y el hecho de que no provenga del mismo círculo de los neogranadinos definen un pacto narrativo diferente al del primer plano. En su relato aparecen las huellas de otras tradiciones discursivas, que el autor trata de remitir también al discurso religioso que impera en su obra. La situación moral y ejemplar que se desprende del relato de Arsenio, se ubican dentro de la mentalidad barroca contrarreformista: es el dolor, el sufrimiento, la mejor forma de sujeción.

El ermitaño tiene una interesante vida, que es lo que en principio justifica que asuma el rol de narrador. Ésta comprende una juventud mundana en España, el rapto de su prima Casimira de un convento, el naufragio cuando viajaba rumbo a las Indias, la prisión de que es objeto por parte de piratas holandeses y, finalmente, una serie de penurias cuando es abandonado en una playa desierta del caribe.

---

<sup>82</sup> Este laberinto se enmarca entre los textos laudatorios a la obra y al autor que, como se sabe, era algo normal en la época. Otros textos laudatorios son dos sonetos de Baltasar de Jodar y san Martín, cuñado del autor y otro de una monja de Santa Clara, Inés de Quesada y Benavides.



Lo que pretende Arsenio es dar testimonio de sus sufrimientos, de las terribles experiencias por las que pasó a causa de sus pecados. La forma que inicialmente asume el relato es el del texto de infortunios. Arsenio es un individuo desgraciado que pasa de una desventura a otra; pero todo por culpa de sus pecados; por eso no se presenta como un personaje ejemplar. Arsenio debe, por lo tanto, narrar su propia vida; al no ser ésta ejemplar no merece que otro lo haga. La perspectiva del narrador personaje es la forma que asume la novela de infortunios y la picaresca; a nadie más que al mismo desposeído, o al que ha sufrido a causa de sus pecados o picardías, le interesa contar su historia; por otra parte, nada más ejemplar que el testimonio dado en carne propia.

Largo decir sería contaros aquí por orden la historia de mis años. Los que fueron sin culpa se passaron en llanto; los del conocimiento, en caer; los del desengaño ya son, mediante la divina gracia, en levantar. Nací noble y rico, y la educación cuidadosa de mis padres me hizo amante de las buenas letras, que estudié en aquella fértil ciudad que en granos de rubíes coronan la Vandalia (Solís 1977: 164).

El testimonio que da el ermitaño de sus infortunios tiene un propósito: conmover a los cuatro jóvenes neogranadinos y obligarlos a obrar; éstos, efectivamente, a medida que escuchan a Arsenio, escriben poemas y manifiestan el interés irrevocable de ingresar a órdenes religiosas.

La experiencia por la que pasó Arsenio, y su situación actual de anacoreta en el Desierto de la Candelaria, es suficiente para que los personajes le presten todo el interés que merece. Arsenio es una especie de santo, un devoto ermitaño precedido de una fama de versificador religioso: su cartapacio con las meditaciones, sus poemas, su conocimiento de la vida de san Bruno y del apostolado aumentan su prestigio, y es la causa del respeto e interés que hacia él muestran los demás personajes. Por esta razón, éstos lo quieren escuchar y reaccionan a lo que escuchan del ermitaño mediante la lectura y escritura de poemas. El interés por escuchar a Arsenio es tan grande que don Pedro y sus amigos lo exhortan constantemente para que continúe con su relación:

Tan gustosos quedaron todos con averle oído esta canción a Don Fernando, que con sola ella se dieran por satisfechos aquella tarde por ocuparla en darle elogios, si no hiziera él mismo instancia a Arsenio para que prosiguiese atando el hilo de su historia; el qual lo hizo diziendo assí (Solís 1984: 183).

El ermitaño es consciente de su posición como narrador, y por eso una serie de artificios señalan la manera como asume su oficio. En primer lugar, sabe que una vida no se puede abarcar en su totalidad y que su oficio de narrador lo obliga a seleccionar lo que debe contar. Esto se hace explícito cuando relata otro tipo de historias como la biografía de san Bruno. En este caso, Arsenio expresa “aver referido summariamente su vida” (Solís 1984: 192); a continuación reitera que dejó de contar otras cosas que no le permite la brevedad presente y requieren “corónica mas dilatada” (Solís 1984: 192). Arsenio, y a través de él el autor, ha expresado una y otra vez la necesidad de abreviar para abarcar toda la vida que desea contar.

La historia de Arsenio es claramente una autobiografía con un tinte moral, que comprende momentos fundamentales como el estado en pecado, la purgación mediante el sufrimiento y la paz espiritual que logra una vez renuncia a lo mundano y dedica su vida a servir a Dios. Aunque el relato de la vida de Arsenio incluye hechos que pueden ser muy normales para la época, como un naufragio y el encuentro con piratas, también está atravesado por acontecimientos inverosímiles. Esto señala un proceso de ficcionalización un tanto distinto del plano que desarrolla la vida de los cuatro neogranadinos. Arsenio, después de una excitante aventura de ultramar, deambula en un espacio alegórico, donde se encuentra con fieras y sufre las inclemencias del tiempo, según la situación de pecado en que se encuentre. El relato de Arsenio acusa, de este modo, la influencia de tradiciones literarias como el género de infortunios, la novela bizantina -de ahí motivos como el rapto de una mujer, la aventura con los piratas, la mujer disfrazada de hombre- y la hagiografía.

Encontramos, de igual modo, similitud entre el relato sobre Arsenio y el de don Luis en *Peregrino en Babilonia* (1664), tal como se expondrá en el próximo capítulo. Este libro constituye una confesión de las aventuras amorosas del autor-personaje, durante su vivaz juventud. El arrepentimiento posterior se expresa en forma de una serie de poesías místicas. Ricardo Rojas, en el estudio introductorio a *Peregrino en Babilonia* afirma que la vida de don Luis se caracteriza por una intensidad psicológica, “un movimiento dramático, una pasión mundana, y mística, frecuente en los poetas peninsulares de su tiempo, pero que

pasma encontrada en un poeta colonial del siglo XVII en la Argentina”<sup>83</sup>. El argumento del libro de Luis Tejeda, así como ciertos pasajes ya señalados en *Infortunios de Alonso Ramírez* y numerosos relatos interpolados en diversos textos como el de la bruja García en *El Carnero* (cap. IX), señalan la presencia de esta línea del relato bizantino en la literatura colonial.

La situación de los cuatro jóvenes neogranadinos no es la misma de Arsenio. Para ellos es suficiente para la conversión con la poesía, con las imágenes tenebristas de los cráneos y los esqueletos hallados en la gruta, y con el doloroso relato de un pecador. Don Pedro, don Fernando, don Andrés y Antonio corresponden a seres reales, procedentes de una prestigiosa familia neogranadina; por esta razón, nada en la vida de éstos es objeto de vergüenza o arrepentimiento, tal como sucede con el ermitaño Arsenio.

#### **2.2.4 El narrador como parte de la tradición retórica**

Planteada la posición de los narradores en *El desierto prodigioso*, concluimos que en el primer plano narrativo se presenta una situación que no era extraña en la prosa de ficción colonial: la del narrador que se revela como personaje y autor de la obra; y en este caso todavía más específico, la del autor real que aparece como narrador-personaje, tal como ocurre en *Peregrino en Babilonia* de Luis Tejeda o en cierta forma en *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón.

Vale la pena recordar el análisis que realiza Anderson Imbert (1960) de la estructura narrativa en *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, donde describe como fenómeno en las obras coloniales, el de la repetición en la trama del proceso de la composición de la obra misma. El crítico señala varias situaciones narrativas: el personaje que se revela contra el autor, el personaje que describe la vida del autor, y dos situaciones que corresponden a lo que sucede en *El desierto prodigioso*: el autor que aparece como personaje de la novela y el personaje- autor que está escribiendo la obra que leemos. (Anderson 1960: 20).

---

<sup>83</sup> Rojas Ricardo. “Noticia preliminar”, Tejeda Luis. *Peregrino en Babilonia*. Librería la Facultad. Buenos Aires, 1916, p. 22.

La situación narrativa en *El desierto prodigioso* obedece de este modo a una tradición retórica. Pues así como el primer plano guarda cierta similitud con lo que ocurre con la novela de Bramón, el segundo presenta notables coincidencias con la novela del argentino Luis Tejeda, *Peregrino en Babilonia*. Veamos estas dos situaciones.

El inicio de *Los sirgueros de la Virgen*, al igual que *El desierto prodigioso*, presenta un narrador externo a la historia, que realiza una descripción preciosista del espacio, para presentar el motivo del *locus amoenus* de la novela pastoril:

En el más alegre y bien matizado lienzo, que el pincel valiente de la ingeniosa naturaleza adornó con las transformaciones fabulosas que un heroico metro celebra Ovidio en sus Metamorfoseos del tierno Adonis, a quien himnos de Fenicia se cantaban, por ser de su Rey natural Príncipe heredero; de Acanto convertido, de real mancebo, en florida planta; de Narciso enamorado de su propia belleza, en los cristales de la clara fuente, donde tiernamente se miraba; de Jacinto, a quien Apolo quitó la vida, y en flor de su nombre convirtió; y de otras alegres y fragantes flores que guarnecen, bordan, esmaltan y matizan el precioso manto, con que la gallarda Flora, a quien deidad bien diferente de su costumbre se atribuye, enamorado deleita los delicados sirgueros (...); en este, pues, milagroso sitio de hermosuras y transformaciones tantas guarnecido, apacentaba un rebaño un rebaño tierno de ovejas que guardaba (Bramón 1944: 5).

La descripción, y la apertura con una serie de reiteraciones, como lo hace Bramón al referirse a ese “matizado lienzo”, o Solís y Valenzuela con el monte que es “verruga de la tierra, o lunar que deleytosamente la adorna y compone” (Solís 1977: 12), se explican dentro de la traza general “que pretende ajustarse a las líneas de la novela pastoril” tal como lo refiere Yáñez (Yáñez 1944: XII).

Y como sucede en *El desierto prodigioso* con Arsenio y Casimira, es una situación artificiosa que se expresa en la modificación del tema amoroso; en *Los sirgueros* ya se vislumbra cuando Anfriso le confiesa a Frorinalda que ama:

Mas como el amor es casi de la calidad del sol y fuego elemental, busca por donde romper la obscura nube que le impide el gozar su bien, ya a sus principios, ya poco después, o ya a los últimos términos de su dicha y buena suerte; de modo que tarde o temprano el amor, que no se puede encubrir, se manifiesta. Yo amo, estimo, reverencio y adoro...-y suspendiéndose Anfriso, dijo Florinalda:

-¿A quién?

-No a ti – dijo Anfriso-, no te dé cuidado, ni entiendas que eres tú el objeto de mi amor; que a quien yo amo, tanto la amó un Rey, que por verla y verse en su traje preso de

amores de tan divina Virgen, bajó a la tierra y se estrechó en la aldea con el hábito de hombre, donde esta sin igual doncella moraba (Bramón 1944: 13).

Pasaje que nos recuerda lo que sucede en el auto sacramental incluido en *El desierto prodigioso*, donde una mujer busca a su amante que termina siendo la Santísima Trinidad. Junto a estos elementos aparecen una serie de motivos propios del género, como la práctica de grabar versos en la corteza de los árboles o las paredes, tal como lo hacen Anfriso o don Pedro, las representaciones dramáticas y las festividades como la de la natividad o la de san Juan en *El desierto prodigioso* y la de la Inmaculada Concepción en *Los sirgueros*.

La relación de Arsenio, por su parte, obedece al estilo narrativo de infortunios y del relato de aventuras, tal como sucede en *Infortunios de Alonso Ramírez y Peregrino en Babilonia*. Es posiblemente con esta última con la que más guarda semejanza el relato de Arsenio, pues la primera parte de la obra de Tejada es una relación autobiográfica de la vida mundana del personaje llamado don Luis, antes de su conversión definitiva. La historia guarda profundas similitudes con la del eremita en *El desierto prodigioso* y con la de su amigo Leoncio, sin querer decir que hubo una relación intertextual explícita, (lo cual es imposible por la fecha de composición de ambas obras, alrededor de 1660) sino que obedece más a una situación histórica y a una forma de contar de carácter retórico. La vida de don Luis, que no es otro que el mismo autor Luis Josef Tejada y Guzmán, parece simular la de Arsenio: ambos textos son autobiográficos y se concentran en las experiencias mundanas de los personajes cuando eran jóvenes, hasta concluir en la conversión de los mismos después de ciertas dolorosas experiencias. Don Luis, al igual que Arsenio (“Nací noble y rico, y la educación cuydada de mis padres me hizo amante de las buenas letras”, Solís 1977:164), se presenta como proveniente de una cómoda familia:

La crianza de mis padres  
exemplar como cristiana  
y en letras como en virtudes  
de mis Maestros la enseñanza (Tejada 1916: 87).

Y la relación que describe don Luis con su esposa Anarda, también recuerda la época de felicidad de Arsenio (“Fueron célebres las bodas y apenas en felizísimo estado avía gozado dos años enteros desta dicha” Solís 1977: 265) con su esposa Delia antes que se desencadene la fatalidad en ambas historias:

Algunos años viví  
fiel a las prendas amadas  
de mi esposa y de mis hijos  
que largo el cielo nos daba.

Las cirses encantadoras,  
Babilonia, de tus plazas,  
ya no con tanta violencia  
mi inclinación arrastraban.

El canto de las sirenas  
por tus márgenes y playas  
entrava por mis oídos  
mas no llegaba hasta el alma (Tejeda 1916: 116).

Viene después el relato de la muerte de la virtuosa Anarda, tal como ocurre con la muerte de la esposa de Arsenio, y la presencia de un sueño que marca la conversión. Experiencia que vive igualmente Arsenio y que se encarga él mismo de relatar, como una forma de expiación, tal como lo hace don Luis:

Contemplando iba en su cuerpo  
que yo con otros llevaba  
quanto aja un soplo mortal  
la flor mas fresca y bisarra (Tejeda 1916: 135).

La situación narrativa que presenta el pasaje de Arsenio obedece por lo tanto a la tradición del relato de infortunios, y se ubica dentro de la tradición de textos como *Infortunios de Alonso Ramírez* o *Peregrino en Babilonia*. Pero un aspecto que señala una diferencia fundamental con el libro de Luis Tejeda es que éste utiliza el verso para su narración mientras que Solís y Valenzuela la prosa, pues no considera propio el verso para desarrollar asuntos pecaminosos o profanos.

Pedro de Solís, en conclusión, termina representado en el narrador-personaje- autor que propone en el primer plano narrativo. El escritor neogranadino alaba de esta manera tanto su ingenio literario como el de su hermano Fernando Fernández y el de su primo fray Andrés de san Nicolás. La obra se erige así como un autoelogio de la familia Solís y Valenzuela y de la clase dominante santafereña de mediados del siglo XVII. Todos los personajes que se reúnen en las deliciosas mansiones, incluyendo a Arsenio, provienen de lo más selecto de la sociedad, y comparten el mismo mundo espiritual y humanístico.

En el primer plano narrativo, que es el que le da cohesión a la novela, existe por lo tanto una historia contada por un narrador personaje, que tiene que ver especialmente con la vida y el mundo literario de los personajes y con el propósito de uno de ellos de ingresar a la cartuja de El Paular en España, situación que atraviesa la novela. Cuando don Fernando logra su propósito la novela prácticamente concluye, pues no hay ya nada pendiente por desarrollar; incluso Arsenio y los demás personajes centrales, don Pedro, don Andrés y Antonio, son religiosos en distintas congregaciones.

La novela plantea un mundo ficticio dominado por la escritura. Los personajes se comunican mediante la escritura, y cualquier hecho cobra entera significación cuando se registra. El narrador personaje, don Pedro de Solís, se revela como un escritor, y lo que escribe es precisamente la novela que leemos, que contiene su vida, la de su hermano y amigos: el “Desierto prodigioso”

## 2.3 DON FERNANDO Y EL EJE NARRATIVO

Los cuatro neogranadinos, junto con Arsenio, son los responsables del desarrollo del hilo argumental y definen por lo tanto la autonomía de la novela. Estos personajes están presentes en la apertura, atraviesan la historia, y son los encargados de justificar la inclusión de los numerosos textos interpolados.

Ciertos personajes como don Andrés y el mismo Arsenio desaparecen del argumento, pero implícitamente tendrán presencia en toda la obra a través de los comentarios de los demás personajes, o de las noticias que llegan de los mismos.

No obstante esta situación, uno de los personajes es el que define el hilo argumental y desarrolla la acción narrativa: don Fernando. Todas las situaciones confluyen en don Fernando, pues su actividad literaria y académica, su vocación, las pruebas que debe superar para viajar a España, las conversiones que posibilita y su vida en la cartuja de El Paular constituyen el eje de la novela.

Revisemos, entonces, cómo la vocación de don Fernando se convierte en eje de la historia, y algunos motivos que definen este argumento como la puesta a prueba y el estilo epistolar que aparece en la parte final del relato.

### 2.3.1 La vocación de don Fernando y el hilo narrativo

Don Fernando es uno de los personajes centrales de la novela. Hermano de don Pedro, primo de don Andrés y amigo de Antonio; todos provienen de Santafé de Bogotá. Si bien la mayoría de los personajes realizan sus vocaciones en la Nueva Granada, don Fernando, devoto de san Bruno<sup>84</sup>, se ha propuesto ingresar a la cartuja de El Paular en

---

<sup>84</sup> El culto a san Bruno creció en el siglo XVII desde el momento en que la cartuja de El Paular, según Santiago Sebastián, “se preocupó de la presentación de un ciclo monástico (Sebastián 1981: 251). Con el impulso del prior Juan de Baeza se consagró la iglesia en 1629 y encargó a Vicente Carducho una serie de cincuenta y seis lienzos sobre san Bruno. Es comprensible, por lo tanto, el



España. Esta resolución inquebrantable del neogranadino se convierte en el asunto central de la historia.

La devoción de don Fernando es un motivo para que los personajes se reúnan, y participen de una u otra forma de dicho propósito. Todos directa o indirectamente cumplen una función para que éste logre sus aspiraciones. Andrés descubre la cueva prodigiosa y de esta manera la revelación divina le llega también a don Fernando. En la primera mansión, el asunto de la devoción del personaje por san Bruno ya se perfila como fundamental, pues don Andrés descubre en la cueva un lienzo con la imagen del santo:

Miró a otro lado en un lienzo dibujado un horrible monte que formaban presumidos escollos (según el pinzel simulava), de los cuales se despeñaba una copiosa fuente. Coronaban a este monte no sólo un edificio y algunas hermitas sino un hermoso círculo de siete estrellas. Y, entre estos riscos y grutas, al Serafín de las soledades, San BRUNO, patriarca y Fundador de la sagrada religión cartuxana, a cuyos pies avía dibujadas tres tarjas y, en ellas, estos versos (Solís 1977: 22).

La imagen se refuerza con una serie de poemas dedicados a san Bruno; don Andrés copia los poemas, pues recuerda que su primo “tenía mucho afecto a S. Bruno y los dos siempre le invocaban su patrón y singular devoto” (Solís 1977: 28). Sutilmente, Pedro de Solís introduce el asunto principal de su novela, pues todo se centra en la figura de don Fernando, considerado un segundo Bruno: el encuentro de los personajes con el ermitaño Arsenio tiene también como objetivo que éste les relate lo relacionado con las cartujas, incluyendo una biografía del santo. Por esta misma razón, cuando don Fernando realiza su vocación, Arsenio le reclama el crédito que le corresponde en dicho suceso:

En el retiro y silencio de su ferviente oración acuérdese, Padre mío, deste pobre sacerdote; por amor de Dios se lo suplico y por amor de mi glorioso Patriarca San BRUNO; acuérdese que yo fui quien le dio las primeras noticias de su vida en el Desierto prodigioso (Solís 1984: 742).

---

culto de la familia Solís y Valenzuela por san Bruno en la medida que Fernando Fernández ingresó a esta cartuja y cambió su nombre por el de Bruno.

Los demás personajes también cumplen una función para el logro de esta devoción. Don Pedro y Antonio acompañan a don Fernando en el traslado del cuerpo del arzobispo Almansa desde la Villa de Leyva hasta Santafé de Bogotá, asunto que le permitirá finalmente viajar hasta España. El viaje de don Fernando es motivo de regocijo entre la familia, y el último capítulo de la novela comprende la lectura de todas las cartas que envía don Fernando desde España, donde informa de su vida en la Cartuja.

La devoción de don Fernando por san Bruno también justifica la inclusión de numerosos textos interpolados en la novela, como la extensa relación que realiza Arsenio sobre los padres de la Iglesia, que tiene como fin concluir con la vida y obras de san Bruno. Por la vocación de don Fernando, todos los personajes escriben poemas en honor al fundador de las cartujas y Antonio realiza una pintura. Don Fernando, una vez ingresa a la cartuja, cambia incluso su nombre por el de Bruno; estos hechos señalan y ratifican la importancia de don Fernando y su devoción por el santo.

La vocación de don Fernando, las dificultades que tuvo que superar para realizar su vocación y la especial amistad que sostuvo con el ermitaño Arsenio, responsable en gran parte de su vocación, constituyen los hechos centrales del hilo argumental. El conflicto no es por lo tanto moral, pues los personajes no tienen dudas de sus vocaciones; los problemas que afrontan son de índole físico, pues se les presentan una serie de impedimentos para lograr el feliz ingreso a ordenes religiosas.

Para desarrollar la vida de don Fernando, el autor recurre a ciertas tradiciones literarias lo cual constituye una de las características de la obra: en primer lugar el relato de tipo biográfico, pues el argumento se concentra en los momentos esenciales de la vida del protagonista. El autor recurre igualmente al estilo de la pastoril a lo divino, pues los personajes realizan las mansiones con el ermitaño Arsenio en el Desierto de la Candelaria: una especie de *locus amoenus*, que incita a la contemplación y a la alabanza divina. Finalmente, ciertos pasajes obedecen al relato de aventuras, de infortunios y hagiográfico.

Un hecho fundamental en la actualización de estas tradiciones literarias, es que los pasajes que obedecen a géneros o discursos considerados como profanas, como el relato

de aventuras o la novela bizantina, sufren ciertas modificaciones para que confluyan en el proyecto religioso de la obra, que propone un mundo habitado exclusivamente por clérigos o monjes devotos y letrados.

La dimensión religiosa propuesta por el primer plano narrativo de tipo histórico-biográfico necesita por lo tanto justificar el tratamiento de motivos mundanos. La novela pretende de este modo que todos los estilos literarios de la época estén al servicio de la religión.

### **2.3.2 El motivo de la puesta a prueba**

Aunque *El desierto prodigioso* no la podemos considerar una novela de pruebas, tal como la define Bajtín<sup>85</sup>, el elemento de la puesta a prueba aparece tanto en el primer plano narrativo, como en los diversos textos interpolados. Al corresponder los distintos planos narrativos y los diversos textos interpolados a diferentes tradiciones discursivas, el elemento de la puesta a prueba se aprecia con mayor o menor intensidad. En la historia interpolada del conde Rogelio, o en la relación de la vida de san Bruno, al recurrir a la tradición hagiográfica y biográfica, el elemento de la puesta a prueba aparece como fundamental.

Las pruebas a las que se ve sometido don Fernando no pueden ser sobrenaturales, pues su mundo, su vida, se presenta dentro de la cotidianidad de una familia de criollos neogranadinos de 1640, reconocida por la sociedad de la época. Pedro de Solís no asume, por otra parte, que se dedica a la ficción, sino a escribir la historia de la vocación de su hermano. Lo sobrenatural no cabe en este nivel, pues no habría cómo demostrarlo. En cambio es sumamente fácil referirse a milagros, a hechos sobrenaturales cuando ocurren en un espacio y un tiempo muy distintos al de los

---

<sup>85</sup> Según Bajtín, en la novela de pruebas “el argumento siempre se constituye sobre la desviación del curso normal de la vida de los personajes, sobre acontecimientos y situaciones tan excepcionales que no pueden existir en una biografía típica, normal, habitual” (Bajtín 1992: 204). Ésta, según Bajtín, siempre se inicia “donde hay una desviación del curso social y biográfico normal de una vida y termina cuando la vida vuelve al carril de la normalidad. Por eso los acontecimientos de una novela de pruebas, sean lo que fueren, no plantean un nuevo tipo de vida, una biografía nueva que esté determinada por las condiciones transformadas de la existencia. Fuera de los límites de la novela, la biografía y la vida social siguen siendo normales e invariables” (Bajtín 1992: 205).

personajes históricos: de esta manera no quedan dudas que san Bruno asistió a la resurrección de un condenado o que Pedro Porter estuvo en el infierno.

Tampoco queremos decir que en este primer plano narrativo la novela asume una forma realista. El espacio que propone es uno completamente ideal, donde no existe ninguna de las contradicciones sociales, políticas, religiosas o lingüísticas que caracterizan la época colonial. Al desarrollar asuntos concernientes a cuatro personajes de procedencia histórica, el proceso de ficcionalización se limita a cierto cuadro de hechos enteramente posibles; es decir, explicables desde el mundo cotidiano al que pertenecen los personajes.

Ahora bien, en la primera prueba que debe afrontar don Fernando se describe un hecho milagroso: don Fernando se salvó de ahogarse mientras cruzaba a caballo un borrascoso río gracias a la ayuda de san Bruno; pero esto ocurrió lejos del presente de los personajes, lo cual justifica en parte su mención y se sustenta con hechos extratextuales:

Presto tuvo socorro, pues sin ver quién, sintió que le dieron una mano y con ella le sacaron vivo a la orilla. Dio muchas gracias a N. Sr. y no tuvo a quien atribuir esta invisible ayuda sino a San Bruno. Quiso correspondérsela en cuanto le era posible, y para esto determinó hazer voto de entrar en su religión (Solís 1984: 442).

Este milagro hay que asumirlo como el llamado divino que se le hace a don Fernando, y representa el momento de la revelación, hecho que procede de la tradición hagiográfica. Este momento crucial en la vida del personaje altera el destino que le tenía preparado su padre, es decir, que se encargara de los negocios de la familia; incluso este hecho milagroso no constituye algo enteramente ficticio, lo que justifica aún más su inclusión: Fernando Fernández de Valenzuela estuvo realmente a punto de ahogarse mientras atravesaba un río; él dato aparece referenciado en el *Epítome breve*, y en un poema autobiográfico titulado *Despedida de un religioso*: Dios me libró, dice

de los ríos en las corrientes  
que, hinchadas y furibundas,  
de escapar sin esperanza  
anegaban mi chalupa  
Naufragar, casi me vi

con assombro que me assusta,  
temor que me desvanece,  
peligro que me despulsa.

El descubrimiento de la cueva de Arsenio el ermitaño es el hecho definitivo en la vocación de don Fernando y en su resolución de ingresar a la cartuja. Dentro de la cueva hay un lienzo de san Bruno y Arsenio le relata todo lo relacionado con la vida del santo. La aspiración de don Fernando se plantea como el asunto central del argumento e implica al mismo tiempo un conflicto. ¿Cómo convencer a sus padres que se muestran reacios?, ¿Cómo realizar el viaje hasta España? Aparece entonces el primer obstáculo y otra de las pruebas para don Fernando: la negativa de su padre es bastante grave, pues incluso le prohíbe regresar al Desierto de la Candelaria por temor a que siga el camino de don Andrés:

Con el successo de Don Andrés, con las meditaciones de la muerte, con los muchos versos que truxo Antonio, no hubo lugar para la duda, y, assí, rezeloso de que Don Fernando o Don Pedro no imitassen a Dn. Andrés, su primo, no les quiso dar más licencia de que bolviessen al Desierto Prodigioso, aunque con instancia lo pretendieron diversas vezes. Asseguraba Don Fernando a su P[adr]e y M[adr]e que no tuviesen este rezelo, que él no avía de ser frayle de religión alguna, si no es de la Cartuxa, y como avía por acá tan poca noticia desta sagrada religión, y estavan mares y tierras de por medio para llegar adonde huviesse monasterios de ella, se reyían y lo hazían chanza y donayre (Solís 1984: 425).

Don Pedro desea que su hijo que prepare para la administración de los bienes de la familia, y en este sentido orienta su formación. Don Fernando obedece con sumisión, lo cual señala el respeto incondicional a la autoridad paterna, y señala el inconveniente que resulta la desaprobación para que éste se haga monje cartuxo:

Prosiguió Dn. Fernando en sus propósitos, aunque muy embarazado con negocios y pretensiones mundanas, en que de propósito le introducía su padre, ya para traerle divertido honestamente, ya para habilitarle más en lo político y económico. Aunque buscava occassiones de ir a los Reynos de España, ninguna se le lograva porque estavan sus padres muy asidos a su amor y era proponerles esto darles un muy grave disgusto (Solís 1984: 443).

Un acontecimiento accidental le facilita el camino a don Fernando: el cabildo eclesiástico lo escoge para que traslade los restos del arzobispo Bernardino de Almansa, muerto y enterrado hace ya algunos años en el Desierto de la Candelaria, hasta la

comunidad madrileña de Jesús María y José que lo reclamaba como su patrón. La selección de don Fernando se debe a sus méritos académicos y religiosos, y por pertenecer a una de las familias más distinguidas de Santafé de Bogotá. En la novela, la selección de don Fernando se presenta como una providencia; el padre, finalmente, da su aprobación:

Mas, como puede poco la providencia y sabiduría humana quando se atraviesa la divina, ordenó N. Sr. que para una acción muy honrrossa, como era llevar un cuerpo incorrupto de un Arzobispo (que había muerto con gran fama de santidad) a los Reynos de España, para lo qual avía venido Cédula Real de Su Majestad, pusiese el Cabildo Eclesiástico los ojos en Dn. Fernando, y, asegurándole con esta facción grandes aumentos, pudieron acabar con su padre que acetasse el nombramiento que en su persona hizieron para cumplirla (Solís 1984: 445).

Los aspectos biográficos e históricos de la vida de don Fernando, se presentan de este modo como determinados por lo divino. Una vida normal y una decisión personal, como lo es el de ingresar a una orden religiosa, se quiere presentar como producto del llamado de Dios, quien a su vez dispone de todo. Por esta misma razón, cuando don Fernando exhuma los restos del arzobispo Almansa encuentra el cuerpo “incorrupto”, lo cual es señalado como un nuevo milagro en la vida del cartujo.

La novela solo menciona la partida de don Fernando hacia España con el cuerpo del arzobispo. Según el narrador, no se detiene en este viaje porque todos los sucesos ya están contados en otro libro de su autoría, el *Epítome breve*. Esto sugiere un juego intertextual, pues el autor considera su obra, por lo menos *El desierto prodigioso* y el *Epítome breve*, como un solo libro. El *Epítome breve*, en efecto, cuenta que el viaje de Fernando Fernández estuvo lleno de contratiempos, hechos que no desarrolla *El desierto prodigioso*<sup>86</sup>. A lo que sí se refiere la novela es de la última prueba que afrontó don Fernando antes de ingresar a la cartuja: en España los lujos y el encanto de la corte madrileña lo seducen, y retardan su decisión

---

<sup>86</sup> El capítulo XIV del *Epítome breve* se titula “Sale el Comisario con el cuerpo del Arzobispo para los Reinos de España, sucesos de su viaje hasta llegar a Madrid”. El capítulo trata de los pormenores del viaje en una primera jornada hasta un pueblo llamado Fontibón, de allí hasta el pueblo de Santa Cruz de Mompo y Honda; describe Solís y Valenzuela la forma como eran recibidos en cada una de estas poblaciones: “(...) hubo de permitir que se sacase la urna en que venía el cuerpo del arzobispo. Luego que la sacaron de la embarcación, era de ver la ternura con que la besaban y veneraban que, cierto, movían a devoción. Luego entró la competencia y la duda de dónde se había de poner; porque cada cual le quería llevar a su casa o su Iglesia”

Ya tenía Don Fernando a este tiempo tratada su pretensión de ser monje cartuxo en la insigne y real cassa de Sancta María de el Paular; ya andava inquiriendo y preguntando los informes de lo necessario para mejor conseguir su intento, aunque diversos embarazos de negocios que estavan a su cargo y la confussa Babilonia y encantos de la corte de Madrid le traían como sordo a los impulsos divinos. Dilatava su resolución de día en día, porque era fiera la lucha que interiormente passava, como la representó muy bien en una canción escrita a su hermano Don Pedro, que después veremos (Solís 1984: 700).

Son, por lo tanto, las tentaciones de la vida mundana contra las que tendrá que luchar don Fernando. En un momento de vacilación y confusión, un hecho lo impresiona y lo obliga a tomar la decisión definitiva: don Diego, y otros amigos suyos mueren abrasados al ser atacado el galeón en que viajaban rumbo a América. Don Fernando reconoce en el terrible suceso el llamado definitivo de Dios, y no duda entonces en lo que debe hacer:

Dispuso sus cossas y haziendo llamar un escribano, ordenó su testamento como quien ya se moría; renunció sus legítimas; repartió sus halajas entre dos criados que le avían venido sirviendo (...) despedido de todos sus amigos, se partió para Santa María del Paular, la cassa más célebre de las que ay cartuxanas en la provincia de Castilla (Solís 1984, 701).

La trama que se establece a partir de la vocación y las pruebas por las que debe pasar don Fernando, le aporta unidad y cohesión a la obra. Su historia tiene huellas de la hagiografía, en la medida que hay un llamado divino, una serie de pruebas y finalmente el encuentro definitivo con Dios. Pedro de Solís intenta que la historia de su hermano se parezca a la vida de muchos santos que menciona en su obra. La dimensión biográfica e histórica de la novela pone límites a lo que se puede contar sobre don Fernando. En la vida de los personajes neogranadinos no tienen cabida hechos sorprendentes, pues dentro de la preocupación del autor de elevar todos los géneros al terreno oficial de la espiritualidad, niega la ficción, y mantiene una preocupación constante por la veracidad de lo contado; esto, contradictoriamente, es lo que crea su ficción, pues esta idea de la veracidad de los textos está dentro de las concepciones y preocupaciones de la época<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Este es un tema de larga tradición, tanto en la literatura de España como en la de las colonias; Leonard Irving, a propósito de este tema afirma: “Había probablemente en las diversas capas de la sociedad española innumerables réplicas del cura rural del siglo XVI de que hablaba Melchor Cano, que ya mencionamos; aquél que estaba firmemente convencido de que todo lo que aparecía en letras de imprenta era verdad, porque según él, los que mandaban no cometerían el gran crimen de

### 2.3.3 Don Fernando y el estilo epistolar

El recurso epistolar<sup>88</sup>, empleado de forma preferencial en las mansiones XXI y XXII, constituye otro elemento tanto para el desarrollo y conclusión del argumento, como para justificar el tratamiento de nuevos temas religiosos; en este caso lo concerniente a la cartuja de El Paular donde ingresó don Fernando.

La correspondencia sostenida por don Fernando con su padre y su hermano es el pretexto del autor para introducir una serie de datos sobre la cartuja y la vida que lleva un monje. Don Fernando, que envía desde España un gran número de hojas “escritas en forma de cuaderno”, soslaya los asuntos concernientes a la cotidianidad familiar, temas que aparentemente serían normales debido a la lejanía de los personajes, pero no en una obra donde la individualidad y la vida privada quedan supeditadas a la vida pública y religiosa.

El objetivo de las cartas leídas por don Pedro es continuar con el proyecto ascético y religioso, que en este caso expresa un nuevo acontecimiento ejemplar como lo es el tan anhelado ingreso de don Fernando a la cartuja. En la correspondencia se omite lo que concierne a cierta dimensión vulgar y por ende muy personal en la existencia de los personajes: don Fernando solo utiliza una vez las expresiones “hermano querido” y “amantísimo hermano” indicios del vínculo familiar y del afecto especial que profesaba por don Pedro. Las cartas tienen un fin específico como recurso narrativo o como elemento descriptivo para la presentación de la cartuja. Aún así, es clara la alusión a un destinatario identificado obviamente como don Pedro (“a tu pregunta”, “que te avise”, “que te describa”), que plantea el acto comunicativo entre dos seres con un grado de empatía pero donde el propósito de la comunicación hace que se mantenga la distancia, pues la atmósfera de respeto y solemnidad por los temas religiosos es la que prevalece.

---

permitir que se propalasen falsedades en el extranjero, y menos aún el de permitir que les sacasen provecho quienes gozaban de privilegios, queriendo referirse por supuesto, a la licencia oficial para poder publicar algo” (Irving 1996: 40).

<sup>88</sup> “El Renacimiento hizo de la epístola un género esencial para la comunicación espiritual y científica, al que se procuró dotar de adecuado rango artístico mediante la elaboración de reglas en torno a su conformación retórica y estilística”. GARCÍA Berrio, Antonio. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra, Madrid, 2009, p.226.



La existencia individual, personal de los personajes se relega a un segundo plano; podríamos decir que casi desaparece de la obra, pues ésta no existe como motivo sino cuando toca asuntos religiosos. Las cartas son un pretexto para expresar diversos aspectos de la vida monacal, complaciendo la curiosidad del hermano en principio, y atendiendo a lo que los personajes han predicado como el objetivo único y definitivo de la vida que es la dedicación por completo a la religión, a preparar el camino para la salvación del alma mediante la penitencia, la oración, la disciplina ascética, etc. La inclusión en la carta de un amplio poema de Miguel de Dicastillo dedicado a san Bruno continúa con el esquema general de *El desierto prodigioso*: “antes de responder a tus preguntas quiero que refrigeres los labios con esa canción a mi Santísimo Padre Bruno” (Solís 1984: 757).

Don Fernando responde entonces a las curiosidades de tipo religioso de don Pedro y aprovecha para incluir nuevos poemas y promete el envío de otro buen número con los cuales éste piensa realizar otras mansiones:

- a. “<<Pídesme, o amantísimo hermano, que te avise la etimología y significación deste nonbre Cartusia” (Solís 1984: 765).
- b. “<<Pídesme también que te avise cuáles son las armas y divisa de la sagrada Cartuja, a que te respondo que (...)” (Solís 1984: 769).
- c. “<<A la petición que me hazes de que te describa y pinte este sagrado santuario que habito, respondo (...) (Solís 1984: 779).
- d. “<<Pídesme que te describa y pinte los ejercicios de la vida cartujana (...)” (Solís 1984: 808).
- e. “<<Pídesme que te remitta traslado de mis escritos, pues presumes no estaría ocioso el año de noviciado” (Solís 1984: 811).

Las cartas aparecen entonces como expresión de la devoción de don Fernando, utilizadas en la obra para incluir poemas, para describir aspectos relacionados con la cartuja de El Paular y realizar diversas referencias de carácter bibliográfico y religioso como las alusiones y citas que se hacen a la obra de Dicastillo. El recurso formulario

(“Pídesme”) no incluye más que dos elementos afectivos, pues las cartas funcionan como otro discurso que está al servicio de la religión tal como la poesía.

El recurso epistolar cobra especial interés en la medida que la obra se cierra con una carta inconclusa de fray Andrés donde anuncia la muerte de Arsenio. Si bien no hay punto aparte y la narración se interrumpe bruscamente, dicha carta sugiere la conclusión de la obra: Don Fernando es monje cartujo, don Andrés y Antonio también ingresaron en órdenes religiosos, el padre de don Fernando cumple retiro en el Desierto de Guaduas, don Pedro sigue con las manifestaciones de su devoción y Casimira y Arsenio murieron en santidad. Si bien el autor promete nuevos textos, la historia en términos generales está cerrada.

La visión contrarreformista que define la obra, su propósito moral, la afirmación de la religiosidad elimina igualmente cierta ambigüedad que se pueda presentar con la última carta inconclusa de Arsenio, pues la conversión y el abandono de la vida mundana por parte de los protagonistas se produce al principio del argumento y a excepción de una breve referencia a las dudas de don Fernando al disfrutar los halagos de la Corte madrileña, jamás se volverá a poner en duda el camino seleccionado:

Ya tenía Don Fernando a este tiempo tratada su pretensión de ser monje cartuxo en la insigne y real cassa de Sancta María de el Paular; ya andava inquiriendo y preguntando los informes de los necesario para mejor conseguir su intento, aunque diversos embarazos de negocios que estaban a su cargo y la confussa Babilonia y encantos de la corte de Madrid le traían como sordo a los impulsos divinos. Dilatava su resolución de día en día, porque era fiera la lucha que interiormente passava (...) (Solís 1984: 701).

## 2.4 EL DESARROLLO DEL ARGUMENTO: EL TIEMPO

El recurso temporal en *El desierto prodigioso* define la condición de la obra como texto religioso, ascético, al ser tema esencial en las meditaciones. Pero éste constituye un elemento ambiguo para afirmar la mentalidad oficial sustentada por la obra: el desarrollo de los acontecimientos se produce en un estricto orden lineal e histórico; pero al mismo tiempo, el paralelismo planteado con las narraciones interpoladas como la de Arsenio, sugieren una novedosa utilización de esta categoría.

La historia interpolada sobre Arsenio, en la medida que corresponde a un estilo distinto al del primer plano narrativo, de tipo biográfico e histórico, plantea unos artificios temporales distintos. De esta manera se afirma el deseo implícito y hasta inconsciente del autor por escribir hechos de ficción, que explícitamente ha condenado.

Revisemos lo concerniente al desarrollo temporal en estos planos narrativos, y la categoría temporal como obsesión, como dilema del pecador expuesta en las meditaciones.

La historia primera, la que contiene el relato de la vida de don Pedro, su hermano y amigos incluyendo a Arsenio, se desarrolla dentro de una rígida estructura lineal, pues corresponde al tiempo histórico y biográfico de los personajes: el encuentro con Arsenio, la conversión, el regreso a Santafé de Bogotá, la nueva visita al Desierto de la Candelaria, el viaje de don Fernando a España, el retiro del padre al Desierto de Guaduas, la correspondencia y la muerte de Arsenio. Los hechos se suscriben a un espacio determinando que es el Desierto de la Candelaria y sus inmediaciones. Es frecuente, en este plano, las referencias temporales y espaciales para aclarar los distintos comentarios de los personajes:

El año de mil y seyscientos y dos avía en una ciudad que está a este convento muy cercana, llamada Tunja, fundación de illustres caballeros, dos hermanos, naturales de la Isla de Tenerife en las Canarias, llamado el uno Domingo de Anaya y el otro Francisco de Anaya (Solís 1977: 631).

Los acontecimientos avanzan sin que haya alteración de su desarrollo histórico y lineal, pero sí con una infinidad de interrupciones para incluir el relato de Arsenio que igualmente se presenta de una forma lineal y con nuevos textos interpolados.

En el relato de Arsenio los sucesos también se desarrollan de una manera progresiva, no obstante las múltiples digresiones. Esto se debe al carácter también biográfico de dicho relato. Presenciamos el paso de los días, al avance de los años en la vida del joven español (Arsenio), señalado en ocasiones con saltos y resúmenes, en una historia que abarca varias décadas: “Al cabo de los dos años, me vinieron grandes impulsos de ver a Casimira” (Solís 1084: 323); “(...) y he pasado ya doze años viviendo en ellos” (Solís 1984: 415). El fluir temporal se realiza dentro de ciertos límites realistas, pues el carácter biográfico del texto así lo exige; la obra plantea de esta manera los límites de su recepción, dentro de los parámetros impuestos por la crónica o la historia.

No obstante esta intención de realismo, diversos aspectos demuestran el proceso de ficcionalización, al remitir a otras tradiciones discursivas como la novela pastoril a lo divino. Consideremos como ejemplo la narración de Arsenio que corresponde a la parte de su vida en la Nueva Granada. El narrador se ubicó espacialmente en el Desierto de la Candelaria y se refiere a ciertos lugares aledaños como la ciudad de Tunja. Pues bien, los piratas holandeses abandonan a Arsenio y a Casimira en una playa caribeña distante varios centenares de kilómetros del Desierto de la Candelaria, pero los personajes en poco tiempo encuentran la cueva del primer Arsenio. El supuesto realismo espacio-temporal se borra de esta manera por el deseo de ubicar a los personajes en el espacio seleccionado; el texto tiende de esta manera hacia la construcción ideal de la pastoril a lo divino, y el aparente realismo espacio-temporal se va diluyendo.

La dimensión espacio-tiempo es producto, de esta manera, de una manipulación, de una elaboración propia de un texto de ficción de la época, pero con la óptica de lo histórico y lo biográfico por la tendencia del autor de querer alejarse de los textos de ficción. La categoría tempo-espacial asume valores simbólicos en la mayoría de los casos, por el carácter ejemplar de la obra. El remedo de paraíso terrenal donde conviven los personajes plácidamente, se transforma entonces en un monte agreste donde cada

segundo trae el sobresalto que provoca el miedo de ser atacado por una fiera, sirviendo así para dar una lección a los pecadores.

De la misma forma se relatan hechos como los del ciervo en la mansión primera, que indican que el manejo temporal asume una dimensión divina: don Andrés, mientras estaba de cacería, persigue un ciervo hasta la cueva de Arsenio; tres días después regresa con sus amigos y el ciervo sigue allí junto con los perros, como señal del estado de bienestar y santidad que proyecta la morada del ermitaño. El supuesto realismo que pretende el autor en el primer plano narrativo de naturaleza histórica, progresivamente se ve sometido a las particularidades de otros género discursivos.

La linealidad del primer plano narrativo se enriquece con las experiencias temporales propuestas por las historias interpoladas. El relato de la vida de Arsenio constituye una analepsis con una amplitud de varios años, pues el anciano eremita, inicia su historia desde sus años de juventud:

Apenas avía corrido el sol desde la aurora de mi nacimiento quatro lustros, quando faltaron mis padres quedando en sombras de muerte sepultados (Solís 1977; 166).

La analepsis empleada por el narrador para contar la vida de Arsenio es un recurso bien empleado en la obra. La vida presente del eremita avanza sin mucha novedad, más bien con una lentitud que sugiere que sus días llegaron a su fin, mientras que el relato sobre su pasado fluye de una forma veloz, vertiginosa, lleno de aventuras, de sorpresas y hechos sorprendentes. Los dos estados del eremita avanzan en paralelo, y cuando el recuento del pasado del personaje llega el presente del mismo, lo que queda por ocurrir es el ingreso del eremita a una orden religiosa y su posterior muerte. El juego de ritmos termina entonces beneficiando la lectura, pues existen experiencias distintas del tiempo en el orden de la vida religiosa que las experimenta el hombre en lo terreno.

A medida que avanzan las historias interpoladas el recurso temporal asume otras características. El relato de Arsenio sobre la vida de Pedro Porter constituye otro de estos valiosos ejemplos. Aunque la leyenda sobre Porter se desarrolla de una manera progresiva, surge la utilización de un tiempo milagroso, inexplicable para los personajes: Pedro Porter estuvo 36 días en el infierno, pero para él no ha pasado más de un día y los acontecimientos efectivamente pueden obedecer a dicha dimensión

temporal; el personaje igualmente realiza un extenso recorrido con un solo salto de su caballo, lo que indica que, aunque las categorías espacio-temporales no estén plenamente desarrolladas, sí se explora, se manipula el aspecto ficticio- milagroso del tiempo:

Pedro, ven y sígueme. Y dándole un cabo del bordón, le seguía y en un breve instante se halló junto a Molviedro, un lugar distante cuatro leguas de Valencia, y estando allí solo junto a la Villa, no sabía dónde estaba porque el peregrino le quitó de la mano el bordón con que le avía guiado y desapareció (Solís 1977: 414).

(...) pero que el día siguiente, que sería el de San Bartolomé Apóstol, se lo diría. Dixo Jayme: ya passó Sn. Bartolomé, y oy es día de San Miguel y también es día señalado y me lo podréys dezir (...). Luego yo desde beynte y tres de agosto hasta beyntinueve de setiembre a las tres de la tarde, estuve en el ynfierno sin comer (Solís 1977: 466).

Este tipo de experiencia temporal se convierte en algo usual en todos aquellos textos interpolados que no obedecen a la situación biográfica- histórica del primer plano narrativo. Los intertextos tienen como fin liberar la imaginación y jugar con todos aquellos elementos literarios que la normatividad religiosa prohibía; todo este juego aparece mimetizados en un extenso relato sobre personajes reales de la Nueva Granada. De esta manera, los hechos milagrosos o sobrenaturales se presentan como experiencias pasadas y no como vivencias presentes.

El pasaje de las raciones de carne constituye otro de estos ejemplos donde la experiencia temporal se debe explicar como milagrosa. El hecho es contado por Arsenio y ocurrió en el siglo XI; varios siglos hay de por medio desde que ocurrió el milagro: Bruno y sus monjes duermen durante 56 días mientras una carne se quema y se hace ceniza; sin embargo, ellos piensan que no ha pasado más de una tarde; cuando despiertan no se explican qué sucedió:

Los santos quedaron muy admirados de lo que avían visto y oído, y espantados de aver dormido sinquenta y dos días sin comer ni beber, y con este suceso se certificaron de que la voluntad de Dios era de que nunca comiesen carne, y assí lo determinaron y guardaron de allí adelante (ellos) y sus sucesores inviolablemente (Solís 1984: 135).

Los personajes simplemente creen en el milagro, tal como lo debe creer el lector de la obra.

La historia sobre don Fernando, su grupo y la de Arsenio se relatan en paralelo. El lector no conoce la vida de Arsenio y después la de los personajes históricos, sino que progresivamente recorre las dos historias mientras se interpolan poemas, el cartapacio de las meditaciones y los autos, desprendiéndose de este hecho un rico y novedoso fluir del relato en el caso del eremita donde abundan los acontecimientos, y un lento desarrollo en el primer nivel donde lo fundamental son las expresiones devotas. Esta simultaneidad de los relatos y las interrupciones que sufren, son una manifestación propia del sincretismo de los textos del XVII. Tiempo de la ficción y tiempo de la historia entran en relación, cuando la manipulación de esta categoría refleja la conciencia de los individuos y cuando se convierte en preocupación vital.

El tiempo cronológico, físico, en la medida que significa para los pecadores oportunidad para el arrepentimiento y poder salvar así el alma y librarla del infierno, pasa a ser una obsesión. De las categorías temporales el presente cobra especial valor, en la medida que el hombre siente que se encuentra en un momento crítico, pues la muerte puede sobrevenir en cualquier momento. La muerte acecha al hombre, el cual pareciera despertar de repente; éste relaciona el pasado fugaz con el pecado, y el futuro con la imagen del infierno y las eternas penas que allí le esperan. El pasado es importante en cuanto el hombre existe solo por el pecado, y lo mortifica ese “tiempo perdido” que lo puede llevar a la condena del alma:

Perdido soy, condenado voy. Y en esto veo que le arrebatan los demonios y dan con él en el infierno. Si a mí me diera en este punto volver al mundo, ¿qué hiziera? Mas, ¿qué no hiziera? Ya no ay lugar, vamos a dar cuenta. !O tiempo, tiempo! !O tiempo pasado! !O tiempo precioso, y más que todas las riquezas del mundo! (Solís 1977: 326).

El tiempo presente representa entonces el instante valioso que se le brinda al pecador para que enmiende su vida, mediante el arrepentimiento y la penitencia:

En este aprieto me sobresalta un pensamiento, y es que oy he de parecer delante del tribunal de Dios; que oy he de dar cuenta de mi vida; que de aquí a un breve rato se me a de dar sentencia diffinitiva de salvación o de condenación eterna, sin poder jamás apellar de ella. ¡Ay Dios, ay de mí! ¿Qué, de los deleytes y gustos? ¿Qué, de las honras y vandiades? (Solís 1977: 85).

El tiempo futuro, por su parte, impresiona igualmente al hombre al revelarse en las formas de las penas del infierno, lo cual motiva el arrepentimiento, la conversión del

pecador; el presente, el ahora, debe ser aprovechado por el hombre como manifestación del amor de Dios:

¿Será bueno dilatar este negocio de oy para mañana? ¿Será bueno poner en quizá negocio de una eternidad? ¿Será bueno verme en este desventurado tranze? ¿Será bueno descuidarme un solo día? (Solís 1977: 384).

Quiero también reparar (antes que llegue a pensar en qué para mi cuerpo y alma) cómo se acaba el tiempo (...) ya no ay más tiempo (...) ¡O, qué de tiempo he perdido, y pierdo (...) es verdad que me puedo arrepentir de lo malo, al fin el tiempo que perdí, perdido queda (...) por un brebe tiempo, yo asseguro que no perdería punto. (...). ¿Pues menos precioso es el tiempo que el oro y plata (Solís 1977: 103).

La vivencia temporal refleja entonces la tristeza, la existencia lúgubre de los personajes, manifestación propia de la actitud del hombre del XVII. Ni el pasado, ni el presente ni el futuro son motivos de felicidad, pues todos son manifestaciones del pecado. El tiempo no es goce, relajamiento, disfrute, sino discurso mortificante, pues la naturaleza del hombre es la de ser pecador. Por esto igualmente la presencia de numerosos objetos y experiencias fantasmagóricas, macabras, que contribuye a la sujeción.

Entre estas experiencias macabras figuran la aparición de calaveras, de partes del cuerpo como las manos que escriben sobre las paredes anuncios de reconvención, decapitados que tocan las túnicas de los pecadores y los testimonios sobre las horribles penas del infierno<sup>89</sup>; poderosos elementos de sugestión que terminan haciendo su efecto entre los personajes:

Si bien la terrible descripción de las penas del infierno se utiliza como un poderoso elemento que atemoriza al hombre, la palabra debe de ser lo suficientemente poderosa para motivar la reacción piadosa. Por supuesto sabemos que ésta se reforzó con la presencia de otra serie de códigos como el plástico y el sonoro. En la descripción del infierno, de las experiencias y testimonios de numerosos personajes, vital para el efecto de verdad y desvirtuar así la idea de ficción, se desarrolla una rica gama de imágenes y metáforas

---

<sup>89</sup> Algunos ejemplos son: el sueño de Arsenio (Solís 1984: 341); el adorno del altar de san Bruno (Solís 1984: 427); la aparición de calaveras (Solís 1984: 715, 342, 697, 715, 427) y la descripción del cuerpo de Casimira muerta (Solís 1984: 342).



Un ejemplo me acuerdo aver leído en el extático varón Don Dyonisio Rikel, que le quiero refrescar a la memoria. Y es que dixo un demonio que si hubiesse una piedra tan grande como cien mil vezes el mundo, y un pajarito viniessse de cien mil a cien mil años y sacasse desta piedra la décima parte de un grano de mostaza, tubieran algún consuelo en el infierno los condenados si supiesen que en acabando el paxarito de consumir aquella piedra asombrossa se avían de acabar sus tormentos, porque al fin se avía de acabar al cabo de innumerables siglos, por ser finita, aunque tan grande la piedra. Pero como es pena infinita la que en el ynfierno se paga por un peccado mortal, acabará de consumir el paxarito la piedra cien millones y cien mil millones de vezes y comenzará de nuevo otras tantas y nunca tendrán fin sus tormentos (Solís 1984: 746). (...) ¿Quándo se acabarán estos tormentos? Nunca. ¿Quándo se aliviará mi mal? Nunca (...). ¿Y abrá esperanza de algún día? No. ¿Y de aquí a cien mil años? No. No ay que hazer sino morir y rebentar” (Solís 1977: 390).

Los distintos planos narrativos proponen entonces unos manejos temporales distintos, que obedecen al género discursivo que se actualiza. En el primer plano, correspondiente a los personajes reales, se imponen elementos temporales realistas, pero el relato entra en los terrenos de la pastoril a lo divino y se produce la idealización propia de los mismos. Las historias interpoladas sugieren otras experiencias temporales: los relatos sobre san Bruno o Pedro Porter, están atravesados por hechos milagrosos, por experiencias inexplicables para los personajes a no ser por la intervención divina. La aventura de Arsenio, finalmente, pasa de un pormenorizado recuento de la aventura a la experiencia milagrosa del personaje en un espacio alegórico que los prepara para la salvación.

### 3. DIMENSIÓN BIOGRÁFICA E HISTÓRICA DE LOS PERSONAJES

El primer plano narrativo que comprende la vida de los cuatro personajes, don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio, alrededor de un ermitaño llamado Arsenio, tiene una naturaleza histórica. Los protagonistas corresponden a los neogranadinos Fernando Fernández de Valenzuela, Pedro de Solís y Valenzuela, fray Andrés de san Nicolás y el pintor Antonio Acero de la Cruz. El personaje con el cual pasan algunos días en el Desierto de la Candelaria, Arsenio, es de naturaleza ficticia. Este aspecto, donde personajes de naturaleza real interactúan con uno ficticio, define también el texto de Pedro de Solís como una obra de ficción.

El marco general de los acontecimientos también corresponde a hechos reales, y se centra en el propósito y los medios de don Fernando para ingresar a la cartuja de El Paular. Los personajes aparecen incluso no solo con sus nombres reales, sino con sus apellidos. Si bien durante gran parte de la novela el narrador solo nombra a los personajes como don Fernando, don Pedro, don Andrés o Antonio, hay un momento donde los indicios son de tal magnitud, que afirma que ya no es justo que disimule los “nombres propios” como lo ha hecho desde el principio. Una de las referencias aparece en la mansión XXI. En este capítulo se cuenta que don Pedro y su hermano don Fernando hicieron una copia de un auto sacramental:

Esta copia andubo muchos años en poder de Dn. Fernando entre sus papeles y últimamente vino al de Dn. Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto Prodigioso (Solís 1977: 684).

Y cuando don Fernando realiza el segundo viaje al Desierto de la candelaria para recoger el cuerpo del arzobispo Almansa el narrador dice:

Combidó luego para este viaje a Antonio Azero de la Cruz y otro amigo muy querido suyo, llamado Don Francisco Laguna, mozo de lindas esperanzas y en el genio de la poesía muy curioso. También convidó a otro deudo suyo, sacerdote, llamado Feliciano de

campos (que ya no es justo que disimule los nombres propios como enepzé al principio) (Solís 1984: 445).

Los lugares donde transcurren los hechos también son de fácil ubicación: Santafé de Bogotá, Villa de Leyva, Tunja y el Desierto de la Candelaria<sup>90</sup>. Las situaciones narradas, por lo tanto, son reales, pero es evidente un proceso de ficcionalización: cuando Andrés descubre la morada de Arsenio, por ejemplo, los perros y el venado que perseguían descansan en completa armonía junto a un altar; los personajes, por otra parte, parecen todos de la misma edad (los históricos tienen edades muy distintas, tal como ya se señaló) y habitan un mundo idealizado, donde la única preocupación es la alabanza divina.

La obra se convierte, en este sentido, en una alabanza a una familia de criollos, los Fernández de Valenzuela, de reconocido prestigio social, económico y religioso a mediados del siglo XVII en la Nueva Granada<sup>91</sup>.

Que el primer plano narrativo sea de naturaleza biográfica e histórica limita en principio el nivel de fabulación, pues en este no ocurre ninguna de las situaciones extraordinarias que se producen en los relatos interpolados. Pero lo que sí ocurre es la acomodación y modificación de los referentes históricos, para que correspondan a la situación planteada por la novela pastoril a lo divino. Esta transformación de un estilo ocurre con otros discursos que confluyen en *El desierto prodigioso*, pues la obra remite todos los discursos al terreno de lo religioso; todo debe estar al servicio de la religión. Determinemos la naturaleza histórica y biográfica de la novela, y veamos el proceso de transformación de dichos referentes reales.

---

<sup>90</sup> Santafé de Bogotá fue fundada por Gonzalo Jiménez de Quesada en 1538, Tunja por Gonzalo Suárez Rendón en 1539 y Villa de Leyva en 1572. El Desierto de la Candelaria realmente es un valle cercano a la ciudad de Villa de Leyva, donde existe un convento fundado a principios del siglo XVII y que tiene el nombre de Convento de la Candelaria. Otros lugares mencionados en la novela como Guaduas y la iglesia de Ecce Homo también existen.

<sup>91</sup> Don Pedro Fernández provenía de la ciudad española de Baeza y su esposa Juana Vásquez de Extremadura. Atesora una gran fortuna que comprende casas y molinos. Un cronista se refiere a él como “profesor de medicina y muy perito en aplicación de yerbas y cosas naturales de la tierra, y en el conocimiento de los que estaban moribundos” (Briceño 1983: 271).

### 3.1 LOS PERSONAJES

Los personajes centrales, que corresponden al primer plano narrativo, son don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio, todos de naturaleza histórica. Estos interactúan con uno de carácter ficticio: Arsenio. En este plano aparecen otros personajes secundarios, pero importantes para la narración, como don Jacinto, sacerdote amigo de don Fernando, y Martín, criado de don Pedro Fernández.

En el otro plano narrativo se ubican los amigos del joven Arsenio, cuando éste vivía en España: Leoncio, Pedro Padilla y Casimira. Otros son solo referencias como Delia y Roselinda, esposas de Arsenio y Leoncio respectivamente.

El personaje central del tercer plano narrativo es Pedro Porter; éste realiza la mención a una serie de personas que encuentra en el infierno sin que ninguno ocupe un lugar central, a excepción del diablo que interactúa con el labrador en la primera parte del relato.

#### 3.1.1 El personaje don Fernando

El personaje don Fernando corresponde al cartujo y escritor santafereño Fernando Fernández de Valenzuela, hermano de Pedro de Solís, autor de *El desierto prodigioso*. Que el personaje central de la novela sea Fernando Fernández de Valenzuela, implica que en la vida de éste ocurrieron hechos admirables, y que tiene el reconocimiento y la admiración de su hermano para convertirlo en protagonista.

Fernando Fernández efectivamente tiene méritos para ser el personaje central de la novela. El cartujo, nacido en 1616, es siete años mayor que su hermano Pedro de Solís; recibió una esmerada formación académica, y desde temprana edad escribió obras que le dieron prestigio, como una gramática de la lengua latina, *Thesaurus linguae latinae*, infinidad de poemas e incluso la pieza teatral más antigua que se conserva escrita en la

Nueva Granada, la *Laurea crítica*<sup>92</sup>. Fernando Fernández se convirtió de esta manera en un modelo, en el ejemplo a imitar en el campo de la escritura para el hermano menor; la biografía del arzobispo Bernardino de Almansa de hecho la escribió primero Fernando Fernández y a partir de ésta Pedro de Solís hizo su versión. Fernando Fernández también es el consejero y corrector de los escritos de su hermano, y el que facilitó la publicación de los mismos en España. Por esta razón frena el impulso desmedido de Pedro de Solís por publicar, con el ánimo que cuide el estilo; en el “Prólogo y advertencia al lector” en *La Fénix cartuxana* escribe Pedro de Solís:

(...) al tiempo que este libro de *La fénix cartuxana* se empezó a estampar, y lo estaban ya los ocho primeros pliegos, q(ue) contienen los dos cantos primero, y segundo, se ofrecieron algunas causas y razones, q(ue) obligaron a mi hermano el Padre D. Bruno de Valençuela, a cuyo cargo y cuidado avía puesto el de esta impresión, a dexarla por algún tiempo; para con él perficionar una obra tan grande; que aviendo yo escrito en ella doscientos pliegos, dize, que es rasgo pequeño, respeto de los que ay que hazer, para lo qual me remite nuevos originales y papeles auténticos de muchos milagros, y me pide, que de nuevo reduzga la numerosa copia de versos q(ue) he hecho a la lima, para que antes que salga al teatro del mundo cobre entera perfección (Briceño 1983: 173).

Fernando Fernández también es el que provee a su hermano de cierta bibliografía religiosa, enviándole libros y textos manuscritos desde España, muchos de los cuales incluye el neogranadino en *El desierto prodigioso*. Así sucede con una canción sobre san Bruno que aparece en la mansión XXII tomada del libro de Miguel de Dicastillo *Aula de Dios*.

---

<sup>92</sup> *Laurea crítica* prefigura la negación explícita de Fernando Fernández, como de su hermano Pedro, para los temas políticos o sociales. El entremés constituye una sátira de distintos tipos: un crítico literario un aspirante a Caballero, un Necio, un Preguntador y un Acatarrado. Todos comparecen ante Miser Protasio solicitando título: el Caballero en busca de reconocimiento 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. La *Laurea crítica* acoge la estructura de revista o desfile de entes o figuras: uno por uno se presentan ante la figura del examinador Miser Protasio: el caballero, el necio, el preguntador, el acatarrado y don Velialís y de igual modo van abandonando la escena. Los personajes constituyen máscaras, elementos arquetípicos del entremés español que en este caso tiene un objetivo claro: una crítica del léxico y de la manía cultista de los culteranos.

La profunda relación entre los dos hermanos también se comprueba con el hecho de que los manuscritos de *El desierto prodigioso* le fueron enviados a Fernando Fernández a España, con la intención de que éste gestionara la publicación de los mismos. En ese momento Fernández pertenece ya a la cartuja de El Paular, lo cual acrecienta su importancia y la de la familia, y provoca la admiración de su hermano. Parece normal entonces, que desde un punto de vista biográfico, la vida que se privilegie sea la del cartujo.

Pedro de Solís recrea entonces en su novela una imagen ejemplar de su hermano, y lo eleva a paradigma de devoción, no solo de su familia, sino de la sociedad santafereña de la época.

Todos los aspectos familiares relacionados con el personaje don Fernando coinciden con los reales según las distintas fuentes ya citadas (Rivas 1977, Briceño 1983, Orjuela 1986): el personaje es de Santafé de Bogotá, su hermano es don Pedro, su padre también se llama Pedro, su primo es Andrés y uno de sus amigos es el pintor neogranadino Antonio Acero de la Cruz. Los acontecimientos narrados sobre la vida de don Fernando también son reales, pero el asunto central de la novela tiene que ver con la manera como don Fernando logra viajar a España para hacerse cartujo. En la novela, el narrador cuenta que don Fernando, graduado ya de doctor, fue elegido por el cabildo eclesiástico de Santafé de Bogotá para trasladar desde Villa de Leyva hasta Madrid el cadáver del arzobispo Bernardino de Almansa. Don Fernando, acompañado de su hermano y un grupo de amigos, viaja entonces hasta Villa de Leyva para recuperar el cuerpo, y después de varios días regresa a Santafé de Bogotá, a la casa de sus padres, donde permanece cerca de tres meses antes de emprender el viaje a España.

Dos importantes textos del siglo XVII se refieren a estos acontecimientos. El primero se trata de la biografía del arzobispo Bernardino de Almansa, escrita también por Pedro de Solís, *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor don Bernardino de Almansa*, y publicada en Madrid en 1647 por el editor Diego Días de la

Correa<sup>93</sup>. La otra referencia la encontramos en una especie de crónica escrita en 1638, *El carnero*<sup>94</sup>, del neogranadino Juan Rodríguez Freyle.

Por su testamento mandó trasladar sus huesos al convento de monjas de donde era patrono. Al presente está su cuerpo en esta ciudad, en casa de Pedro de Valenzuela, cirujano, en una capilla, adornada, porque el doctor don Hernando de Valenzuela, hijo del dicho licenciado y de doña Juana Vásquez de Solís, su legítima mujer, lo ha de llevar a Castilla en la ocasión que se espera este año de 1638<sup>95</sup>.

La referencia realizada por Rodríguez Freyle comprueba la historicidad de los hechos narrados en *El desierto prodigioso*, y señala la trascendencia que tuvo en Santafé de Bogotá la elección de Fernando Fernández para el traslado del cuerpo. Uno de los hechos centrales, a los que se refiere Rodríguez Freyle, tiene que ver con los comentarios acerca del estado “incorrupto” en que se encontró el cuerpo del arzobispo, lo cual es señalado repetidas veces por Pedro de Solís (Solís 1984: 466), y que aprovecha en el proceso de recrear la vida excepcional de su hermano:

Las mortajas y ornamentos con que le enterraron, con haber estado debajo de tierra, están sanos; el cuerpo mirrado, que aún no se ha deshecho. Algunas opiniones hay, a las cuales respondo: que si fuere santo, ello resplandecerá, y si fuere vano, ello se desvanecerá (Rodríguez 1985: 289).

Rodríguez Freyle relata este hecho del estado incorrupto en que se encontró el cuerpo del arzobispo con cierta reserva. Lo fundamental, en este pasaje, es que Pedro de Solís tiene más de un argumento para sustentar los acontecimientos extraordinarios mencionados alrededor del cuerpo, como la mención de los testigos al momento de la exhumación.

*El desierto prodigioso* continúa en estos asuntos dentro del terreno de lo histórico-biográfico. El autor, asumiendo cierta concepción moral de la época que negaba el texto

---

<sup>93</sup> Un ejemplar de esta edición se conserva en la Biblioteca Luis Ángel Arango de la ciudad de Bogotá, Colombia.

<sup>94</sup> *El carnero* es un texto híbrido que contiene crónica, leyenda, narraciones en forma de cuento, y una serie de relatos sobre la vida cotidiana tanto de Santafé de Bogotá como de Tunja. Según Fajardo Valenzuela, “para algunos autores, con su prosa narrativa se inicia el cuento; para otros, en sus capítulos se encuentra una protonovela a pesar del consabido hibridismo que conforma su textura (...). *El carnero* está conformado por discursos de crónica histórica, de leyenda indígena, de sermón medieval y de chismes de pueblo”. Por ello, “oscila entre lo histórico como crónica y la presencia de elementos narrativos ficcionales” (Fajardo 2002:34).

<sup>95</sup> Rodríguez Freyle, Juan. *El carnero*. Círculo de Lectores, Bogotá, 1985, p. 289.

de ficción y lo consideraba como pecaminoso, se preocupa por la veracidad de lo contado y realiza de este modo una obra de ficción, en la medida que solo expone esa imagen devota, santa y milagrosa de don Fernando. Pedro de Solís mezcla, de este modo, la descripción de los sucesos reales y cotidianos con momentos cruciales que asume como milagrosos<sup>96</sup>. De esta manera resume un momento de la vida de don Fernando:

Acabó sus estudios, obteniendo los lauros que dan las ciencias con aplauso común, y sólo se le contaban dies y nueve años, quando con especial licencia enpezó a exercitar el officio de la predicación. (...) el comisario de la Inquisición (...) honrró a Don Fernando con el título de su notario y desde en adelante actuó ante él lo que se ofrecía en su tribunal (Solís 1984: 440).

Pero después de estos datos, continúa con un acontecimiento extraordinario que marca el inicio de su vocación:

Tenía Dn. Fernando en este tiempo por recreación el salir con frecuencia a una estancia o quinta de su padre, situada junto a un río, y un día que avía crecido y salido de madre, passando a cavallo un arroyo que enbocava en el río, le cogió con tanta furia que el embocó en el río principal donde estuvo tan a peligro su vida, que sólo se acordó de clamar a Dios y entre las ansias del batallar con el agua dio voces a su devoto San Bruno, quizás acordándose que otra vez, siendo niño, le avía sacado del peligro de un poço en que cayó. Presto tuvo socorro, pues sin ver quien, sintió que le dieron una mano y con ella le sacaron vivo a la orilla. Dio muchas gracias a N. Sr. Y no tuvo a quien atribuir esta invisible ayuda sino a San Bruno (Solís 1984: 441).

Si bien la novela se detiene en la visita que los personajes hacen a Villa de Leyva y al Desierto de la Candelaria en busca del cuerpo del arzobispo, lugar donde estos participan de las festividades religiosas y presencian los autos sacramentales, resume todo lo relacionado con el viaje de don Fernando a España en estos términos:

Assí, de su embarcación en Cartagena de Yndias, de su estada en el Reyno de México, principalmente en aquella nobilísima ciudad y en puerto de San Joan de Ulúa, o Veracruz, donde de nuevo enbarcado, hizo su viaje y tomó puerto en la nobilísima ciudad de Cádiz, y desde aquí llegó a Sevilla, y aquí se le juntó un compatriota y grande amigo, llamado don Jacinto, sacerdote de grandes prendas de talento e ingenio. Este le acompañó hasta

---

<sup>96</sup> Según Bajtín “La novela biográfica también se prepara ya desde la antigüedad clásica en forma de biografías, autobiografías y géneros confesionales del primer cristianismo (...), no se basa en las desviaciones del curso normal y típico de la vida, sino en los momentos principales y típicos de cualquier vida: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, organización de la vida, trabajos y logros, muerte., etc., o sea que se concentra precisamente en aquellos momentos que se sitúan antes del comienzo o después del final de lo que abarca una novela de pruebas” (Bajtín 1992: 207)



Madrid, donde hizo entrega del cuerpo y cumplió honoríficamente, y como dél esperó, con todas las funciones de su comisión (Solís 1984: 694).

El viaje de don Fernando a España y su ingreso a la cartuja de El Paular, tema de las mansiones XXI y XXII, ocurrió efectivamente. Fernando Fernández partió con el cuerpo del arzobispo Almansa en 1638, y después de permanecer en México cerca de un año llegó a la península en 1639. El 14 de septiembre de 1640 ingresó en el monasterio real de Santa María de El Paular de Segovia, donde cambió su nombre por el de Bruno: “tomando, el uno, el de su Padre santo, se llamó BRUNO (Solís 1984.715).

Pero lo curioso es que la novela no se detiene en estos acontecimientos relacionados con el viaje y el ingreso de don Fernando a la cartuja, sino que remite al lector a otro libro de Pedro de Solís donde están ampliamente desarrollados: el *Epítome breve*. En éste, efectivamente el autor cuenta de forma amplia y con detalles el viaje de don Fernando.

Se produce aquí una interesante relación intertextual entre *El desierto prodigioso* y una obra ya impresa. El autor pareciera considerar *El desierto prodigioso* y el *Epítome breve* como un solo texto, y por eso remite al lector a ésta para que complete la parte de la historia que hace falta:

Llegaron a Sta. Fe de Bogotá, a su cassa, desde donde hizo su viaje Don Fernando, como cuenta el Epítome historial de la vida del Ilustríssimo Arzobispo Dn. Bernardino de Almansa, dado ya a la estampa por Dn. Pedro de Solís. Dejo de decir sus especiales successos, por repetidos allí y, otros, porque no son de substancia (Solís 1984: 694).

Esta relación intertextual entre *El desierto prodigioso* y el *Epítome breve* será objeto de un desarrollo posterior, por las implicaciones que tiene para el desarrollo del hilo argumental.

### **3.1.2 El personaje don Pedro**

El personaje don Pedro corresponde al autor Pedro de Solís y Valenzuela. La obra asume de esta manera la forma de una autobiografía. El personaje aparece desde la primera mansión; al ser el hermano de don Fernando está presente en todos los asuntos

relacionados con la vida del cartujo. Don Pedro se convierte también en un personaje fundamental para el hilo narrativo, pues todos se agrupan alrededor de él por ser un excelente versificador y por ser el que recibe la correspondencia que don Fernando envía desde España.

El tratamiento que Pedro de Solís se da como personaje de la novela revela el proceso de ficcionalización: cuando éste supuestamente realizó el viaje con su hermano al Desierto de la Candelaria en 1630, solo contaba con ocho años y don Fernando con diez y seis; igual ocurre con Antonio Acero de la Cruz, que para el momento del viaje tenía cuarenta años. En la novela, sin embargo, todos los personajes aparecen como de la misma edad. Don Pedro no es entonces el niño histórico, sino un “mancebo” que compite con su hermano y los demás personajes en la composición de poemas; el mismo tratamiento de “don” desvirtúa que en la novela sea un niño. Cuando don Pedro interviene, su palabra está al mismo nivel de la de los demás personajes, confirmando que escuchan e interactúan con alguien de su misma edad:

No censuremos aora los versos; aprovechémonos de ellos. Dijo Dn. Pedro: prosiga Don Fernando y, si no, leeré yo, si está cansado. A que replicó: ¿cómo puede cansar cosa tan dulce? Leo, pues, lo que se sigue. Y dixo assí (Solís 1977: 74).

De igual forma sucede cuando leen las meditaciones contenidas en un cartapacio de Arsenio. La reacción de los cuatro personajes es la misma: en primer lugar, la conmoción que les produce la lectura:

Hasta aquí leyó don Fernando, pero fuele fuerza el sesar y dexar por un espacioso rato la lectura porque assí él como sus tres compañeros y oyentes tenían tan llenos de lágrimas los ojos, ecos que correspondían los latidos del alma, que más parece que querrían fallecer en las aras del dolor que vivir, aunque llenos de desengaño. Gimien heridos interiormente del divino impulso (Solís 1977: 90).

Pero la reacción de los personajes, incluyendo la de don Pedro, no se queda en estos comentarios del narrador, sino que cada uno responde ante lo leído con una serie de reflexiones propias de la ideología contrarreformista. Las palabras de don Pedro no son, entonces, las de un niño; el lenguaje sugiere la voz de alguien ya maduro en cierta retórica barroca y religiosa; por eso retoma las imágenes clásicas de las flores y el

espejo para hablar del sentido pasajero de la vida; de la idea de lo mundano y del desengaño:

Apenas (prosiguió Dn. Pedro) empieza a pestañear la ermosura de las flores y despuntar las ojas entre la cárcel de su botón estrecha; apenas se an desplegado al viento, apenas desde el retiro de su no ser an descubierto la vida, quando ya las azecha la muerte, tanto que el viento que las meze es segur que las despedaza, Mueren, como experimentamos, de achaques de nazidas, y el ámbar de su bizarría sólo naze para una estrena. No despertó las flores la mañana para vivir sino para fenezer; 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: 92).

El personaje don Pedro irá ganando protagonismo hasta aparecer como un prolífico escritor religioso, autor de hagiografías y otras obras pías, hechos que no corresponden al momento histórico; el personaje se presenta, de este modo, como una creación literaria. Lo mismo sucede con Antonio, que en el momento histórico de los hechos tenía cuarenta años pero que aparece en la ficción como un joven que también descubre las revelaciones divinas de la gruta de Arsenio.

El autor, Pedro de Solís y Valenzuela, se escuda de esta manera en la figura de un personaje, y trata de ocultar su verdadera identidad. Pero se trata del tópico de la falsa modestia, o de de la *humilitas autorial*, propios de la literatura barroca<sup>97</sup>. Todos los datos de don Pedro corresponden a Pedro de Solís y Valenzuela. Los hechos que demuestran que el personaje corresponde a Pedro de Solís en el momento en que se dedica a la escritura de *El desierto prodigioso*, y no al niño de ocho años, son contundentes, al punto en que hay un instante donde el personaje se menciona hasta con sus apellidos; así ocurre cuando se comenta el destino de la copia que los personajes hicieron de los autos sacramentales preparados por fray Joan del Rosario:

Esta copia andubo muchos años en poder de Dn. Fernando entre sus papales y últimamente vino al de Dn. Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto prodigioso (Solís 1984: 684).

---

<sup>97</sup> Entre los tópicos tradicionales de persona, Antonio Azaustre menciona: la *humilitas autorial*, el hombre como pequeño mundo, las analogías náuticas y el elogio personal. Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Ariel, Barcelona, 2009, pp. 39-48.

Se produce, entonces, un aparente encubrimiento, pues los datos que señalan la coincidencia entre el personaje y el individuo histórico son demasiados. La obra asume la forma de un autoelogio, de una autoalabanza de Pedro de Solís y Valenzuela; veamos. Entre los paratextos de *El desierto prodigioso* se encuentran algunos sonetos laudatorios que, por supuesto, están dentro de la tradición retórica de la época: un soneto de doña Inés de Quesada y Benavides<sup>98</sup>, otro del cuñado del autor, don Baltasar de Jodar, que, al igual que el de doña Inés de Quesada, fue escrito especialmente para la *Fénix Cartuxana*<sup>99</sup>; finalmente, un laberinto del hermano del autor, que constituye una gran alabanza al santaferoño, pues por múltiples lados se llega a esta cuarteta:

Don Pedro de Valenzuela,  
sois Apolo y sin segundo,  
nuevo Parnasso fecundo  
que con veloz fama buela.

José Antonio Maravall describe el tópico del *confuso laberinto* como propia de la imagen del mundo y del hombre en el Barroco; un laberinto donde el hombre corre el

---

<sup>98</sup> Jorge Páramo, Manuel Briceño y Rubén Páez en las notas de la obra, aclaran que este soneto parece referirse más a la *Fénix Cartuxana*, con lo cual estamos completamente de acuerdo, y que es posible “que don Pedro al recibirlo haya creído oportuno presentarlo al comienzo del nuevo libro, como solía hacerse, pero sin especificar más. “Las razones que nos mueven a esta hipótesis son el contenido mismo del soneto y el de la *Fénix*. El *Desierto*, en efecto, trata de aventuras juveniles y reflexiones muy hondas, aun cuando más adelante cuenta largamente el origen de la vida eremítica hasta llegar a San Bruno, cuya vida se narra de paso. Pero todo ello se hace en prosa, con añadidura de muchos versos a propósito de lo que se va presentando. Pero el libro como tal no es directamente un canto a las grandezas del santo” (Páramo 1977: 3). El soneto dice:

Es, o Pedro, tu pluma tan lijera,  
que, numen soberano, sube al Cielo,  
y en raptó, si divino, dulce buelo,  
llega de Bruno a la suprema esfera.

Quién sino tú comprendiera  
lo que oculta esplendor de Cisne, velo,  
ábito, digo: yllustre paralelo,  
imitación de la virtud primera.

Pinta, pues, lo fulgente, colorido,  
de esse retiro que de Dios es culto,  
en los brazos de Bruno reclinado.

Porque si es sacramento lo escondido,  
Dios en san Bruno y Bruno en Dios oculto,  
será con Bruno Dios sacramentado”.

<sup>99</sup> Ver: pág. 5 nota 1 del tomo primero.

riesgo de perderse y que “expresa la situación de una sociedad profundamente sacudida” (Maravall 1975: 316). No es extraño entonces que en este laberinto, como en los de Francisco Álvarez de Velasco dedicados a sor Juana Inés de la Cruz<sup>100</sup>, el autor señale el camino que se debe seguir para descifrarlo. De esta manera, este laberinto laudatorio va acompañado de la siguiente aclaración:

QUATRO LETRAS NORTE SON  
Y ZENTRO DEL LABERINTO.  
DA CADA QUAL CON DISTINTO  
A SU ESFERA REFLECCIÓN.

Pero donde la obra cobra la forma de un autoelogio es cuando los personajes celebran las composiciones de don Pedro o cuando él mismo elogia sus poemas que asigna a otros personajes; éstos aplauden permanentemente cada que don Pedro compone o recita un poema; por eso son frecuentes expresiones como: “Causó a todos notable gusto oír este soneto” o “le dieron el vitor” como forma de elogiarlo; después que don Pedro recita su extenso poema “La concha de nácar fino” (Solís 1977: 521), los personajes dicen:

Mucho celebró fr. Joan del Rosario y los demás religiosos el genio de versos tan devotos, y Don Pedro dixo que sólo tenían de bueno ser propios y ajustados a la devoción del que los avía pedido con aquellas condiciones (Solís 1977: 533).

En una manifestación del tópico de la *humilitas autorial*, don Pedro dice que no pretende exhibir su ingenio poético, pero al mismo tiempo dice que sabe “hazer versos latinos”, lo cual señala tanto el conocimiento del latín como sus formas de versificación que no estaban al alcance de todos, como por ejemplo de Antonio Acero de la Cruz.:

Don Pedro les dijo: adviertan, mis charísimos amigos, que no hize esto por mostrar valentía de ingenio y que también sé hazer versos latinos; que esso fuera vanidad y estoy ageno de ella, sino llevado del afecto y devoción que tengo al santísimo Bruno y por el

---

<sup>100</sup> Son cuatro los laberintos dedicados por Francisco Álvarez de Velasco a sor Juan Inés de la Cruz, dos en forma de cruz y otros recurriendo al estilo de los poemas retrógrados. Todos van acompañados de asteriscos del editor para su solución; uno de estos dice: “Otro laberinto de otra Cruz al mismo assumpto, en que se forma una copla endecasílabo para abaxo, y otra por los braços; y en el centro de ella, empeçando desde la M, se lee por seis partes *Musa*, y por quatro *Sabia*, y por una *Talia*; y quitada la raya que sobre la A forma una *T*, dize *Alia*, con que sale, *Alia*, *Musa*, *Sabia*, *Talia*” (Álvarez 1989: 548).

gusto que entiendo en esto a de aver recibido mi hermano. Y también advierto que para lo que me resta de leer, por explayar los conceptos, he recurrido a la célebre dízima que está glosada en los cartapacios de Arsenio que comienza: Es ceniza el más robusto;/ La vida lijera posta, etc.

Y de nuevo la he glossado ciñéndola, con otras doctrinas percibidas de lo que hemos leydo estos días, a la versión de la epigramma, y assí no ay que culparme de prolixo, pues no puede serlo nadie en estas materias si las dispone con dulzura. Y, dada esta advertencia, prosiguió leyendo estas dízimas (Solís 1977:448).

Otra forma del autoelogio es cuando Pedro de Solís asigna sus composiciones a los personajes históricos, tal como sucede con el soneto “Crio Dios a Todos los mortales” (Solís 1977: 424), y él mismo, en la figura de don Pedro, procede a celebrarlos; el narrador afirma entonces que el poema referido lo escribió don Fernando. Es una situación distinta a la que se presenta cuando un personaje ficticio como Arsenio recita un poema que, por lo general serán del autor. Después de que todos los personajes recitan, entre ellos el mismo don Pedro, proceden a celebrar la calidad de las composiciones:

Mostró Arsenio grande gusto en oír este soneto y celebraron todos el aver ajustado el sentido de la epigramma o elegía en otros tantos versos, y en darle aplausos se detuvieron un rato (Solís 1977: 425).

La autoalabanza la lleva don Pedro al extremo cuando señala que Antonio escribe y recita unas octavas que en realidad no pertenecen al personaje histórico, es decir a Antonio Acero de la Cruz, sino al mismo Pedro de Solís y Valenzuela; al final del poema Antonio aclara la autoría para elogiar a don Pedro:

Quando oyó Antonio que leydas estas octavas, le empezaron a dar alabanza, dixo: no es justo hurtarle a alguno su gloria. ¿Quién pudiera hazer octavas tan primorosas y con tanta presteza sino el feliz ingenio de Don Pedro? Vmds. sepan que son suyas y que el no referirlas él mismo es porque está embarazado con la atención a mayor asunto y mayor obra, como yo, que todo lo espío, lo he visto. Y yo las he referido porque también se logren con lo demás que va disponiendo. No negó Don Pedro la verdad y Antonio prosiguió diciendo (Solís 1977: 427).

Los demás personajes también recitan poemas de don Pedro, tal como lo han hecho con textos de Lope de Vega, Calderón u otros grandes escritores españoles del XVII. El autor pareciera sentirse de este modo a la altura de los grandes poetas que ha mencionado a lo largo de su obra:

Muchos de los que allí estaban quisieran oír la de Sn. Jerónimo, y Antonio prometió de referirla en la primera sazón que se ofreciese. Y por dar feliz fin a la Mansión, que casi la mayor parte se avía gastado en loor del santo nacimiento, pidió licencia para referir un soneto del mismo D. Pedro, y al mismo asunto, y otorgada, le dio este gustosos dexo, diziendo (Solís 1977: 533).

Por otra parte, don Pedro se presente como hermano de don Fernando; el reconocimiento del cartujo se extiende de este modo al autor neogranadino.

Finalmente hay que aclarar que todos los demás personajes también son objeto de reconocimiento por sus composiciones. En la obra son frecuentes expresiones como estas:

Singular aplauso dieron todos al referido romanze (Solís 1977: 70), Apenas acabaron de dar aplauso a estos versos (Solís 1977: 76). (...) aplauso común dieron a las glossas, ponderando cómo todas las poesías que avían leído y escrito no sólo deleytaban sino aprovechaban (Solís 1977: 118). (...) aplaudieron todos el soneto (Solís 1977: 189).

Esta actitud de los personajes se torna tan frecuente, que en un momento donde se recitan tantos versos y abundan las celebraciones, Arsenio pide que no se aplauda más y que “assentemos que el aplauso está incluso en la superioridad del concepto” (Solís 1977: 189); pero una vez se olvidan de la solicitud del eremita, se vuelve al aplauso, a la alabanza, cada vez que uno de los miembros del grupo hace su intervención. Dicho reconocimiento deja de lado aspectos como la validez, la veracidad y la calidad de lo expuesto; los personajes no cuestionan o censuran ninguna intervención; todo lo que ellos componen o recitan es válido, todo posee su valor intrínseco pues no se fijan en la calidad estética, sino en el contenido religioso y ceremonial de los mismos.

En *El desierto prodigioso* se mencionan datos que corresponden por entero a la biografía del escritor neogranadino: el narrador cuenta que don Pedro es un clérigo y prolífico escritor, hijo de don Pedro Fernández y tiene como hermano a don Fernando. En un momento de la historia, al narrador no le queda más que nombrarlo hasta con su apellido:

Dn. Fernando y Don Pedro, que se empeñaron en pedirle a Fr. Joan los quadernos, que aquella noche trasladaron repartiéndolo en ojas a todos los de su compañía, con que se sacó copia de aquellos borradores que veneraban por reliquias. Esta copia andubo muchos años en poder de Dn. Fernando entre sus papales y últimamente vino al de Dn. Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto Prodigioso. Hizo siempre

escrúpulo de llegar a sus versos, con destino de mejorar el estylo, pero por no quitarles su nativa devoción, lo dexó de hazer, suplicando al letor assí los admitta como en el echo de verdad se escribieron en aquel desierto, que se vio en esta occassión muy poblado de gente virtuosa y compuesta que (a) aquella fiesta concurrió de toda aquelal comarca (Solís 1984: 684).

Pero los datos biográficos que se privilegian en la obra de Pedro de Solís tienen que ver más con su actividad literaria: el personaje es presentado de forma especial como un prolífico escritor, con obras escritas y publicadas en España; datos que corresponden por entero con la realidad. Dentro de la novela se menciona su intensa actividad literaria, como la publicación del *Epítome breve*, tal como efectivamente ocurrió (Solís 1984: 694), y el proceso de composición del “Desierto prodigioso”; por eso señala la manera como recibe textos de su hermano don Fernando desde España para que sean incluidos en el mismo:

Pídesme que te remita traslado de mis escritos, pues presumes no estaría occiosso el año de noviciado. Así es que no estuve occiosso, y por hazerte esta conplacencia te remitto esos quadernos que contienen un amoroso soliloquio a Christo Señor Nuestro en la cruz. Y el principal intento para que te los embío es para que con ellos hagas algunas mansiones, como las del *Desierto prodigioso*, en el desierto que oy habita nuestro venerable Padre (Solís 1984: 811).

Constatamos de este modo un interesante recurso metatextual, pues asistimos a la escritura del libro que estamos leyendo<sup>101</sup>; éste va creciendo ante los ojos del lector. El personaje-autor promete incluso una segunda parte de su obra, pues el volumen de textos religiosos que posee, gracias a los envíos de su hermano, es tal que no alcanza a desarrollarlos:

Y de propósito, y con arte y cuydado, lo omitte mi pluma porque ha de ser el assunto principal de la segunda parte que intento escribir del *Desierto prodigioso*, como prometí al principio, y assí combido la curiosidad del letor para ellos (Solís 1984: 447).

---

<sup>101</sup> Recurso que no era ajeno a la prosa de ficción del siglo XVII. En *Las dos hermanas* de Francisco de Lugo y Dávila (1588- 1558?) el narrador-escritor comenta lo siguiente: “y pues al curioso y docto se le dedican las novelas que llevan mi nombre, para diferenciar usará en éstas el estilo lacónico, esto es, conciso, mas no querría afectado. Juzgadle que agrada a algunos, o por moderno en nuestro vulgar o parecer ellos sabios; y, en el caso que me toca, será más dificultoso, por ser la acción y las personas que se introducen humildes”. LUGO y Dávila, Francisco. *Las dos hermanas. Novelas cortas del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 2010, 170.



Esta es, por lo tanto, la imagen que Pedro de Solís ha querido privilegiar de sí mismo en la novela: la de un prolífico escritor de temas religiosos. Y lo más importante es lo que tiene que ver con don Pedro como poeta religioso. Don Pedro escribe poemas de una forma compulsiva, y recibe el aplauso de su hermano y sus amigos; sus composiciones sobresalen sobre las demás, pues *El desierto prodigioso* también es la forma como Pedro de Solís quiere presentarse como prolífico versificador y reclamar de este modo el reconocimiento social por dicha actividad.

### **3.1.3 Los personajes don Andrés y Antonio**

Otro de los personajes que corresponde a un individuo histórico es don Andrés. La novela aporta inicialmente el nombre completo del personaje: “su primo fray Andrés de san Nicolás, el descubridor del Desierto prodigioso” (Solís 1984:753). De fray Andrés la novela desarrolla los acontecimientos relativos a su ingreso a la orden de los agustinos recoletos, lo que efectivamente ocurrió en el año de 1632 cuando el neogranadino contaba con dieciséis años. Estos sucesos son los que inician la novela, pues en el primer capítulo se desarrolla la vocación de don Andrés y los personajes lo acompañan hasta el momento en que ingresa a la orden de los recoletos. Los preparativos de tal acontecimiento se convierten en asuntos de la ficción:

En el ínterin que assí gastava el tiempo, lo aprovechavan Arsenio y Dn Andrés en caminar al convento de los agustinos recoletos, y aviéndolo visitado la santa imagen, su patrona, negoció el santo viejo lo que pedía y quedando enteramente satisfecho D. Andrés de la santa vida de aquellos venerables ermitaños, pidió el prelado le admitiesse en la compañía de aquellos santos varones (Solís 1977: 193).

Don Andrés es el primero de los personajes que ingresa a una orden religiosa, tal como ocurrió históricamente; por esta razón también es el primero de quien deja de ocuparse la novela. De éste, una vez ingresa a la orden de los recoletos, los personajes solo harán referencia. Pero la historia de fray Andrés de san Nicolás (el individuo histórico) no termina en la orden de los recoletos; su vida continúa, y contiene momentos interesantes: permaneció en el convento hasta el año de 1642, viajó posteriormente a España y estuvo en los conventos de Madrid, Toledo y Alcalá de Henares del que fue rector. A partir de 1657 ocupó el cargo de cronista de su orden;

murió en Madrid en 1666<sup>102</sup>. Ninguno de estos datos se desarrolla en la novela. A Pedro de Solís solo le interesa el momento de la vida de fray Andrés de san Nicolás que se conecta de forma directa con la de su hermano Fernando; por otra parte, se confirma que el personaje central de la novela es el hermano del autor. Confirmando la naturaleza histórica del personaje, en la novela se mencionan y citan obras y poemas escritos por fray Andrés de san Nicolás, como el *Pascuali Solitari*.

Finalmente es necesario resaltar dos aspectos que también explican que don Andrés desaparezca del argumento: la novela relata la historia de los personajes más o menos hasta el año de 1649<sup>103</sup>, por lo que no contempla los sucesos de la vida de fray Andrés de san Nicolás en Europa; y, finalmente, al no ser familiar directo de Pedro de Solís, éste no mantuvo correspondencia ni información sobre las actividades del mismo. La novela solo relata un momento crucial en la vida de fray Andrés de san Nicolás, y es el que tuvo que ver con su conversión a raíz del descubrimiento de la gruta de Arsenio. Todos estos acontecimientos son ficticios, según se desprende de los hechos excepcionales que allí ocurren, y obedecen más a una situación retórica.

El cuarto y último personaje de procedencia histórica, que conforma el grupo de neogranadinos que viajan al Desierto de la Candelaria, corresponde al pintor santafereño Antonio Acero de la Cruz (1596- 1667)<sup>104</sup>. En el momento en que los individuos históricos realizan el viaje al Desierto de la Candelaria, aproximadamente en 1632<sup>105</sup>, Antonio Acero de la Cruz contaba con 36 años; como la novela no realiza una efectiva caracterización e individualización de los personajes, Antonio aparece como de la misma edad de los demás personajes. Cuando el ermitaño Arsenio los descubre en su

---

<sup>102</sup> Los datos biográficos sobre fray Andrés de san Nicolás se encuentran en los siguientes textos: Solís 1647: 67; Fabo 1914: 75-102; Ayape 1939: 803-814 y Rivas 1977: 155-169.

<sup>103</sup> Los últimos acontecimientos narrados tienen que ver con el retiro del padre de los personajes (que también se llama Pedro) al Desierto de Guaduas a la edad de ochenta años, hecho que realmente sucedió. Pedro Fernández de Valenzuela nació en 1569, por lo que en el año de 1649 tenía ochenta años, que es la edad que se menciona al final de la mansión XXII.

<sup>104</sup> Antonio Acero de la Cruz instaló su taller en Santafé de Bogotá, en el barrio de los artesanos (parroquia de Las Nieves, situada hoy en día en el Barrio de la Candelaria). Perteneció a numerosas cofradías, y tomó parte en el sostenimiento del culto en la parroquia de Las Nieves. Algunas de sus obras son: “La inmaculada concepción” (1641), “Nuestra Señora de Chiquinquirá” (1643), “Nuestra Señora de las Aguas” (1646) y “Santo Domingo en la batalla de Monforte (1650).

<sup>105</sup> Antonio Acero de la Cruz nació en 1596; el viaje al Desierto de la Candelaria ocurrió en 1632, que es el mismo año en que Andrés de san Nicolás ingresó a la orden de los agustinos recoletos.

cueva se refiere a ellos en estos términos: “¿Quién, o jóvenes gallardos, os trae a esta aspereza en la flor de vuestros años?” (Solís 1977: 153); el narrador se dirige a Antonio como uno de los “cuatro jóvenes” o como uno de los “devotos mancebos” (Solís 1977: 319/381). No obstante, se traiciona en un momento de su narración y hace una referencia a la diferencia de edad de Antonio con la de los demás personajes, lo que confirma nuevamente la correspondencia del personaje con el individuo real:

Antonio, que era ya más maduro en la edad, vino muy aprovechado de aquel desierto, y así trató de componer su vida, y en breves días, entró, si no en religión más estrecha, a lo menos en el yugo del matrimonio, cuidando de su familia, aunque no por esto faltó a la amistad de Dn. Fernando y Don Pedro que frecuentemente le comunicaban (Solís 1984: 426).

El autor nunca le asigna al personaje Antonio Acero de la Cruz el apelativo de “don” lo que señala otro elemento que se respeta del entorno histórico. La novela afirma de este modo un tipo de convención social: Antonio Acero no pertenece a una prestigiosa familia neogranadina, por lo que no posee el distintivo de don como lo tiene la familia Fernández de Valenzuela. Su padre, Alonso Acero, era artesano en Santafé de Bogotá, y el oficio de pintor no gozaba de reconocimiento social en la Nueva Granada, tal como lo sostiene Francisco Gil Tovar<sup>106</sup>. Pedro de Solís destaca en la novela dos actividades y cualidades de Antonio Acero de la Cruz. La primera tiene que ver con su oficio:

Hizo luego Don Fernando que su amigo Antonio le pintasse un famoso lienzo en que estuviesse figurado el gran patriarca San Bruno en el desierto (Solís 1984: 426).

La segunda característica de Antonio es su imagen como poeta. Aunque el neogranadino escribió efectivamente algunos poemas, hecho nada excepcional en una época donde todos los pertenecientes a cierto grupo social quería escribir, en este punto opera un proceso de ficcionalización del personaje para mostrarlo al igual que don Pedro, don Fernando o don Andrés, como un gran versificador de temas religiosos. La realidad es que se le atribuyen pocos poemas y de regular calidad<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> GIL Tovar, Francisco. *Historia del arte colombiano*. Salvat Editores, Barcelona, 1977.

<sup>107</sup> En el *Epítome breve* figura solo un soneto, falto de musicalidad, de Antonio Acero de la Cruz dedicado a don Pedro de Solís: “Un mundo tan grande, y donde ha habido/ mil tiempos, mil edades diferentes/ así como unos montes, ríos, fuentes,/ árboles y animales siempre han sido.// Así también tenía yo entendido,/ que unos ingenios fueran, y unas gentes,/ cual vemos que han un fruto unas simientes/ de un gusto a un tiempo siempre producido.// Mas viendo en ti, oh Pedro rico indiano,/ el

Muchos de los poemas que el narrador de la obra le asigna a Antonio no son de su autoría. El fenómeno es consciente y tiene como objetivo construir la imagen de un devoto escritor. De este modo, aparece en *El desierto prodigioso* como autor del poema “Esta sombra del sol, si no primera” (Solís 1977: 151) que en realidad es de Francisco López de Zárate; del romance “¿Quién es aquella Deidad” (Solís 1977: 298) que es de fray Ignacio de Vitoria; del extenso poema “En la desierta Syria destemplada” (Solís 1977: 546) que es de fray Adrián de Prado y, entre otros, de la “Canción al gloriosísimo apóstol Santiago, patrón de España y de las Indias” (Solís 1977: 596) que es de Pedro Rodríguez. De esta manera Antonio, en la ficción, está a la altura de los demás personajes en cuanto a la creación poética, pero su campo real fue otro: el neogranadino se destaca como uno de los grandes pintores religiosos de la Nueva Granada, tal como aparece también en la obra de Solís y Valenzuela.

Antonio ocupa un papel protagónico en la primera parte de la obra; es decir, en toda la secuencia donde los personajes comparten algunos días con Arsenio en el Desierto de la Candelaria; pero después pasa a un segundo plano al igual que don Andrés. Solo don Fernando y don Pedro atraviesan todo el argumento, y se encargan de darle unidad a la novela.

### **3.1.4 El personaje Arsenio**

El ermitaño Arsenio, que hace su aparición en la cuarta mansión, es presentado en la novela como un devoto anciano dedicado a la penitencia, la oración y la escritura de poemas de tema religioso. Pero su presencia en la novela se deja sentir desde las primeras hasta las últimas líneas de la misma; desde el momento en que don Andrés ingresa a su morada y descubre todas sus pertenencias, la intriga invade a los personajes hasta que lo conocen días después. Al final de la novela, los personajes lo recuerdan de forma grata, y es el momento donde llega una carta anunciando su muerte.

Cuando los cuatro neogranadinos encuentran al ermitaño, éste ya es un anciano que aún no ha logrado su meta de ingresar en una orden religiosa. Si bien representa un

---

ingenio tan nuevo y peregrino,/ he venido a creer cosa que espanta.// Que fruto tan maduro y tan temprano,/ con gusto tan humano y tan divino/ no le llevó jamás humana planta”.

ejemplo de virtud, la parte interesante de su vida es la pasada; aquella que comprende desde su adolescencia en España, hasta el momento que se hace ermitaño en el Desierto de la Candelaria. Arsenio asume que su vida es interesante, que sus sufrimientos pasados pueden contribuir para que otros no cometan los mismos errores, y por eso considera que puede contar su vida. Cuando se encuentra en su morada con los cuatro neogranadinos empieza el relato de su vida, pues tiene en los neogranadinos a unos receptores interesados.

Esta situación narrativa señala una de las formas como se integra el relato de Arsenio al argumento central. No obstante, es necesario comprobar y constatar esta integración, para desvirtuar las ideas de algunos críticos (Cristina, 1978; Pineda, 1999), que lo consideran simplemente como un texto añadido a la novela.

Por otra parte, es necesario explicar la presencia en este relato de ciertas formas o tradiciones literarias populares y profanas, lo que pareciera ir en contra de la dimensión religiosa del texto. Los temas, los motivos y los acontecimientos tratados en el relato de Arsenio problematizan el proyecto cristiano de la obra: el autor quiere renunciar a la prosa por considerarla una forma de la literatura vulgar, pero al mismo tiempo desarrolla una vertiginosa narración sobre las peripecias e infortunios de un personaje. Veamos inicialmente el papel que juega Arsenio en la novela.

El ermitaño habita una cueva en un lugar conocido como Desierto de la Candelaria; es allí donde los cuatro jóvenes neogranadinos se encuentran de cacería; la cueva, con todo lo que alberga, es lo que da inicio a la historia. Arsenio se convierte en el centro de la historia, en el objeto de interés de los personajes que sorprendidos de todos los prodigios encontrados dentro de aquella gruta, se preguntan sobre el posible habitante de la misma:

Y así, una de dos: o esta cueba o celda descubierta por Don Andrés, es celda deste heroyco varón, o hermita de algún religioso descalzo de los de aquel venturoso collegio. Mas ¿de qué sirve estar en estas ambifológicas dudas, pudiendo proceder a la experiencia? Vamos, desde luego. Todos a una hazían ya instancia por partirse (Solís 1977: 52).

Sin estar todavía presente en la ficción, el ermitaño Arsenio incide en la transformación de los personajes que irrumpieron en su cueva. Todo lo que estos

descubren en la morada del ermitaño, los poemas, el cartapacio con las meditaciones y las imágenes los conmueven, al punto que los cuatro deciden dejar la vida mundana que llevaban. Don Andrés será el primero en tomar la decisión de dedicarse a los oficios divinos:

Mas, replicó don Andrés, amigos, el ir será cierto y más el quedarme yo, o ya sea hecho ermitaño de San Agustín, o ya sirviendo a esse santo clérigo, porque fuera de los auxilios soberanos con que Dios N. Señor ilustró mi entendimiento en aquella venturosa cueba, con lo visto y leydo en ella, estos papeles (sacándolos del pecho), dijo, que saqué de ella, pasman y asombran todo humano entendimiento, y más duro será que los bronzes y que los pedernales duros, quien, leyéndolos, no mudare de vida (Solís 1977: 53).

Y en la elección que toma don Andrés presenciamos de nuevo el papel transformador de la escritura, pues esta conversión se produce gracias a un cartapacio con meditaciones que conserva Arsenio. Don Andrés reconoce que las meditaciones que leyó en la cueva del ermitaño “pasman y asombran todo humano entendimiento” (Solís 1977: 53), y que quien no mudare de vida leyéndolas es porque es más duro que el bronce y el pedernal. Las meditaciones, “trasladadas” por el mismo ermitaño de otro libro donde estaban según él “escondidas”, se convierten en el vehículo de conversión y la primera forma de interacción entre Arsenio y los demás personajes. Éstos se llevan el cartapacio, lo leen, y a través de él imaginan y desean conocer al habitante de aquella cueva. Cuando Arsenio regresa a su morada, también lo sorprende un soneto, en “muy buena letra (Solís 1977: 150) que le dejó don Andrés; este poema igualmente despierta en el ermitaño el interés por conocer a sus posibles visitantes:

Encomendó el negocio a Nuestro Señor y propuso esperar estándose quieto en la cueba, sin salir de ella en muchos días, por ver si el dueño de las pistolas las buscava y le restituía sus cartapacios, atormentándole más el desseo de conocer a quien tan ingeniosamente avía respondido a sus preguntas en aquel soneto (Solís 1977: 151).

Arsenio tiene como función la transformación de un mundo degradado mediante la conversión de pecadores o libertinos en seres creyentes y piadosos; por eso encamina a los cuatro jóvenes neogranadinos hacia la vocación religiosa. A partir de su experiencia personal, y la lectura del “Cartapacio de las meditaciones”, el ermitaño transforma la vida de los personajes. Su aparición en el cuarto capítulo no hace más que reforzar su influencia: mucho antes que lo conocieran en persona, los cuatro jóvenes que

descubrieron su cueva han decidido cambiar de vida, y elaboran la imagen de un hombre venerable:

No pudo ser su silencio tanto por averse conmovido a lágrimas, que no los sintiese el venerable anciano, el qual, abriendo a cabo de rato los ojos y viendo postrados aquellos quatro gallardos jóvenes, no menos admirado, vessando primero la tierra con ósculo amoroso, se levantó de ella, valiéndose para hazerlo de un bordón torzido que cabe sí tenía, y luego se le acercó diciendo: ¿quién, o jóvenes gallardos, os trae a esta aspereza en la flor de vuestros años? (Solís 1977: 153).

Desde el momento en que don Andrés descubre la cueva de Arsenio, el motivo del encuentro, de la reunión de un grupo de personajes en hermosos parajes en el Desierto de la Candelaria, pasa a ser el recuso que estructura la obra. El motivo del *locus amoenus* y del *amanecer mitológico* define el encuentro de los personajes alrededor de Arsenio, para escucharlo contar su vida y leer y componer poemas. El carácter novelesco de *El desierto prodigioso* se consolida de esta manera, porque personajes de procedencia histórica, interactúan con otro de naturaleza ficticia.

El otro aspecto para considerar la importancia de Arsenio, y la primacía del que hemos definido como primer plano narrativo (el concerniente a la vida de los neogranadinos), es que una vez aparece el ermitaño y comienza a contar su vida, la historia sobre don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio no se interrumpe, sino que continúa con nuevos acontecimientos determinada en parte por la presencia del ermitaño. De esta manera, Arsenio realiza las gestiones necesarias para el ingreso de don Andrés a la orden de los Agustinos recoletos, le aviva a don Fernando la devoción por san Bruno y, finalmente, él mismo logra ingresar a una orden religiosa. Todo esto es posible porque el eremita no cuenta su vida de una forma seguida; en varias ocasiones interrumpe su relato y lo retoma días después, tiempo en el cual suceden diversos hechos en la vida de los personajes centrales; por esta razón son frecuentes comentarios como el siguiente:

Mas antes que Arsenio bolviesse a cojer el hilo de su historia, dixo Dn. Fernando: pues yo de terciar tengo también con algunos versos, supuesto que ya está el paréntesis hecho. Respondieron todos que lo hiziesse, porque con eso les doblaría el gusto (Solís 1977: 275).

La importancia de Arsenio para la estructura general de la obra, se aprecia también en el hecho de que con él se cierre la novela: don Pedro y un grupo de amigos se encuentran reunidos en el Desierto de Guaduas, lugar donde llega una carta con la noticia de la muerte del ermitaño. Las últimas líneas son precisamente la lectura de la carta por parte de don Pedro, donde se anuncia la muerte de Arsenio:

Llegó (dixo) el fin de sus días, mas no el de exercitar virtudes y no perder ocasión, que las da el Señor a manos llenas a los que bien usan de ellas. Pues aviendo adolecido de una calentura continua y aviendo padecido muchos dolores y fatigas en la enfermedad, conociendo avía de ser la última, se recogía todo a la especulación de los divinos misterios, que tanto avía platicado, y todo se le iba en dessear y suspirar el día de la eternidad, que no tiene mudanza, y es día que no anocheze ni se acaba. Despedido ya

En este punto de la historia, así el texto se interrumpa de forma abrupta, no queda situación pendiente de los personajes por resolver; por eso podemos afirmar que la novela terminó. Lo que podría seguir indefinidamente es la expresión devota de los personajes mediante la escritura de poemas. La muerte de Arsenio es la forma de concluir todas las historias, pues él representa el triunfo de la virtud; la carta anuncia que llegó “el fin de sus días, mas no el de ejercitar virtudes” (Solís 1984: 829) y señala que al eremita los días se le iban en “dessear y suspirar el día de la eternidad, que no tiene mudanza” (Solís 1984: 829). La muerte en santidad del ermitaño es el anuncio de lo que les espera a todos los devotos personajes que tomaron la decisión de servir a Cristo en órdenes religiosas. La novela elimina la posibilidad de la caída, de la tentación, de la puesta a prueba del que ya ha escogido el camino de Cristo; ésta puede ser la decisión más difícil, pero después que se ha tomado no existe la posibilidad de la duda o el peligro de volver a caer en pecado. En esta parte, la novela es por completo afirmativa, pues no existe la alternativa de otro destino para los personajes aparte del religioso. Por esta misma razón, después del ingreso de don Fernando a la cartuja y del anuncio de la muerte de Arsenio, la novela no tendría más que registrar una y otra vez los escritos piadosos de los personajes.

Arsenio es, por lo tanto, un personaje más del argumento y fundamental en la medida que propicia la conversión de los neogranadinos y la realización de estas vocaciones. El ermitaño, junto con don Fernando, don Andrés, don Pedro y Antonio, es parte del desarrollo del hilo argumental y de una trama que tiene que ver con los impedimentos y



las acciones de los personajes para ingresar a órdenes religiosas. El mismo ermitaño, en el momento en que conoce a los jóvenes neogranadinos, no ha podido realizar su sueño de ingresar a una orden, lo cual logra finalmente en medio del aplauso de todos<sup>108</sup>.

La presencia de Arsenio se hace sentir en toda la novela, así físicamente aparezca solo en el cuarto capítulo y desaparezca en las mansiones finales. La misma idea de ser el continuador de la vida de otro ermitaño llamado también Arsenio, que habitaba en el Desierto de la Candelaria, implica la permanencia, la subsistencia de los ermitaños en el yermo de una forma indefinida; al final de la novela don Pedro lo llama héroe “principal de aquesta historia”.

En conclusión, los cuatro personajes que se encuentran de cacería en el Desierto de la Candelaria son de carácter histórico pero sufren ciertas transformaciones para que se acomoden a un argumento que incluye la interacción con un personaje de naturaleza ficticia. El autor busca que todos los hechos relacionados con los neogranadinos permanezcan dentro de unos límites aceptables de credibilidad, pues su obra se

---

<sup>108</sup> Las órdenes regulares no tenían todas las mismas exigencias. Pero todo pasaba por una aceptación o no del candidato, por una condición en la sociedad colonial, que limitaba hasta el puesto donde podían aspirar los aceptados. Carlos de Sigüenza y Góngora solicitó casi todas su vida ingreso a la orden de los jesuitas, en la cual, después de múltiple negativas, fue aceptado; ésta es la respuesta a su solicitud de 1677: “Don Carlos de Sigüenza y Góngora quien, como lo sabe su Reverencia, fue expulsado de la Compañía, está haciendo una petición muy urgente para ser aceptado con el pretexto de que su salvación así quedaría asegurada. Me han dicho que es persona de talento, de treinta años de edad y profesor en la Universidad, y que puede ser útil a la Orden y que está muy compungido de impedimento de expulsión. Por este acto lo absuelvo. Su Reverencia consultará a sus consejeros sobre si conviene o no recibirlo por segunda vez. Lo demás lo dejo a lo que resulte de vuestra consulta” (Irving 1974: 282). Otro de los impedimentos para ingresar a una orden religiosa era el matrimonio. En *El desierto prodigioso*, uno de los últimos personajes en ingresar a una orden es Antonio, el cual solo puede tomar esta decisión cuando muere su esposa. El escritor neogranadino, Francisco Álvarez de Velasco también toma este camino una vez muere su esposa. *Paraíso occidental*, de Carlos de Sigüenza y Góngora trata de estos mismo impedimentos para las mujeres, fuera de que estas deben atender a las disposiciones de sus padres; este es el caso de Marina de la Cruz, que deseaba fervientemente ser monja: “Persuadida Marina a que el estado en que se hallaba había sido no elección suya, sino de sus padres y disposición de la sabiduría divina, miraba a su marido con veneración y respeto, como a quien era ya el árbitro dueño de sus acciones” SIGÜENZA y Góngora, Carlos. *Paraíso Occidental*. Conacultura, México, 1995, p. 125. Otro aspecto al que se refiere Sigüenza y Góngora tiene que ver con la dote, y, quizás lo más importante para los mismos aspirantes, con la providencia divina: “llevada del singular afecto que siempre tuvo al gloriosísimo P. S. Francisco y su religión, pidió su hábito en el monasterio de Santa Clara de esta ciudad; y aunque sus créditos eran muchos y la dote de la madre y la hija muy suficiente, como no era ese el camino por donde quería Dios el conducirla a la gloria, le salieron frustráneas sus diligencias, negándole lo que pedía con dolor y turbación de sus alma, atribuyendo a sus culpas no conseguir esta dicha” (Sigüenza 1995: 139).

desarrolla como una crónica o biografía de su hermano; pero esta cotidianidad se eleva a la categoría de excepcional, correspondiendo por supuesto al género de la biografía y la hagiografía. Lo sobrenatural, lo milagroso o supuestamente ficticio para el autor, sucede en los relatos interpolados como la vida de Arsenio el ermitaño.

### 3.2 LA IDEALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES HISTÓRICOS

La historia define la condición privilegiada a nivel social, económica y académica, de cuatro jóvenes neogranadinos: don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio. El apelativo de “don” representa una marca de la condición social de los mismos, por eso siempre serán llamados de esta manera a lo largo del texto. Solo Antonio no es portador de este apelativo, pero su condición de criollo y pintor religioso le permiten ingresar al grupo exclusivo que integran los personajes, tal como ya se mencionó y desarrolló en otro apartado de este trabajo.

Otro de los indicios de distinción de los personajes es que se encuentran de cacería en el Desierto de la Candelaria, visten de forma gallarda, tienen caballos, pistolas, perros de caza y criados que les sirven: “(...) venturoso cazador (...) lleno de galas, cargado de pistolas, cercado de perros” (Solís 1977: 33). La actividad de la caza, tal como la ejercitan los personajes, representa una marca social de distinción; éstos pueden dedicar tiempo al ocio, a la diversión sin necesidad de tener que trabajar, y así se lo hacen saber a Arsenio:

Mi nombre es Andrés, oy más feliz por descubridor deste tesoro. Estos, señalando a D. Fernando y Dn. Pedro, son mis primos. Nuestro ejercicio es de letras humanas, en que gastamos el verdor de nuestros años, dándoles a veces los entretenimientos de la caza por intervalo y honesto ejercicio a la mocedad (Solís 1977: 154).

Los cuatro personajes provienen por lo tanto de un mismo grupo social: los criollos ilustrados y ricos de Santafé de Bogotá; por eso aclaran su dedicación a las “letras” y que tengan la caza como un pasatiempo. La presentación de los neogranadinos continúa con la aclaración de sus abolengos:

(...) nuestro nacimiento, noble, y nuestros padres, con suficiente caudal para pasar la vida humana. Tienes en tu presencia quatro hijos que te veneran y te estiman como a padre y te escuchan como a ángel (Solís 1977: 154).

Los personajes le hacen reverencia a alguien que, a parte de proceder de la misma condición social y académica, aparece como un devoto ermitaño. Pero fuera de esta presentación, el narrador sigue insistiendo en la condición de los cuatro neogranadinos; por eso don Fernando hace gala de una esmerada educación, y señala que obtuvo el título de doctor, lo cual fue celebrado por la sociedad santafereña:

Acabó sus estudios, obteniendo los lauros que dan las ciencias con aplauso común, y sólo se le contaban dies y nueve años, quando con especial licencia enpezó a ejercitar el officio de la predicación (Solís 1984: 440).

El narrador también se refiere la formación humanística de don Andrés al presentarlo como un “sublime poeta latino”:

No contento D. Andrés con aver leydo estos sonetos, como era tan sublime poeta latino, (con aplauso) de todos y con no menor gusto, saludó a la Ssma. Cruz y puso a sus pies el himno siguiente” (Solís 1977: 199).

A este grupo selecto, conformado por los cuatro neogranadinos, también pertenece Arsenio. El ermitaño se presenta igualmente como miembro de una rica y culta familia española: “Nací noble y rico, y la educación cuydadossa de mis padres me hizo amante de las buenas letras” (Solís 1977: 164), y declara la calidad de sus amigos de juventud, Leoncio y Pedro Padilla, adinerados y pertenecientes a las altas capas de la sociedad española: “Tenía a este tiempo dos amigos iguales en calidad y riquezas y cassi de mi misma edad” (Solís 1977: 166).

La condición social privilegiada de los personajes se aprecia en otra de las características de los mismos: el gusto por la lectura y la escritura de poemas de tema religioso. Esta es la actividad fundamental que realizan los cuatro jóvenes en el Desierto de la Candelaria junto con Arsenio, y que sugieren como inherente a su grupo social.

Este espacio imaginario, idealizado, que concibe la obra no excluye; todo lo contrario, al ser el único posible es por completo incluyente. Todos los personajes, principales y secundarios como Casimira, Leoncio o don Juan, leen y escriben poesía religiosa. Esta es la principal manifestación cada vez que un personaje recapacita, se arrepiente de la vida mundana y decide ingresar a una orden religiosa; incluso los que llevan una vida licenciosa como Leoncio o Pedro Padilla, amigos de juventud de

Arsenio, se revelan como poetas en el momento en que se arrepienten de sus pecados; de este último comenta Arsenio:

Yo le asistí siempre, y como tenía libre su entero juicio, me mandó apercibir recaudo de escribir y, quedándonos solos, por no poder por mano propia, me mandó escribir, y dictó las siguientes octavas, género de poesía en que era muy diestro, y en que muestra muy bien la buena disposición que su alma tenía (Solís 1977: 256).

### 3.2.1 La juventud como cualidad moral

Uno de los adjetivos más frecuentes usados por el narrador para referirse a los personajes es el de *joven*, que cobra un valor alegórico. El narrador se refiere a don Andrés como un “animoso joven” y como un “joven valeroso, nada tímido o cobarde” (Solís 1977: 12). Arsenio los trata de “jóvenes gallardos”, y recalca a continuación que están en la “flor de vuestros años”; el autor no tiene por lo tanto en cuenta las diferencias de edades de los personajes históricos. Esta correspondencia entre juventud y devoción aparece de forma especial entre los cuatro neogranadinos; la dimensión biográfica de este plano explica esta valoración positiva de los personajes; es un autoelogio, un autorreconocimiento de sus devociones, pues pertenecen tanto en la realidad como en la ficción, a una prestigiosa familia de la Nueva Granada.

No ocurre lo mismo con los personajes españoles y de naturaleza ficticia como Arsenio y sus amigos, donde juventud es sinónimo de pecado. Arsenio, Leoncio y Pedro Padilla llevaban en España una vida disoluta, y solo la corrigen cuando pasan por experiencias dolorosas o macabras: Arsenio pierde sus bienes, sufre una serie de infortunios a manos de piratas holandeses, y es presa del terror en una agreste selva donde termina solo; Leoncio asesina a su esposa en un ataque de ira y después lo atormentan sus apariciones; y a don Pedro Padilla se le aparece un jinete sin cabeza para que éste decida dejar su vida mundana. Esta situación se repite en la pieza teatral “Famoso auto sacramental”, incluida en la mansión XXII, que se desarrolla también en España. Pero la decisión de los cuatro jóvenes neogranadinos de apartarse del mundo e ingresar a órdenes religiosas, les llega mediante la lectura de poemas y de un cartapacio con meditaciones; el relato doloroso que escuchan de Arsenio no hace más que confirmar las decisiones que ya habían tomado.

La presentación de los cuatro neogranadinos como jóvenes devotos se explica desde la dimensión histórica: éstos pertenecen, tanto en la ficción como en la realidad, a una prestigiosa familia de la Nueva Granada. El autor se presenta, y presenta a los demás personajes históricos como seres ejemplares; en ellos no hay lugar para el pecado; la situación histórica y autobiográfica, pues se trata de una familia que goza de prestigio religioso en la Nueva Granada, lo lleva a la idealización y glorificación de la misma.

Para mostrar cómo deben sufrir los pecadores, los que han llegado incluso al asesinato y al secuestro, a despreciar a Dios por los placeres terrenos, están los personajes de naturaleza ficticia, que habitan un lugar lejano y desconocido al de los neogranadinos; un espacio del cual solo se puede dar fe por los testimonios ajenos y por eso allí ocurren acontecimientos sobrenaturales, explicados por la intervención divina, como que alguien descienda al infierno, se le aparezca la mano de un difunto o aparezca un jinete sin cabeza.

La juventud se presenta por lo tanto como una de las etapas donde los seres son más débiles ante los lujos y las diversiones banales que ofrece el mundo. Pero es clara la diferencia entre los jóvenes de allá, de España, y los de las colonias. Por supuesto que los neogranadinos solo están representados por cuatro criollos provenientes de devotas y dignas familias ciudadinas.

A la cualidad de *joven* se asocia en la novela el adjetivo de *bello*; en este caso, el ser joven y bello pasa a significar un hecho moral antes que físico; lo joven y bello representa la castidad y devoción, cualidades que aparecen ligadas también a la condición noble de los personajes. Este aspecto se aprecia en la descripción que realiza Arsenio de algunos personajes femeninos de su vida pasada. La mención de Roselinda, esposa de Leoncio, mujer casta y de grandes virtudes, se hace en estos términos:

Leoncio casó ricamente con un prodigio de hermosura, con Roselinda, a quien dio origen la famosa Italia; dotes, la naturaleza pródiga, y virtudes heroicas, el cielo generoso. (...) la criatura más bella y más hermosa que el orbe entonces tenía. Murió Roselinda al siglo, entregando su dichosa alma al cielo, para vivir eternidades (Solís 1977: 167, 166).

Casimira, prima de Arsenio que habita un convento español, es un dechado de virtudes; esa virtud también se refleja en su belleza física; la manera como Arsenio

queda trastornado ante la hermosura de su prima, recuerda el motivo clásico del amor como locura:

Fue forzoso el hazerlo ahora, y apenas avía entrado en la rexa o locutorio y visto a mi prima, quando fui Icaro abrasado de los rayos de sus ojos, porque era un portento de hermosura, y quanto pudo tener Roselia y mi consorte diffunta y quanta naturaleza pródiga pudo erogar bellezas, parece se avían epilogado en Casimira (Solís 1977: 277).

De igual manera la joven doña Leonor, esposa de Arsenio, es un ser virtuoso y hermoso, que asombra a quien la ve:

De burlas fui al tálamo, avía puesto naturaleza tan relevantes partes de hermosura y belleza en Da. Leonor, que de veras quedé attónito y confuso de ver tal prodigio (Solís 1984: 264).

La muerte de ésta a consecuencia de un parto, da lugar a una descripción donde abundan los adjetivos; Arsenio dice que una vez muerta su esposa, fue

(...) soplo, sueño, viento, sombra, vanidad, flor, nada, depósito, execusión de la ley; su cuerpo, ceniza, polvo, posesión de la muerte, con que toda mi pompa, mi valor, mi gusto, mis riquezas se desvanecieron (Solís 1984: 268).

Ese cuerpo hermoso y joven ha quedado en ceniza y polvo. Toda esta exaltación de la belleza corporal tiene como objetivo llamar la atención sobre lo inútil que constituye centrar la vida en los aspectos materiales. La santidad, por el contrario, se expresa en la penitencia, en la renuncia, en la flagelación de la carne; este es el ejemplo que aporta Arsenio, y otros personajes que logran cierto estado de plenitud religioso, como el padre de don Pedro, que se retira en oración al Desierto de Guaduas, y el ermitaño que habitaba en el Desierto de la Candelaria antes que llegara Arsenio de España.

### **3.2.2 La vejez como alegoría del devoto**

Al joven pecador se le opone la imagen del anciano, aquel donde el deterioro de la materia, de la carne, recuerda la ilusión que significa centrar la atención en la vida terrena. Este es el sentido que tiene la descripción física que se realiza del ermitaño Arsenio (Solís 1977: 153), que cobra el sentido de la caracterización de un estado, de una situación: la del anacoreta o santo que renunció por completo a la vida mundana y

se entregó a la oración y la alabanza de Cristo; la vejez significa sabiduría y es indicio de ese nivel de entrega a Dios. El narrador comienza diciendo que Arsenio es un “venerable anciano”, recreando un motivo de la literatura espiritual, expresado por Curtius: el “pelo gris del anciano es, pues, símbolo gráfico de la sabiduría, considerada como atributo necesario de la vejez (Curtius 1998: 150). Esta imagen se completa con otra sacada del campo de la naturaleza, lugar donde se refugian los ermitaños<sup>109</sup>: el autor dice que sus manos parecían de “silvestres raíces”. Casimira, de igual modo, compara al primer ermitaño que encontró en el Desierto de la Candelaria con un leño seco.

La vejez de Arsenio señala la descomposición de la carne, la proximidad de la muerte y la vanidad que representa un cuerpo bello y joven. Por esta razón, el narrador dice que Arsenio estaba tan amarillo, flaco y macilento, que más parecía retrato de la muerte que cuerpo de mortal criatura. El aspecto moral prima sobre una real caracterización del personaje, pues se actualiza el tópico del *beatus ille* para transmitir un mensaje de desengaño, la vida terrena es vil y pasajera:

¡O quám cierta es la muerte, Dios mío! ¡Y quám olvidado de ella vivo! Tú, señor, me lo dizes, y yo me lo veo, que al fin, tarde o temprano, he de morir! Mas ¡ay! Que yo vivo como si tubiera la vida para siempre! De aquí viene que tengo aficionado el corazón a las cossas de acá porque no las miro como a cossas que las he de dexar. O Señor, ¡cómo he vivido tan descuydado como si no ubiera muerte! ¿Qué me he de morir? (Solís 1977: 77).

Arsenio les recuerda a los cuatro jóvenes que llegaron a su morada, que en lo único que deben pensar es en la proximidad de la muerte. La proliferación de adjetivos para confirmar la efectividad del mensaje moral es uno de los recursos utilizados en la obra.

Las palabras que siguen en la descripción de Arsenio, remiten a una imagen de corte fúnebre y macabro: “Era una túnica de sayal pardo su débil tumba”; y en otro apartado se refiere a su cuerpo como un “original muerto” y una imagen viva del “rigor y de la

---

<sup>109</sup> Nos encontramos ante el tópico del *beatus ille*; Arsenio aparece como el anciano sabio que desprecia las seducciones mundanas y se refugia en la carencia para ejercitar su virtud. Antonio Azaustre comenta al respecto del *beatus ille*: “Bajo la anhelada paz campestre (*locus a loco*) se encuentra, evidentemente, la defensa moralizante de un determinado *modo* de vida, lo cual hace de esta categoría un *topos* muy complejo” AZAUSTRE, Antonio y Juan Casa. *Manual de retórica española*. Ariel, Barcelona, 2009 p. 61.



penitencia”; la indumentaria de Arsenio señala su austeridad, su nivel de renuncia; su hábito es ya la tumba que lo envuelve.

Pero esta imagen de muerte, asociada con el ermitaño, es positiva en la medida que señala que el personaje está en santidad. El otro campo de la antítesis es, por lo tanto, el que se establece con *vida, belleza y salvación*, que están representadas también en el ermitaño. El narrador afirma entonces que Arsenio tenía

(...) el rostro, hermoso en las facciones, aunque tostado de los rigores del sol, los labios de color de cárdenas violetas; la barba, blanca, crecida y larga (Solís 1977: 152).

La manera como don Andrés y su séquito encuentran a Arsenio, también transmite esa tranquilidad espiritual del personaje: Arsenio conserva una posición devota, arrodillado con las manos juntas y los ojos cerrados. El ermitaño está, por lo tanto, muerto para lo mundano pero vivo para Cristo.

La descripción de Arsenio, más que individualizarlo, caracteriza al devoto, al anacoreta; el ideal al que debe aspirar el penitente. Los mismos términos con los que se refiere el narrador a Arsenio, como “venerable”, y las alusiones a la vejez aparecen en la descripción del primer ermitaño<sup>110</sup> que habitaba en el Desierto de la Candelaria antes que llegara Arsenio:

Aún no había llegado el sol a la mitad de su curso, quando vimos venir el dueño de aquella habitación, que era un viejo venerable, arrimado a un tosco báculo y con un rostro que con sus venerables y luengas canas infundía veneración (Solís 1984: 335).

El simbolismo de estas caracterizaciones queda totalmente establecido cuando se describe la situación del padre de don Pedro y don Fernando en el Desierto de Guaduas, lugar donde se retiró en oración a la edad de ochenta años; el hijo y un grupo de amigos lo visitan y descubren la siguiente imagen:

Partieron todos quatro al desierto y llegaron a la pagisa choza que habitava el venerable anciano que salió a recibirlos con notable alegría. Era su traje una pobre y remendada túnica, blanco y crecido el cabello, la barba tan copiosa que cubría con los extremos una cuerda que la aplicava al cuerpo; tenía en la mano un rosario y en la otra un pequeño

---

<sup>110</sup> Recordemos que el primer ermitaño que habitaba en el Desierto de la Candelaria se llamaba Arsenio; el joven español, del cual nunca se aporta el nombre real, cuando llega al Desierto de la Candelaria con su prima Casimira toma también el nombre de “Arsenio”.

libro. Era el ornato de aquella pobre habitación un áspero cilicio, una fea muerte, un reloj despertador, una efigie de un devotísimo Cristo y otra de su soberana Madre, un pequeño lecho de cañas duras con una vil manta por cubierta. Tanta fue la ternura que causó esta vista a D. Pedro que, arrojado a los pies de su amantísimo padre, se los regava con las lágrimas de sus ojos, bessándolos tiernamente qual hizo Madalena un tiempo los de Christo Sr. Nuestro. Los demás compañeros estaban atónitos y muchos viendo un passo tan tierno que les quebrantava el corazón (Solís 1984: 756).

La similitud con la descripción del ermitaño Arsenio es evidente: la remendada túnica, el cabello blanco, la barba crecida y una serie de objetos que adornan su cueva son símbolos de la devoción, la santidad y la renuncia del mundo: un reloj, efigies de Cristo y de María y “una fea muerte”. No falta en esta descripción la presencia de un libro de oración, que revela la calidad letrada del personaje: de hecho gusta de leer y que le lean asuntos de materia sagrada. Una de las cartas que le escribe don Pedro a su hijo don Fernando en España, contiene un sermón de san Bernardo (Solís 1984: 723); la epístola deja de lado las alusiones a la vida cotidiana de la familia.

La mención de san Pedro, que se le aparece a san Bruno y a sus monjes cuando hacían penitencia, se realiza en los mismos términos que se ha usado para describir al ermitaño Arsenio y a don Pedro (padre de don Fernando), comprobando la recurrencia del motivo:

Y assí, entre mucha luz y claridad, se les apareció un viejo venerable en el aspecto y canas, la barba crespa y todo lleno de gloria y resplandor, el qual les dixo estas palabras: Parézeme, hermanos, que estays afligidos, dudosos y perplejos sobre si perseveréys en este lugar y orden de vivir que avéys comenzado, o lo dexaréys. Pues yo os vengo a decir de parte de Dios Todopoderoso (...) (Solís 1984: 155).

Este tema del joven y del viejo, en *El desierto prodigioso*, cobra entonces valores alegóricos, y se explica tanto desde la preceptiva religiosa de la época como de la condición histórica de la novela. El autor ficcionaliza al concebir los cuatro neogranadinos como jóvenes de la misma edad, como seres donde la devoción aparece como consustancial a la condición social de los mismos; pero cuando aparecen personajes jóvenes que no tienen que ver con el grupo de neogranadinos, surge las situaciones pecaminosas como consustanciales a dicha etapa de la vida.

### 3.2.3 La idealización del espacio

El otro aspecto que determina el proceso de ficcionalización del mundo real, del que provienen los cuatro personajes del primer plano narrativo, es el “remedo de paraíso terrenal” donde realizan las mansiones o ratos de esparcimiento con Arsenio. Si bien los lugares donde transcurren los hechos como el Desierto de la Candelaria, la Villa de Leyva, Tunja y Santafé de Bogotá son reales, los espacios sufren una transformación y se convierten en alegorías, en representaciones del estado del alma, de la situación en que se encuentra el hombre con Dios. Los devotos personajes dedicados a adorar a Cristo, a la Virgen y a componer poemas en su gloria, disfrutaban de un precioso campo repleto de toda variedad de árboles, frutos, fuentes y aves; es el *locus amoenus* de la novela pastoril; motivos como la salida del sol o el atardecer es lo que marcan el inicio o el final de las mansiones:

Sacolos a la vezina arboleda, y attentos escucharon no humanas voces, sí suaves melodías de arpadas lenguas que en métricas 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 de concierto para el casso. Con este motivo dulce alabaron todos a su Criador; y duró esta sonora música todo lo que el sol tardó en estender por el hemisferio sus rayos (Solís 1977: 187).

La descripción de los lugares señala la idea de los “espacios infinitos”<sup>111</sup> de los que habla Hatzfeld, como una proyección del concepto barroco del “tiempo eternidad”; los personajes, por esta razón, no solo permanecen dentro de la cueva del ermitaño sino en sus alrededores, pues todo se presenta como parte de ese “remedo de paraíso terrenal” en que se encuentran los personajes una vez renuncian a sus vidas mundanas. La misma cueva proyecta ese sentimiento infinito de la eternidad, pues nunca se presenta como un espacio cerrado, sino como una alegoría del encuentro con Dios, que comunica el monte agreste donde los cuatro personajes se dedicaban a la caza con el espacio paradisiaco.

---

<sup>111</sup> Hatzfeld comenta sobre la “profundidad del barroco” como la “proyección psicológica del sentimiento infinito de la eternidad como tiempo en el espacio. Esto se debería a una inconsciente necesidad interior y a la urgencia de dar forma a un sentimiento fundamental” (Hatzfeld 1973: 116).

Por la condición alegórica del espacio, el “remedo de paraíso terrenal” se transforma fácilmente en un monte agreste repleto de fieras, donde las tormentas y los rayos ensordecedores aterrorizan a cualquier pecador. Esto es lo que vive Arsenio recién llegado a la Nueva Granada, cuando todavía persiste en casarse a la fuerza con su prima Casimira, a quien raptó de un convento en España:

Si no las distinguieran repetidos relámpagos y rayos, acompañados de tan horribles truenos que no sólo rasgaban con su furia el ayre sino que aparece que hundían la tierra, o por lo menos la comovían y trastornaban toda. Aumentó mi horror y miedo quando oí aullar las fieras que no conocí entonzes (Solís 1984: 338).

Los cuatro jóvenes neogranadinos que se dedican a la caza en el Desierto de la Candelaria lo hacen en una “selva”, en el sentido que asume este término en la novela pastoril o la poesía bucólica, como simbólico del bosque que remeda la creación divina, como bien lo describe Thomas Pavel<sup>112</sup>. González Boixo, en su estudio introductorio a *Siglo de oro en las selvas de Erífíle* señala que las “selvas”:

(...) han de entenderse en el sentido clásico de espacio natural. Es ese espacio indeterminado el que se necesita para recrear el mito de la Edad dorada, un lugar donde la naturaleza se presenta en sus variadas formas, siempre que resulte ameno y placentero para sus protagonistas. La descripción de bosques, montes, fuentes, ríos, praderas, cuevas y valles, ocuparán gran parte en la obra de Balbuena que, siguiendo la tradición de Sannazaro, gusta de la descripción de esa belleza natural, no reñida con la intervención en ella del artificio del hombre, muestra de la placidez y armonía que debe regir la vida del hombre (González 1989: 39).

Cuando los personajes penetran en la cueva del ermitaño Arsenio, se les revela un mundo nuevo a través de la escritura y de la imagen visual, que los incitan a su vez a responder con nuevos signos. Por eso este espacio simboliza la entrada al reino de Cristo, que está representado por el remedo de paraíso terrenal que encuentran los personajes al otro lado de la gruta, después de cruzar una puerta que un principio encontraron cerrado por fuera:

---

<sup>112</sup> Thomas Pavel expone lo siguiente: “el bosque pastoril, como el bosque cortesano donde Amadís llora su desgracia, no conoce ni el peligro ni la crueldad física. Protegido contra la violencia humana, las bestias salvajes y las inclemencias del tiempo, este bosque ofrece a los amantes desgraciados la paz y el secreto que necesitan para reflexionar sobre la vanidad de las cosas y para disfrutar en la soledad de la triste dulzura del amor frustrado (...). El bosque pastoril representa, así, la interioridad como generadora obstinada del ideal”. PAVEL, Thomas. *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*. Crítica, Barcelona, 2005: 76.

Llegó a una puerta, que por estar cerrada por de fuera, no pudo abrir; aplicó la vista a los resquicios y cuanto pudo alcanzar fue una vistosa aunque silvestre arboleda; todo le parecía prodigio y estaba tan fuera de sí que le parecía que aquello que vía no era real sino imaginario, y casi, si no diera crédito al tacto, perseverara en este error (Solís 1977: 29)

Este espacio idealizado, “prodigioso”, que habitan los personajes necesita por lo tanto la confirmación de su existencia. De esta manera, don Andrés se confía a los sentidos, a la vista y al tacto para desvirtuar que lo que observa es producto de la imaginación; la situación histórica biográfica de la novela se interpone en el proceso de ficcionalización. Es por esta razón que se impone la necesidad de confirmar lo que podría parecer imaginario. Lo que se presenta en varias ocasiones como “prodigio”, lleva entonces a esa especie de modificación de ciertas tradiciones literarias mundanas para que obedezcan al espíritu religioso de la obra, como ocurre con el espacio idealizado de la novela pastoril a lo divino.

La necesidad de presentar los hechos como reales y no como parte de una obra de ficción, obliga a los personajes a dejar esa especie de remedo de paraíso terrenal. La novela desarrolla ciertos acontecimientos ubicados en otros espacios no propiamente exclusivos de la pastoril a lo divino, como ocurre con el regreso de don Fernando y don Pedro a la casa de sus padres, donde continúan con sus vidas normales después de haber pasado algunos días con Arsenio en el Desierto de la Candelaria. Esta búsqueda de realismo también se debe a que el tiempo de los acontecimientos es casi el mismo de la escritura del libro; éste se escribió alrededor de 1650, y los hechos que cuenta, como el ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular y el retiro de don Pedro Fernández (padre de los personajes) en oración al Desierto de Guaduas, ocurrieron en 1642 y 1649 respectivamente; este último año es el que se asume como fecha de escritura del libro.

El nivel de fabulación se ve limitado por la cercanía de los hechos. En el remedo de paraíso terrenal donde permanecen los personajes no ocurren los prodigios y milagros que se dan en otros niveles de la historia, como en los relatos interpolados. En este lugar los personajes sienten la necesidad de descansar y de comer para continuar con las jornadas. Pero cuando los acontecimientos ocurrieron en espacios y tiempos lejanos, como la historia de Pedro Porter que es de 1608, no hay estos límites en cuanto a la

fabulación, aunque se sienta la necesidad de constatar lo milagroso mediante los testimonios escritos.

El proceso de ficcionalización, en este caso, surge al desarrollar los acontecimientos en un espacio real que se torna alegórico. Arsenio también comprueba esta transformación del espacio, el cual describe en muchas ocasiones con detalles: los piratas holandeses los abandonan en una costa caribeña; Arsenio y Casimira comienzan a caminar y rápidamente llegan a un agreste monte en el Desierto de la Candelaria, donde hallan una “pajiza choza” de pescadores; descripción que fácilmente corresponde a los espacios reales. Ahora bien, el lugar donde llegan los personajes, y que es donde se derrollará gran parte de la novela, en realidad se encuentra a más de cuatrocientos kilómetros de la costa caribeña colombiana. Esta inconsistencia entre espacio y tiempo no se explica ni importa en la novela, donde solo interesa la transformación del espacio para que sirva al mensaje moral que transmite.

El mundo novelesco es por lo tanto autónomo. Personajes de naturaleza histórica viven una experiencia calificada de prodigiosa, aunque explicable dentro de ciertos parámetros normales. Estos personajes no permanecerán siempre en aquel “remedo de paraíso”; ellos abandonan temporalmente este *locus amoenus* cuando regresan a Santafé de Bogotá, pero pronto crean uno nuevo en el Desierto de Guaduas, lugar donde se dan cita para leer las cartas de don Fernando, y que es donde termina la novela.

### 3.3 EL TEMA DE LA VERACIDAD

En el primer plano narrativo, el concerniente a la vocación de don Fernando y su relación con los demás personajes, abundan las expresiones y hechos que buscan dar la sensación de veracidad. El autor aporta en un momento determinado los nombres completos de los personajes, remite a textos reales para constatar lo narrado y asume incluso la palabra de “historia” o “crónica” para hablar de su obra. El narrador nunca se refiere al hecho de que escriba una obra de ficción, lo que es equiparable en la época a mentira; pero los referentes reales esconden una obra de ficción.

*El desierto prodigioso* responde de este modo a unos preceptos morales del XVII, que condenaban las obras de ficción como malsanas para el espíritu. Al desarrollar en la novela la biografía de Fernando Fernández y la suya propia, el autor se mantiene dentro de un nivel de veracidad; las múltiples referencias a otros textos, a fechas, personas y lugares tienen como propósito constatar la existencia de dicho mundo.

Una situación distinta es lo que sucede en los relatos interpolados sobre la vida de Arsenio, la visita de Pedro Porter al infierno y la vida de san Bruno. Estos pasajes contienen una serie de hechos extraordinarios, por lo que se hace necesaria una serie de explicaciones, argumentaciones o aclaraciones sobre la veracidad de los hechos.

Uno de estos casos es lo que sucede con la historia contada por Arsenio sobre un doctor que murió en pecado y varias veces se levantó del féretro y dijo “Por justo juicio de Dios soy acusado”. Este tema de la resurrección, como el del descenso al infierno, no podía faltar en una obra con características morales del siglo XVII. Al presentar Pedro de Solís su libro como un texto histórico-biográfico con características ejemplares, es necesario demostrar que los acontecimientos milagrosos realmente

ocurrieron. Y el principal aspecto que demuestra la veracidad de los hechos es la escritura<sup>113</sup>;

Deste milagro que avemos referido son innumerables los autores que hazen mención en sus historias y en otros escritos desde los mismos tiempos que sucedió, que fue el año de 1082 hasta los nuestros, sin que aya variado ninguno en lo substancial de su narración y circunstancias, sino antes bien conformándose todos con tanta puntualidad que apenas ay historia más sabida ni más constante (Solís 1984: 56).

Que un suceso esté registrado es un primer aspecto para confirmar su existencia. La novela valida cuanto existe o sucede por medio de la escritura; todo se registra, así sea en la corteza de los árboles, en hojas sueltas, en la piedra, en cartapacios y con tinta también natural; pero hay otro elemento asociado a los hechos milagrosos que sirve para justificarlos: el tiempo. Todos los acontecimientos milagrosos están separados del presente de los personajes por décadas o siglos. La defensa de éstos se hace entonces a través de los registros escritos que de dichos milagros se tiene, pero en los momentos que los personajes históricos comparten con Arsenio no ocurre ningún hecho sobrenatural que no se pueda explicar. Los acontecimientos en este nivel aparentan ser cotidianos, reales, como la misma necesidad de comer o de descansar.

La misma novela problematiza la relación sobre la resurrección del condenado, pues don Fernando expresa sus dudas sobre lo ocurrido, sustentado también en escritos. El cuestionamiento de don Fernando es nada menos que el de un personaje devoto e ilustrado. Al expresar sus dudas, don Fernando manifiesta su preocupación por la veracidad de los hechos; el lector comprueba que éstas, antes que desvirtuar la existencia del milagro, sirven para ratificarlo, para que cobre entera credibilidad, pues motiva una larga defensa del milagro por parte de Arsenio; éste, en veinte páginas, señala testigos y argumentos que confirman el hecho y refuta los detractores del mismo; Arsenio aparece entonces como un erudito que conoce la literatura religiosa de su tiempo, que es la que le sirve para constatar el milagro de la resurrección:

El primero que ha dudado de este gran milagro, que tan sabido es en el mundo, ha sido en nuestros tiempos es Papirio Masonio en sus *Annales de Francia*, fundado en que el

---

<sup>113</sup> Respondiendo a una larga tradición que consideraba todo lo que estaba escrito en letras de molde como verdadero. Y en este contexto la escritura debe servir a la obra divina; por eso la ficción es tenida como una falsedad que aleja al hombre de Dios.



venerable Abbad de Clunni Pedro Mauriacense, famoso escritor y vezino a los tiempos en que refieren las historias que sucedió, no haze mención de este prodigio (Solís 1984: 58).

Pareciera imponerse de este modo el discurso racional; la comprobación de los hechos milagrosos para descartar la condición fabulosa de los acontecimientos. El personaje central, don Fernando, se atreve a cuestionar un hecho milagroso y de este modo condiciona la recepción de la obra. Toda esta situación no pasa de un artificio, de un falso cuestionamiento, pues hasta don Fernando pareciera reconocer el prodigio; termina imponiéndose la situación milagrosa, porque la fuerza de los hechos, dentro de la novela, confirma la veracidad de los mismos para mayor sujeción de los personajes y los lectores.

Una argumentación similar se realiza para demostrar que la historia de Pedro Porter, labrador que visitó el infierno, fue real. El campesino catalán, contra su voluntad, recorrió el infierno durante treinta y seis días y fue testigo de las penas que sufren los condenados, muchos de los cuales eran conocidos suyos. Cuando regresa del infierno nadie le cree; lo tienen por loco y se ríen de él. Porter solo convence a la multitud cuando demuestra con hechos concretos, como fue el haber encontrado un libro que había escondido un notario que vió en el infierno: “Y estaban todos como unas estatuas, espantados del caso” (Solís 1977: 475).

Los que deben validar este milagro son los cuatro neogranadinos. Es en el presente histórico de los personajes donde se necesita demostrar los sucesos de Pedro Porter que ocurrieron en 1608. Se recurre entonces al estilo de la crónica, y aparecen fechas precisas, lugares, nombres y testimonios de clérigos reales y supuestamente cercanos a Arsenio, que es el que cuenta la historia:

Y esta relación (dixo Arsenio) es la misma que hizo el buen Po. Porte y la compendió el muy Rdo. Pe. Fr. Alonso Cano, monje de San Benito en el convento de Monserrate, el qual, quando acaeció este successo, estava en el monasterio de San Felú de Guinols, quatro leguas distante de Tordera (Solís 1977: 478).

Nuevamente la recurrencia a lo escrito para comprobar la veracidad del hecho. Tanto la historia del condenado en París como la de Pedro Porter se escribieron como una forma de confirmarlas; de la autenticidad de estos documentos dan fe los notarios que

mencionan los personajes. Y la necesidad de constatación de estos hechos se debe a que ocurrieron en un espacio y un tiempo distinto al presente de los cuatro neogranadinos. Como el presente de la historia corresponde a un contexto de tipo histórico, el autor no inventa ninguna situación extraordinaria que no se pueda sustentar por sí sola. Inventar acontecimientos milagrosos o sobrenaturales en este nivel, sería entrar abiertamente en los terrenos de la ficción, hecho que se ha intentado negar y desvirtuar, pues la obra se quiere presentar como una crónica o historia de la familia del autor.

En el primer plano narrativo el único acontecimiento milagroso que se describe es el de don Fernando, cuando sintió que una mano lo salvó de ahogarse; pero el pasaje se refiere a un hecho que ocurrió en un tiempo lejano con relación al momento en que se encuentran los personajes dialogando con Arsenio; en segundo lugar, un poema de Fernando Fernández de Valenzuela (Briceño 1983: 224) se refiere a dicho asunto, por lo que en la mente del autor y de los conocidos de la familia, el “milagro” realmente ocurrió.

Pedro de Solís remite, dentro de la obra, a publicaciones reales de él y de los demás personajes históricos buscando la confirmación de los hechos, e invita a su revisión para una ampliación de lo que queda sugerido. De esta misma forma sucede con los pormenores sobre el traslado del cadáver del arzobispo Bernardino de Almansa: en la mansión XXI, el narrador desarrolla ciertos hechos relacionados con el arzobispo y remite al lector al *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo don Bernardino de Almansa*. El autor ubica de esta manera *El desierto prodigioso* al mismo nivel del *Epítome breve*, es decir, de una crónica, de una biografía real. Los dos textos sugieren incluso una curiosa relación intertextual, pues el narrador de *El desierto prodigioso* dice que deja de contar los asuntos sobre el arzobispo por estar referenciados ya en el *Epítome breve*.

No obstante estos hechos, el proceso de ficcionalización de la vida de los cuatro neogranadinos es evidente desde el mismo momento que comparten con Arsenio o pasan los días en una especie de “remedo de paraíso terrenal”. La preocupación por la veracidad no evita la transformación de la realidad, la idealización de los personajes y la creación de un espacio alegórico. Por esta razón, en este plano narrativo es evidente

la influencia del estilo de la pastoril a lo divino, confirmando así la construcción de un mundo autónomo, propio del grupo de personajes. Finalmente, recordemos que en este proceso de ficcionalizar de la vida de los cuatro personajes históricos, es fundamental que éstos interactúen con un personaje de naturaleza ficticia, con Arsenio y se mueven en un espacio idealizado; ficticio en últimas.

Caractericemos el “mundo imaginario” que habitan, que construyen los personajes; un mundo exclusivo de unos personajes entregados a la lectura y la alabanza divina. Un espacio dominado por la escritura, por la alta consideración de la poesía, por la presencia de un cartapacio que señala el inicio de las conversiones y, finalmente, por marcas de oralidad que enriquecen el mundo aparentemente monológico de la obra del neorganadino.

#### 4. EL MUNDO DE LA ESCRITURA COMO ESPACIO DE LA FICCIÓN

La apertura de *El desierto prodigioso* marca el inicio de una historia relativamente sencilla, que tiene que ver con la vida de cuatro jóvenes en un ameno sitio, en un espacio idealizado conocido como Desierto de la Candelaria. Este comienzo también explicita otro mundo imaginario más rico y complejo: un mundo regido por la escritura. Los personajes provienen de un espacio donde reina la palabra escrita y se comunican a través de la escritura; por esto registran casi todo cuanto les ocurre, como una forma de confirmar la existencia de su mundo; la veracidad de los hechos sorprendentes o milagrosos, se confirma gracias a la escritura.

En este “reino de la escritura” surge una serie de contradicciones, producto de la compleja mentalidad colonial. La escritura, que es una forma de constatación de los hechos, también es un acto de fe; su máxima expresión, el verso, se debate entre la belleza y la funcionalidad, y entra en conflicto con la prosa. El verso sirve tanto para desarrollar la historia de carácter ficticia, como para expresar la moral de los personajes. Esta ambigüedad que supone la “escritura” en *El desierto prodigioso*, lleva a la negación de ciertos hechos por no estar escritos, incluso los milagrosos; la historia ejemplar de Arsenio se cuenta para el olvido por su carácter mundano, pero de la misma nacen poemas que se registran para la posteridad.

El contacto de los personajes con el espacio religioso de Arsenio se produce a través de la escritura. Lo primero que llama la atención de don Andrés cuando descubre la entrada de la cueva del ermitaño, son unas letras, o mal formados caracteres, grabadas sobre la piedra,

Reparó en unas letras que, retalladas en una piedra lisa, parecían fúnebre epitafio de aquella triste sepultura. Mitigó la novedad el ardor colérico y enpezando a leer los mal formados caracteres, por estar ya cubiertos del verde belo de la peña, no juntaba sus dicciones. Hasta que el ardiente deseo de penetrar el misterioso secreto de aquel tosco padrón le obligó a limpiar la yerva que le cubría, y a expensas de una brebe diligencia descubrió estos versos (Solís 1977: 13).

La escritura grabada sobre la piedra se presenta como imagen velada y codificada; los caracteres están gastados y ocultos por la hierba. Estos signos no le dirían nada a quien no supiera leer, como a los criados y esclavos de don Pedro que lo acompañan en la cacería. La escritura espera para ser descifrada, aguarda por un ser letrado como don Andrés o sus amigos. El poema llama a don Andrés a hacer un alto en su camino, y lo incita a ingresar en el recinto descubierto, lo cual señala su proceso de iniciación:

Caminando con passo presuroso  
Por estas soledades peregrino,  
¿a dónde vas? Herrado as el camino,  
mas tu yerro será acierto dichoso.

Entra constante. En este valle umbroso  
verás la estancia do el amor divino  
tiene las almas que con diestro tino  
flechó y rindió con brazo poderoso (Solís 1977: 13).

El poema invita a un valle umbroso, a la estancia gélida donde leerá las tarjas representativas de su conversión. El entrar recubre varios misterios; don Andrés entra por una puerta angosta, símbolo tratado ampliamente por la espiritualidad. El personaje entra donde no sabe, y allí encontrará algo que no buscaba; se encontrará a sí mismo; se perderá para el mundo y se hallará para Dios. El camino de don Andrés hacia su conversión se torna en una sucesión de ejercicios ascéticos; por eso descubre un “crucificado Dios”, restos óseos, un reloj de arena, objetos que lo llevan a volver sobre los misterios de la fe, y versos grabados sobre la piedra o la madera que lo conmueven:

Pon un rato en mí la vista  
de tu fe, para que veas  
quién e sido para ti  
y lo mucho que me cuestas.

Mira mi cuerpo deshecho,  
mira sin sangre mis venas,  
y pues cuestas sangre a Dios,  
¿volvete a Dios qué te cuesta? (Solís 1977: 16).

El propio Dios es el que habla por medio de los símbolos de la cueva. El calmado cervato que perseguía don Andrés con sus perros por aquel agreste monte, permanece mientras tanto junto al altar; acontecimiento glorioso que le hacen recitar el himno de su conversión. Al salir de la gruta don Andrés no será el mismo, pues ha tomado la resolución de dejar la vida mundana; por esta razón olvida hasta sus armas.

Apreciamos ahora la ascesis hecha palabra. Don Andrés ingresó en el misterioso aposento del asceta desconocido, realizó el sublime ejercicio de entrar en la caverna espiritual. Ahora solo desea deshacerse en adoración a Dios que le ha movido a tales afectos; es por eso que exclama: “¡O maravillosa fuerza del divino auxilio!” (Solís 1077: 16). Al punto, con lágrimas de sacrificio y vergüenza, prorrumpe en una adoración verbal, indicio ya de su conversión, de su estado catártico:

Majestad soberana, Dios eterno,  
oy, con mi llanto tierno,  
si no de voz sonora,  
mas del que culpas llora  
rendido al alvedrío  
te suplico, piadoso Señor mío  
que mires con piedad un miserable, (Solís 1977: 17).

El narrador, a continuación, afirma que de tal piadosa manera se redujo el joven al Señor, que “negándose a todos, solo se concedió a sí mismo”. Esta noción del retiro del alma es tratada de forma amplia en la poesía espiritual del Siglo de Oro; uno de estos escritores, citado también en *El desierto prodigioso* que encaja en los afectos de don Andrés, es fray Luís de León. En *El desierto prodigioso* se cita su poema “Vida retirada”:

¡Que descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido  
y sigue la escondida  
senda, por donde ha ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido.

Reconocemos de esta manera la dimensión simbólica y alegórica del pasaje. Don Andrés entra en la cueva de Arsenio, y esto representa la iniciación a los misterios de la contemplación; es la entrada a la religión y en sí mismo. Por esto, al entrar en la cueva es normal su contemplación de ésta como un cielo: “cielo la formó en su idea” (Solís 1977: 15). Este aspecto introduce otros elementos propios de ese espacio alegórico, como la oposición desierto/ paraíso.

El desierto, en su acepción más elemental, es el lugar donde ocurre la aridez, la resequeidad, y donde generalmente no hay lugar para la vida, que es la contraposición de lo que en el desierto se encuentra. Desierto, en suma, trae a la mente la idea de desolación, de sacrificio y de penuria; ausencia de todo aquello que engendra la vida y presencia de lo que representa la muerte. En este caso, este “desierto prodigioso” cobra un valor alegórico, donde las sensaciones humanas como la soledad, la sed, la debilidad y la agonía, proyectan una dimensión espiritual. El desierto es la purgación y la redención. El momento de la conversión de don Andrés se produce entonces en un momento de “desierto”, y sin una disposición del alma vigilante, por designio del altísimo.

Pero don Andrés también encuentra dentro de la cueva unos versos en honor de san Bruno, fundador de la Cartuja. Se introduce de esta manera una figura capital para el hilo argumental de la novela; dichos versos darán origen a la devoción de don Fernando, que encontrará su realización con el ingreso a la cartuja de El Paular. El poema dice lo siguiente:

¡Quién, BRUNO os lleva al desierto?

*Un cierto*

mas Dios sin duda es, que quiso

*aviso*

llevaros al paraíso,

*que quiso*

librándoos de un desconcierto,

*que un muerto*

Aunque es vida tan austera,

*me diera*

Que ha menester gran consuelo

*el cielo.*

Mas, dezilde a mi desvelo:

¿quién os truxo al Paraíso?

Un cierto aviso que quisso

que un muerto me diera el cielo. (Solís 1977: 23)

Lo leído en esta tarja plantea, inicialmente, un paralelo entre la situación de don Andrés y la de san Bruno. Don Andrés/Bruno es llevado al desierto, y preso de gran conmoción exclama: “¡O desierto prodigioso (clamó a voces). ¡O misteriosa cueba! ¡O sepulcro venturoso que a los muertos das vida, y a los vivos trasladas a la gloria!” (Solís 1977: 20). Bruno, de igual modo, es *traído* al desierto; no *viene* de sí propio, sino que alguien lo “truxo”. Dios es el elemento que conduce a la caverna del espiritualismo; fue él quien quiso traer a Bruno al paraíso; esto se produce por un llamado, porque es un muerto el que da el gran consuelo celeste.

Se supone que don Andrés es un nuevo san Bruno, que vive en este momento un cierto aviso, porque Dios quiso traerlo a ese desierto prodigioso que se constituirá en paraíso. El precio de esta gracia recayó en un muerto, en su sangre derramada en la cruz; un muerto que por su sacrificio le trajo el cielo a los beatos; el paso de estados es claro: primero era desierto, luego paraíso y termina siendo cielo lo que era desierto.

Las imágenes sigue afectando el ánimo de don Andrés; éste, de repente, descubre “pintada una grulla con una piedra en el pie levantado”, y debajo de ella un nuevo poema que se apresura a leer:

Haziendo la nocturna centinela,

el un pie en alto, en otro sostenida

la grulla por las otras se desvela.

Un pesso tiene en alto, y advertida.

de algún peligro, suelta el pesso y buela

y avisa a las demás guarden su vida.

Ombres, velad de un bruto amonestados

Que reina muerte en todos los estados (Solís 1977: 37).



El tema de la vigilancia nos recuerda el pasaje bíblico en que Jesucristo increpa a sus apóstoles por haberse quedado dormidos (san Mateo 14, 38). El simbolismo de la grulla como centinela, se utiliza para subrayar el sentido místico de la vigilancia. Esta alegoría de la grulla remite a otro sentido de naturaleza apocalíptica: es menester velar porque en todos los estados reina la muerte. Imagen plástica y signo lingüístico se complementan; los dos últimos versos de la cuarteta señalan el simbolismo y la moraleja de la grulla: estar vigilantes, atentos pues la muerte puede acaecer en cualquier instante.

A partir de este momento, todo proceso de conversión ocurre y se manifiesta a través de la lectura y la escritura de textos, y especialmente de poemas. En la obra todo está revestido de signos, y especialmente lingüísticos. Cuando don Andrés regresa donde sus compañeros de caza, don Fernando lo descubre “tiernamente llorando”, sobre un cartapacio con meditaciones que tomó de la gruta de Arsenio; don Andrés le revela todo lo que vivió, y le lee algunos poemas “que copió en la cueba” (Solís 1977: 47); don Fernando se conmueve e impresiona entonces como lo harán don Pedro y Antonio; la palabra impresa, el verso religioso, produce su efecto: el arrobamiento, la conmoción de los cuatro jóvenes neogranadinos:

No tardaron mucho en llegar al deleytoso sitio y echando a pazer los brutos, se acomodaron todos de asientos sobre blanda yerva y prestando todos plácido silencio; leyó los versos que avía copiado en la cueba y quedaron todos atónitos de casso tan no esperado (Solís 1977: 51).

Los personajes se dedican a reconocer el hermoso y conmovedor mundo que ofrece la escritura grabada en la cueva de un enigmático ermitaño que solo aparecerá hasta la cuarta mansión. Y la mayor preocupación de éstos es “devorar” el “Cartapacio de las meditaciones” y completarlo con la nueva escritura que nace de la devoción y la vocación.

#### 4.1 LA ESCRITURA EN EL CARTAPACIO DE LAS MEDITACIONES

El libro sagrado es fruto de veneración y conserva todo su poder de influir sobre los pecadores. El cartapacio que posee Arsenio sobre las meditaciones es prácticamente devorado por los personajes: “pidieron que leyese Don Fernando, que leya velozmente” (Solís 1977: 54). Este mismo libro será el responsable de un buen número de conversiones: todo el que lo tenga en sus manos sufrirá una completa transformación, tal como sucedió con una hechicera.

Los personajes se dedican por lo tanto a leer el cartapacio que don Andrés extrajo de la cueva del ermitaño. La lectura les provoca el llanto y unos estados extremos de sujeción: “más parece que querían fallecer” (Solís 1977: 90). El “Cartapacio de las meditaciones” está adornado con una serie de imágenes, como un reloj de arena, restos óseos y una vela encendida, símbolos barrocos del desengaño, que aumenta la conmoción que sufren los personajes: “y apareció en el principio de la plana dibujada una vela encendida en que todos repararon” (Solís 1977: 64). La devoción de los personajes crece sin límites a medida que avanzan en la lectura del “Cartapacio de las meditaciones”; éste contiene un llamado de revelación, el descubrimiento del mundo de Cristo reservado solo para los letrados:

Y atención: que las dízimas que se sigue es de primera magnitud, y su glossa habla, como solemos decir comúnmente, al lama (Solís 1977: 70). (...) atención, amigos que todo lo que hemos leýdo an sido preludios y disposiciones para grangear el oýdo; el fruto prometido cogeréys ahora en lo siguiente. Aquí está la eficacia que yo tanto al principio os exageré; aquí la causa de mis lágrimas; aquí la mina de mis suspiros y os certífico que si algunos justos respetos no me lo impidieran a voces estas razones y dando gritos dixera lo que ahora os digo (Solís 1977: 76).

Los personajes habitan un espacio repleto de signos y se comunican a través de la lectura y la escritura; ante la impresión que les causa la lectura del “Cartapacio de las meditaciones”, se ven en la necesidad de expresar sus sentimientos también escribiendo. Y lo hacen en el mismo cartapacio, en las hojas en blanco que encuentran y que

interpretan como una incitación a la escritura<sup>114</sup>. El mismo mundo regido por la palabra les brinda a los personajes lo necesario para expresarse por escrito; don Fernando porta una pluma “de bronze, bien labrado”, lo que señala la disposición a la escritura, y Antonio extrae de un árbol salvia que se utiliza como tinta y el “hueco de la mano” sirve como tintero. Con los recursos ya necesarios, don Pedro, en respuesta a todo lo que ha leído, procede a escribir un poema dedicado a la Virgen.

El papel en blanco, el espacio sin escritura que aparece en el “Cartapacio de las meditaciones”, es cubierto, completado con nuevos versos. A partir de este hecho, todo estará atravesado por la escritura y la lectura. Arsenio muda definitivamente de vida cuando escucha a Casimira recitar unos versos que ella misma escribió; amigos de don Fernando como don Martín o don Juan deciden ingresar a órdenes religiosas cuando leen los cartapacios; y los protagonistas una vez leen las meditaciones, no pueden evitar responder a las mismas escribiendo poemas religiosos e ingresando a órdenes religiosas. Al pecador no le queda otro camino que el arrepentimiento, el ingreso a una orden y la dedicación a la escritura de textos religiosos como la mejor forma de expresar la devoción.

Para que el efecto de conversión que produce la lectura sea completo, ésta se acompaña de objetos de carácter macabro que refuerzan el estado de conmoción del pecador; don Andrés, por ejemplo, lee los poemas y el cartapacio de las meditaciones en la cueva de Arsenio, mientras observa una calavera, un esqueleto, una tibia, y otra serie de restos óseos que le causan gran pavor:

Mas un susto le assombró el ánimo y pausó el gozo que tenía, porque corriendo una cortina que al parecer cubría un alazena, halló en aquel nicho un esqueleto o armadura de humanos huessos, cuya vista al más animosos en tanta soledad podía asombrar y causar pavor; espeluzáronse los cabellos, mas recobrado de ánimo, vio que aquel retrato de la muerte en las manos le ofrecía una tabla como para que leyese, y en ella, escritos estos antiguos versos con su moderna glossa (Solís 1977: 29).

---

<sup>114</sup> Aurora Egido estudia este fenómeno en la obra de Gracián y afirma: “Los signos de la escritura sobre el blanco de la página, manuscrita o impresa, alcanzan significados concretos hasta formar una retórica y una poética de la grafía, no exentas de apreciaciones estéticas” (Egido 1996 97); comentario que se puede aplicar en este caso de los cartapacios.

Y un amigo de don Fernando, don Juan, se arrepiente de su vida mundana después que aquel le pone ante los ojos una calavera mientras le lee las meditaciones: “Tanto pudo la vista de la muerte y tal efecto causaron las meditaciones de aquella hora” (Solís 1977: 430); otro personaje, don Martín, también se apresura a tomar hábitos cuando escucha a don Fernando, cubierto de ceniza y vestido con una mortaja, leer las meditaciones en un cuarto oscuro. Y don Jacinto, un clérigo algo disoluto, decide enmendar su vida cuando lee las meditaciones después de descubrir que una mujer, a la que pretendía, resulta ser un esqueleto:

Echose por detrás el manto, y él las vestiduras y olores se desaparecieron en un instante, quedando solamente a su lado, entre un hedor de sepultura, un esqueleto humano, una armadura de huesos con su calabera, que solo le dijo esta palabra: *¿hasta cuándo?* (Solís 1977: 697).

La lectura del cartapacio, la escritura de poemas, la imagen plástica y la contemplación de restos mortales se superponen con el objetivo de producir el mismo efecto de sujeción<sup>115</sup>, en un proceso que busca crear la mayor impresión posible.

Una de las situaciones particulares es la que ocurre con Leoncio y su esposa Roselinda, ambos amigos de juventud de Arsenio. Leoncio en un ataque de locura mata a su esposa; como no quiere confesar su crimen, se le aparece una mano de marfil que le escribe en una pared la siguiente décima:

Si lloraras, si supieras  
que era tu muerte en un mes.  
Puesto que un instante es,  
pues por instantes la esperas,  
no llores, si consideraras  
esta humana brevedad.  
Llora la desigualdad.  
que ay del morir mal, al bien,  
pues son instantes de quien

---

<sup>115</sup> Uno de los ejemplos de este hecho, dentro de la abundancia que ofrece el arte colonial, es el cuadro “Desposorio místico del alma religiosa con Cristo” donde los versos se extienden alrededor de las imágenes, formando una especie de caligrama (Fernández 2003: 170). Aurora Egido, por su parte, habla de la “escritura como dibujo que se desarrolla espacialmente, fijando el lenguaje y preservándolo del olvido” (Egido 1996: 97).

depende una eternidad. (Solís 1977: 171).

Lo que primero asombra y le produce miedo al personaje es la aparición de una parte del cuerpo, una mano de marfil, que escribe: “Mucho pavor y turbación le ocupa”. No deja de ser significativo que lo que aparece es precisamente una parte del cuerpo que tiene que ver con la escritura; llama también la atención que la mano sea de marfil, materia blanca y dura como el mármol, que se imitó en ciertas maderas en América, como por ejemplo en la construcción de arcos triunfales<sup>116</sup>. El marfil nos remite, metafóricamente, a la consideración culta de la palabra escrita, de la materia tratada. Leoncio reconoce en el poema los caracteres de su difunta esposa Roselinda, que le llama la atención sobre lo pasajero de la vida, y el peligro para la condena del alma que representa una mala muerte. Como esto no es suficiente para que Leoncio se decida a confesar su crimen, la siguiente noche se le aparece la misma Roselinda y le dice:

*Confiessa, Leoncio; confiessa y paga la deuda que facinoroso debes, o la justicia de Dios riguroso muy en brebe espera. Desaparece la visión. Combatido el corazón de Leoncio con tropel tan nunca visto de confusiones, rinde el cuerpo que manda a un desmayo, brebe paréntesis de la vida (Solís 1977: 171).*

De igual modo, el doctor parisino que se levantó en varias ocasiones del féretro, historia contada por Arsenio, justifica su condena diciendo: “por justo juicio de Dios soy acusado” (Solís 1984: 53).

La proliferación de significantes es evidente. Imagen visual, signo lingüístico escrito y pronunciado se mezclan de esta manera, como la mejor forma de transmitir un mensaje. Esta reiteración o proliferación de significantes para la transmisión de un mensaje, está en la base de la obra; el libro vuelve una y otra vez sobre los mismos hechos para transmitir una idea: que la salvación del alma es exclusiva de individuos letrados, y la mejor forma de expresar la devoción es mediante la escritura de poemas.

---

<sup>116</sup> “Los arcos de triunfo y los espectáculos alegóricos que se sucedieron hasta la época de las Luces difundieron una gama de representaciones cuyo simbolismo y hermetismo alcanzaron alturas no igualadas. Construidos con una madera que pretendía imitar el mármol y el jaspe, los arcos de triunfo estaban cubiertos de telas pintadas y <<adornadas de varias historias de ingeniosa erudición>>” (Gruzinski 2006: 148).

El “Cartapacio de las meditaciones” constituye, por lo tanto, uno de los artificios centrales de *El desierto prodigioso* que involucra la actividad de la lectura y la escritura. El libro sagrado incita a la acción, y una de estas formas es la escritura. Las meditaciones contenidas en este cartapacio, de hecho, han sido descubiertas y trasladadas por un ser devoto y letrado, por Arsenio, y de esta forma el libro comienza un recorrido milagroso pues todos los que tienen que ver con éste sufren el arrobamiento más profundo y el deseo irrevocable de ingresar a una orden religiosa.

## 4.2 LA ESCRITURA Y LA VALORACIÓN DE LA POESÍA

El otro aspecto que refleja la imposición de las formas religiosas, pertenecientes también a una cultura oficial, sobre las formas genéricas cotidianas y vulgares en *El desierto prodigioso*, es el llamado a que la poesía solo se utilice para la expresión de lo divino. Y esto se realiza con diversos medios como los certámenes poéticos. El sentido de “mansión” es precisamente éste, el de ratos de esparcimiento, donde los personajes comparten y compiten entre ellos con sus escritos. Los personajes se reúnen para realizar verdaderas justas poéticas, y de esta manera acuerdan temas y formas para escribir.

Los concursos poéticos fueron una de las expresiones de la cultura oficial durante la época de la colonia. Los grandes acontecimientos, civiles o eclesiásticos, se celebraban con obras de teatro, arcos triunfales y concursos poéticos. Anderson Imbert explica este tipo de eventos como una especie de adulación de los españoles por parte de los criollos, para disimular así el resentimiento<sup>117</sup>. Octavio Paz, por el contrario, explica estos actos como parte más bien de una etiqueta y de la cortesía<sup>118</sup>. Lo que sí queda claro, tal como ocurre en *El desierto prodigioso*, es que eran actividades realizadas por y para el grupo social culto y dominante de la colonia.

A partir de estas justas se reconoce que la poesía tiene un carácter divino y que la prosa no goza de la dignidad para expresar lo religioso. Al tener una dimensión divina, la poesía también es revelación: “más bien se conoze que don Andrés está tocado de espíritu” (Solís 1977: 63). Los personajes remiten a distintos hechos que legitiman la prestancia de la poesía: primero, señalan a Cristo como creador de parábolas y a Adán

---

<sup>117</sup> “La sociedad feudal en que vivían obligaba a los criollos a disimular su resentimiento y adular a los españoles de la clase dirigente con ceremonias, versos, arcos, triunfales, profusos artificios y certámenes de ingenio conceptista y culterano” (Imbert 1962: 79).

<sup>118</sup> “Hay que leerlas como lo que fueron realmente: no son los signos de una estética y de una moral sino de una etiqueta. Mejor dicho: la ceremonia es, en sí misma, una etiqueta, una política y una estética (...). Las expresiones hiperbólicas parecían naturales en aquella época. La cortesía era una segunda naturaleza de la aristocracia y del alto clero (Paz 1997: 251, 255).

como “el primer poeta en ejercicio métrico que compuso el salmo 91” (Solís 1984: 268); los personajes también reconocen como poeta al papa Urbano VIII, y hasta la misma Virgen María; una extensa relación termina legitimando a la poesía como una forma de expresión propia de la Iglesia:

Demás que veo a la poesía acreditada no menos que por Moysés, David, Salomón, Job y los profetas Ezechías, Jeremías y Habacuh, y por otros doctores amplísimos como S. Paulino, San Próspero, S. Gregorio Nazianzeno, Iuenco, Arador, Sedulio, Prudencio, Ambrosio, Hilario, el abad Zacharías, Benedicto Cartuxano y otros, y aun los gentiles creían que con la poesía traerían a la tierra a la luna (Solís 1984: 266).

Y en este grupo de poetas religiosos no falta la figura de san Bruno, a quien los personajes, y en especial Arsenio y don Fernando, guardan una profunda devoción; san Bruno es catalogado como “famosísimo” poeta, “tan eminente y célebre que en sus latinos versos emula dichosamente al Píndaro bethelemita, David, digo” (Solís 1984: 268).

Los personajes no pasan por alto la riqueza de la poesía española, y reconocen la “dignidad a que avía ascendido la lengua española en sus poesías” (Solís 1977: 203); don Fernando nombra entonces doce poetas españoles, entre los que se encuentran Bartolomé Leonardo, fray Luis de León, Francisco López de Zárate, fray Hortensio Félix Paravicino, Luís de Góngora, el conde de Villamediana, Antonio de Mendoza, Francisco de Quevedo y Luís Carrillo de Sotomayor. Como no son en su totalidad poetas religiosos, cuando los personajes acuerdan recitar poemas de estos escritores, aclaran una y otra vez que es necesario que no se salga de la esfera de sus “asuntos; que en tanto número de autores bien abría en qué escoger” (Solís 1977: 204). Don Pedro recita por ejemplo un poema de fray Hortensio Félix Paravicino, “seleccionado entre muchos”, consistente en sesenta y tres cuartetos sobre el tema de la pasión de Cristo.

Los personajes reconocen que este listado de poetas españoles puede ser aún más grande: “Tantos respondió D. Pedro, a dejado de nombrar mi hermano, que se puede con lo que restan formar una librería nueva de sólo poetas españoles” (Solís 1977: 204); y de algunos poetas no propiamente religiosos, como Quevedo, los personajes citan poemas que tienen que ver con la idea del desengaño, tan apropiada a la mentalidad



contrarreformista; otros, como el conde de Villamediana, no pasan de ser simples referencias.

La mayoría de los poetas citados en *El desierto prodigioso* provienen del estamento clerical: Miguel de Dicastillo, fray Hortensio Félix Paravicino, fray Luís de León, fray Andrés de san Nicolás, Gregorio Silvestre, fray Ambrosio Roca y fray Pedro de los Reyes, entre otros. De forma explícita, el narrador establece lo que debería ser el tema y la función exclusiva de la poesía:

Discurrió cómo la poesía espiritual era órgano del cielo, que a celestial música conbidaba. ¡O cuánto malogra el tiempo quien la gasta en lo profana! Sólo se avía de exercitar para alabar a Dios, como la exercitó el Rey David; sólo, para ensalzar a los santos, para ministrar desengaños, para excitar afectos, como los que se avían originado en su alma. De averla profanado con mundano estilo procedía su desestimación, que la que es como la referida, su dignidad se tiene, su honor y veneración se mereze. Desde entonces propuso no sólo no emplear la pluma en livianos desvelos, sino sólo tenerlos en aprender a morir (Solís 1977: 32).

Coherente con esta prédica, todos los versos que escriben o recitan los personajes son de tema religioso. Las “poesías a lo humano” son encomendadas al fuego, tal como ocurre con “muchos papeles de poesía” de don Pedro Padilla, uno de los amigos de juventud de Arsenio (Solís 1977:258). Al rechazar el verso para lo profano, el autor eleva todas las formas métricas, incluso las más populares como el romance, a los terrenos de lo religioso, y por consiguiente a una cultura oficial. El sentido espiritual de toda la obra también establece límites a la utilización del verso, a la consideración de éste como algo que debería estar al servicio de la salvación del alma. Este aspecto utilitarista de la poesía lleva, en repetidas ocasiones, a que los personajes se disculpen de su “bronco estilo”, pues para éstos lo fundamental es lo transmitido a través del poema y no la forma del mismo.

Los personajes no desprecian la expresión bella del verso, es decir lo poético, y comparan a la poesía con una reina, adornada con “broches de oro, flores y piedras preciosas” (Solís 1984: 265); y el objetivo de esto es que atraiga, que llame la atención del lector, pues hay gente, como dice don Fernando, que ve los libros y los cierra cuando descubre que son de temas espirituales (Solís 1984: 696). La preocupación por la funcionalidad de la poesía está por encima de su forma, de su elaboración; los

artificios que embellecen el verso, según los personajes, pueden hacer perder “el fruto de la devoción” que se ha pretendido “excitar”, “pues vemos que también los versos mueben” (Solís 1984: 266).

La poesía concebida de esta forma está al servicio de la devoción; es un medio para la difusión de las ideas, de la mentalidad católica y barroca, asumida por un grupo de neogranadinos pertenecientes no solo a los altos círculos sociales, sino al estamento clerical. Este reconocimiento de la función utilitarista de la poesía se lleva al extremo, cuando se considera el caso de Josué que, con “suave verso y metro numeroso” (Solís 1984: 267), detuvo un planeta.

Esta actitud de Pedro de Solís y Valenzuela de remitir la poesía solo al terreno de lo religioso, se desprende también de su posición como clérigo neogranadino, que sustenta de este modo ideas del grupo social al que pertenece; no se puede olvidar que los personajes corresponden a criollos ricos de la Nueva Granada, miembros de órdenes religiosas y famosos poetas o pintores coloniales.

La dedicación exclusiva de los personajes a la lectura y escritura de poemas de tema religioso, refleja una situación que estaba en la base de la sociedad colonial. Primero el interés por el verso y la poesía como formas superiores y en segundo, la situación de los escritores de la colonia que en su mayoría pertenecían a órdenes religiosas. La presencia en la Nueva Granada de grandes figuras como Juan de Castellanos, Hernando Domínguez Camargo, Fernando Fernández de Valenzuela y Francisco Álvarez de Velasco lo confirma. De los dos últimos mencionados, citamos los libros *Poema heroico de san Ignacio de Loyola* y *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*.

La consideración del verso, por parte de Pedro de Solís y Valenzuela, como una forma que debería estar solo al servicio de los temas religiosos no es algo aislado ni exclusivo, sino que es producto de una larga tradición teológica<sup>119</sup> y retórica que

---

<sup>119</sup> Los integrantes del *cenacolo padovano* defendían esta idea. El mismo Boccaccio escribió en 1351: “Digo que la teología y la poesía se pueden considerar casi una misma cosa con el mismo asunto; digo más aún: que la teología no es otra cosa que una poesía de Dios. ¿Qué es sino ficción poética decir en la Escritura que Cristo es ora un león, ora cordero, ora gusano, cuándo dragón, cuándo piedra y de otras muchas formas que sería larguísimo querer contarlas todas? ¿De qué otras muchas formas suenan las palabras del Salvador en el Evangelio sino como un sermón ajeno a los sentidos? Esa forma de hablar la llamamos nosotros con un vocablo más usado <<alegoría>>. Por

aparece en este caso como hecho capital en un grupo letrado y culto de la Nueva Granada. De este modo, los personajes en ningún momento trasgreden las reglas de su sociedad, ni representan una voz contestataria a la rígida estratificación colonial. La identificación de Arsenio con los regulares y la prédica contra lo mundano, se inscribe dentro de la visión ascética, porque no existe una renuncia real de las posesiones materiales. Por el contrario, don Pedro y sus hijos son celosos de la herencia familiar, la cual facilita el ingreso a órdenes religiosas y contribuye al estado de plenitud buscado por los personajes, pues no es la pobreza sino la riqueza la que recuerda y honra la magnificencia divina<sup>120</sup>.

Lo particular del autor neogranadino es la manera como pone en contacto, o al servicio, el verso con la forma narrativa, y lo hace explícito. De esta manera, la obra desarrolla una dimensión metatextual, en la medida que en ella se reflexiona sobre la función y la relación entre el estilo y el contenido de la poesía, en su función y en la manera como se relaciona con la prosa. Uno de los aspectos de esta reflexión, que aparece desde las primeras páginas, tiene que ver con la consideración divina de la poesía.

Hay que remitir esta concepción de la lectura y la escritura de poemas como un medio de expresión divina, a una larga consideración hecha por la literatura cristiana. Una de estas posiciones es la consideración de las experiencias del místico y el poeta como categóricamente similares, tema expuesto ampliamente por autores como Helmut Hatzfeld<sup>121</sup> (1973), Emilio Orozco Díaz (1994), Juan Martín Velasco (1999) y José Luis

---

tanto queda claro que no sólo la poesía es teología, sino también que la teología es poesía” (Arias 1995: 38).

<sup>120</sup> Ana María Arancón, al plantear la imagen de la corte celestial como una metáfora de la corte madrileña afirma que: “Si los santos han de tener categorías de reyes, sirviendo en la Corte del Emperador Supremo, deben llevar un tren de vida digno de su rango. El lujo era un signo de la posición del individuo en la escala social, y no desplegar el boato correspondiente a la clase a la que pertenece equivalía a excluirse de ella” (Arancón 1987:168).

<sup>121</sup> “En primer lugar, uno y otro buscan a tientas en la oscuridad lo que no pueden producir por sí mismos, y después, en un instante, reciben una “iluminación” que les hace aprehender intuitivamente, no analíticamente, una realidad oculta para el hombre corriente” (Hatzfeld 1968, 16). Y Orozco Díaz afirma que “no solo es compatible o coexistente lo místico y lo poético, sino que incluso cabe la plena integración”. -OROZCO Díaz, Emilio. *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del Barroco*. Universidad de Granada, Granada, 1994, p. 58.

Aranguren (1976), entre otros. Para este último, la única forma de contar el lado inefable y luminoso de la mística es mediante la poesía; ésta sirve para mover y conmover el alma y suscitar estados de ánimo (Aranguren 1976: 25-93). Estas consideraciones se sustentan también en los preceptistas y escritores espirituales del Renacimiento y del Barroco. Luis de la Puente, por ejemplo, aconseja recitar los salmos, himnos y oraciones “de que usa la Iglesia en el Oficio divino y en la misa, las cuales están llenas de altísimo espíritu de oración” (Sáinz 1983: 115); el jesuita Juan Díaz Rengifo, por su parte, en su *Arte poética española*, se refiere a la dignidad del verso en estos términos:

(...) para el culto de Dios y de sus santos (...). Adán tuvo arte poética infusa y de él aprenderían sus hijos, y con el tiempo y los vicios y corrupción de costumbres se perdería hasta que hubo hombres ingeniosos y dados al estudio de las artes liberales que tornaron a resucitarla (Pascual 1999: 184).

Esta valoración de la poesía en *El desierto prodigioso*, se desprende también de la consideración que la sociedad colonial tuvo por este género. Autores como Leonard Irving (Irving 1974: 213) señalan que fue una de las formas utilizadas por los criollos para obtener reconocimiento social, en la medida que los altos cargos civiles y eclesiásticos les estaban vetados. Sor Juana Inés de la Cruz escribió un buen número de poemas dedicados a sus protectores, el virrey de la Laguna y su esposa María Luisa Manrique de Lara y a don Tomás de la Cerda y su esposa la condesa de Paredes, entre otros (Paz 1997: 245). El acta de un certamen poético en la colonia, presentado por Antonio Gómez Restrepo (Gómez 1956: 88), señala el interés que los criollos de los altos círculos sociales pusieron en este tipo de eventos y lo que representaban los premios en términos de reconocimiento público. La lista de clérigos que escribieron poesía en el siglo XVII es extensa, aunque la mayoría de ellos sin mayor valor literario; los clérigos escribían poesía, al parecer, como parte de una práctica social y religiosa, y como parte de la etiqueta de la época<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Así lo entendemos a partir del siguiente ejemplo: con motivo de la permanencia de Andrés de san Nicolás en la orden de los Recoletos, Rivas Sacconi cuenta lo siguiente: “Allí se encontraba aún por los años de 1641 y 1642, cuando Francisco Rincón, sacerdote residente en la Villa de Leiva, le mostró un dístico que compuso e hizo escribir <<de letras grandes>> en su casa, al recibir la nueva del ingreso a la cartuja de Fernando Fernández de Valenzuela” (Sacconi 1977: 159).

Todas estas costumbres se reflejan en la novela de Pedro de Solís y Valenzuela: los personajes están en una permanente competencia por recitar, escribir o traducir poemas. De la misma manera reclaman el reconocimiento como versificadores. Como éstos conforman un grupo exclusivo integrado por Arsenio, don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio, son ellos mismos los que se aplauden y se reconocen como poetas. Entre ellos surge el espíritu de competencia, lo cual refleja ese deseo de sobresalir que animó al criollo letrado en la colonia; así ocurre cuando los personajes realizan versiones de un epitafio de san Bruno que leyó Arsenio en latín; una vez todos han leído sus versiones se reconoce la de don Pedro como la más ajustada:

Alabó Arsenio la Piedad y devoción para con el Santo y dio el primer lugar en lo ajustado a Don Pedro, el qual, ufano con tal victoria, dixo: pues ya que no dio fin a esta Mansión mi soneto, lo a de dar un breve romanze (Solís 1984: 197).

La valoración del verso como la sublime forma de expresión lleva a una condena o valoración de la prosa como forma inferior, que termina justificándose en la obra por la presencia de la poesía. Después que don Pedro recita un extenso poema que sobrepasa los mil versos, titulado “Sueño piadoso” en honor de san Bruno, los personajes elogian la composición y afirman que:

La historia /dixo más) escrita en prosa es comparada a una matrona noble y honesta, cuyo vestido ha de ser muy grave y circunspeto, sin consentir superfluo ornato. Mas la historia escrita en verso es semejante a la esposa de un rey, adornada no solamente de oro y púrpura, sino de vistosos broches de flores y otras joyas de diversas piedras preciosas que hazen más apacible su majestad (Solís 1984: 265).

Y el personaje fray Joan del Rosario, después de la representación de dos autos sacramentales, se disculpa porque en algunas “cláusulas” de las obras “no avía versos sino prosa” (Solís 1984: 684), lo que pudo haber molestado a los espectadores. El autor, consciente de las dos formas discursivas, distingue la historia en prosa, la cual compara con una “matrona noble y honesta, cuyo vestido ha de ser muy grave, de la historia en verso, la cual asemeja a la esposa de un rey engalanada de oro, de vistosos broches de flores y joyas.

Esta calificación de la prosa como una forma menor, se explica desde distintas perspectivas en la obra. La narración en prosa se asocia con las llamadas historias

fingidas o mentirosas. Es un hecho que hubo censura tanto a la exportación de obras de ficción desde España, como a la consecuente lectura y hasta escritura de las mismas<sup>123</sup>. Pero esta censura no fue realmente efectiva, tal como lo demuestran los registros de la presencia de numerosas obras de ficción en las colonias. Lo que si se podría asumir, es que la censura moral desestimó tanto la lectura como la escritura de obras de ficción, y con mayor razón en unos territorios donde la mayoría de los escritores provenían del estamento clerical. Las pocas novelas coloniales que se conocen, hasta el momento, fueron escritas por hombres de religión y son igualmente de temas religiosos. Otra razón que se puede argüir para este escaso cultivo de la novela en las colonias, fue la ausencia de un grupo social educado, proveniente de un sector diferente al de la Iglesia, donde la novela de tema profano pudiera haberse desarrollado.

La narración en prosa terminó relacionándose con lo pecaminoso, y de forma especial cuando la pluma se utilizaba para contar liviandades. Ahora bien, esto también se podía hacer en verso, por lo que la condena se extiende a la escritura que no se ocupa de lo fundamental, que es “aprender a morir”, tal como lo expresa don Andrés. En la novela se hace un llamado para que la poesía salga de forma definitiva de los límites vulgares.

*El desierto prodigioso* es una novela que mezcla en su composición la prosa y el verso. Según esta alta consideración de la poesía, el autor aparentemente rechaza la prosa como parte de la composición de su obra; pero no fue así: Pedro de Solís se sirve de ella para desarrollar aspectos de la vida de los cuatro jóvenes neogranadinos, de Arsenio el ermitaño y la experiencia de Pedro Porter en el infierno. El autor entonces

---

<sup>123</sup> Aunque reconocemos con Agustín Yáñez que la censura más importante pudo haber sido la moral, la ejercida por la Iglesia desde el púlpito; pues los decretos estaban pero finalmente los libros circulaban y se leían; por eso escribe: “Y no sólo se leían novelas, sino que también se las escribían en estos dominios, y con asuntos profanos; Pimentel nos habla de los amoríos livianos, poco decentes, que constituyen el tema de Fabiano y Aurelia, cuyo manuscrito poseía García Icazbalceta” (Yáñez, Agustín. “Prólogo”, BRAMÓN, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen*. UNAM, México, 1944, p. VIII). El mismo año de la publicación de *El Quijote* doscientos ejemplares fueron enviados a las colonias. Según Gonzalo España Arenas, “En Bogotá no ha sido encontrado ningún recibo, pero es indudable que el libro llegó, pues en 1605 los estudiantes santafereños montaron una comedia donde los personajes principales eran los locos héroes de Cervantes”. ESPAÑA, Gonzalo. *Letras en el Fuego*. Panamericana, Bogotá, 2007, p. 36.

critica la forma narrativa pero se sirve de ella en un intento de ponerla al servicio de la expresión religiosa.

La presencia de infinidad de poemas en la obra, la preocupación por constatar la veracidad de lo contado, y la remisión de los diferentes estilos y géneros a lo espiritual, justifican los pasajes en prosa; ésta además tiene como función anunciar o justificar la inclusión de los poemas.

El extenso relato en prosa de la vida de Arsenio, por ejemplo, se realiza intercalando poemas y relatos sobre santos. No se puede desconocer una especie de contradicción, de ambigüedad por parte del autor: Arsenio aparece como narrador y cuenta su vida que incluye una serie de aventuras e infortunios desde que sale de España hasta que llega a costas caribeñas. Es evidente el deseo de contar, de narrar una vida llena de peripecias, y el autor lo termina haciendo. Pero la historia aparece entreverada en infinidad de poemas religiosos, que incluye también las meditaciones. El otro aspecto que justifica el uso de la prosa para contar la vida de Arsenio, es que ésta concluye en una vida ejemplar, la del penitente y ermitaño Arsenio; un anciano que después de sus penalidades vivió en retiro, dedicado a la oración y a la poesía religiosa.

De esta manera, establecemos en la obra un mundo imaginario coherente, en la medida que crea sus reglas y las respeta. Si bien hay dos historias de consideración intercaladas en el argumento, éstas también se integran al proyecto espiritual de la obra; al mundo imaginario fundamental que crea la novela a partir de la escritura.

Todos los relatos interpolados, los sermones, los autos sacramentales y la inclusión de un buen número de poemas participan de diferente forma y grado en el desarrollo del argumento, del mundo ficticio de la obra.

### 4.3 LA PRIMACÍA DE LA ESCRITURA

La supremacía de la palabra escrita como medio de conversión y de expresión de la fe, en *El desierto prodigioso*, define el proceso de ficcionalización. El espacio recreado en la obra es uno habitado exclusivamente por letrados, por humanistas cristianos, el cual está lejos de ser efectivamente el que existía en la Nueva Granada hacia 1650. La palabra escrita invade todos los espacios de los personajes; la escritura decora las paredes de la caverna del ermitaño y selecciona sus destinatarios; por esta razón, los criados de don Pedro se quedan por fuera de las mansiones.

En la estadía de los personajes en el Desierto de la Candelaria con Arsenio, se desarrolla un extenso pasaje que corresponde, en su situación y en sus motivos, al que plantea la novela pastoril a lo divino; el espacio llega a un nivel de idealización y se compara permanentemente con un “remedo de paraíso terrenal”: “lo prodigioso que ay en aquellos contornos, que verdaderamente se pueden llamar del Paraíso” (Solís 1984: 446).

La lectura produce escritura. Estas son dos actividades completamente interrelacionadas en la novela. Los personajes tienen un deseo desmedido de responder a cuanto poema leen o recitan mediante la escritura de nuevos textos. La extensa lectura del “Cartapacio de las meditaciones” produce como es obvio infinidad de nuevos textos. La escritura de este modo lo invade todo, pues es la mejor forma de interacción de los personajes; éstos leen y escriben sin cansancio, de una forma desaforada.

La escritura le otorga validez, veracidad al mundo de los personajes, al espacio de la ficción. Los autos sacramentales que don Pedro, don Fernando y Antonio presencian en el Desierto de la Candelaria los copian entre todos en ciertos cuadernos, y el personaje don Pedro los reproduce en el libro que escribe titulado “Desierto prodigioso”; Pedro Porter busca un documento que compruebe el pago de su deuda y después hace una relación de su visita al infierno para que no queden dudas de lo sucedido; la veracidad de la resurrección de un arzobispo en París se logra mediante la cantidad de documentos que testimonian dicho hecho, y las noticias de don Fernando en la cartuja de El Paular



se conocen por medio de las cartas que éste envía a su familia. Todo debe quedar registrado y confirmado por la palabra escrita para que tenga validez.

En este mundo regido por el verbo en que habitan los personajes, la más alta dignidad es por lo tanto para la palabra escrita, y específicamente para la poesía. A los personajes nunca les faltan los medios necesarios para expresar su devoción por medio de la escritura. El narrador incluso sufre de lapsos y confunde el hablar y el escribir de los personajes; así sucede cuando Arsenio se dispone a contar la vida de san Bruno a don Fernando y su séquito:

Mas, como para dar un salto grande es necesario tomar muy de atrás la corrida, por el gusto que se a de causar, me sea lícito, antes de escrevir y señalar el nacimiento de tan glorioso santo (Solís 1984: 3).

Esta primacía de lo escrito remite a una cultura oficial y excluyente. Es el orden de lo culto, representado por la palabra escrita, lo que define el espacio de la ficción. Y aunque los personajes concursan con la escritura de poemas y definen formas y contenidos de los poemas para que éstos no se salgan de los límites religiosos fijados, sus tertulias no llegan al nivel de una academia; ellos son conscientes que sus “mansiones” no se hacen dentro de las exigencias que fijan estas formas de agrupación, y por eso asumen ciertas libertades o licencias cuando realizan sus concursos poéticos<sup>124</sup>. Esto, no obstante, no implica que se rebelen contra el orden colonial; sus concursos tienen cierta reglamentación oficial y otras marcas, como el uso del latín, también remiten a esa cultura oficial: de esta forma don Andrés escribe un extenso poema en latín, y hasta el mismo campesino Pedro Porter utiliza latinismos:

Gracias os hago, Dios y Señor mío, que por vuestra bondad y infinita misericordia, os avéys compadecido de mí, en que no me aya perdido con tantos trabajos y afliciones. Gracias os hago Señor para siempre, amen (Solís 1977: 475).

---

<sup>124</sup> Las academias se regían por una estricta reglamentación, que implicaba aspectos como la obligación de asistir a las sesiones con poesías prefijadas de antemano. Según Aurora Egido, la poesía de justas era sometida a “unas reglas precisas que fijan temas y metros. La temática queda sujeta a la ocasión que la suscita”. EGIDO, Aurora. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Crítica. Barcelona, 1990, p. 127.

El dominio de la escritura, y la correspondencia de estas partes del texto al estilo de la novela pastoril a lo divino, busca la recreación de un mundo idealizado, habitado sólo por cultos y devotos letrados; la obra afirma, de este modo, la mentalidad excluyente y conservadora de un grupo de criollos dominantes en la sociedad colonial de la Nueva Granada. Esta mentalidad también se expresa con la inclusión en el argumento de textos como los autos sacramentales, los relatos sobre santos y los sermones dedicados a los devotos y letrados personajes neogranadinos.

#### 4.4 LAS MARCAS DE ORALIDAD

El ejercicio de la escritura, como ya se planteó, es parte de la caracterización de los personajes y estructura la visión de mundo de la obra. No obstante lo anterior, también es notorio la presencia de numerosos aspectos pertenecientes a la oralidad. Esta dimensión, al contrario de la relación escritura- poesía, identifica los relatos en prosa, como el extenso relato sobre el pasado mundano de Arsenio, condenado al olvido.

El fenómeno de oralidad, en *El desierto prodigioso*, obedece también a aspectos retóricos propios del discurso religioso y puestos de relieve por la literatura ascética y mística.

La dimensión histórica de la colonia, marcada por el analfabetismo no solo de los grupos autóctonos sino foráneos, que utilizaron la oralidad como una forma de conservación de sus tradiciones, no tiene aquí importancia. Ninguno de los distintos espacios ficticios remite a la dinámica y contradicciones de la vida colonial.

Entre las tradiciones retóricas pertenecientes a la oralidad que actualiza el texto está la oratoria sargada, que contribuyó a desarrollar mecanismos usados por el discurso religioso oral. Juan Martín Velasco, refiriéndose al lenguaje de la mística, afirma que éste es autoimplicativo y testimonial, pues el dominio de la primera persona, en la medida que se entiende como una comunicación directa con Dios, implica que se asuma la experiencia, la vida, la iluminación y la salvación como algo íntimo y personal. Al resaltar el valor testimonial del lenguaje místico, Velasco dice que éste da “cuenta de algo que el sujeto ha vivido”, que “ha visto y oído”, y por eso no puede callar” (Velasco 1999: 58). Es así como el soliloquio de don Andrés donde se lamenta de su vida mundana y siente la presencia de Dios, es producto de su experiencia personal e íntima en la cueva del ermitaño, gruta que descubre solitariamente y se le revela con sus múltiples misterios. El silencio, la soledad, el claroscuro, los objetos macabros, la

sobriedad, el arrepentimiento, la oración vocal y las ansias de Cristo representan la atmósfera sugerida para dicho encuentro místico de don Andrés<sup>125</sup>.

Flor María Rodríguez Arenas realiza una buena aproximación al tema, al señalar las técnicas de la oralidad en *El desierto prodigioso* (Rodríguez 1995). En el primer párrafo de la novela, la estudiosa indica la presencia de epítetos<sup>126</sup>, el uso de sintagmas aditivos, términos paralelos o antitéticos, redundancia de ideas, economía o ausencia total de enunciados abstractos y el empleo de conceptos situacionales entre otros. En las primeras veinticinco líneas Rodríguez señala veintitrés epítetos, lo que sugiere la fuerte presencia de los recursos orales.

Expresiones como “¡Afuera, mundanas glorias! Acábense ya las vanidades, las mundanas pompas, los deseos de honrras y dignidades y regalos” (Solís 1977: 33), obedecen a una estructura oral, al privilegiar el paralelismo y la redundancia como artificios de composición. Igual ocurre con expresiones unidas por la conjunción “y”, que define otra de las características del discurso oral: el de la acumulación antes que la subordinación, extrapolando de esta manera el estilo oral aditivo: “Sólo D[o]n Andrés se quedó en vigilia y, arrimando junto al lecho la messa y luz, sacó del pecho sus cartapacios y empezó a leerlos” (Solís 1977: 46).

---

<sup>125</sup> Para Helmut Hatzfeld que considera que el siglo XVII es todavía un siglo místico, la oralidad es connatural a dicho misticismo por los “ejercicios espirituales y las oraciones nacidas de la voluntad del hombre” (Hatzfeld 1968:4). Pablo Jauralde, por su parte, afirma que la transmisión oral de la poesía es esencial en el siglo XVI y enuncia diversas prácticas derivadas del alto grado del analfabetismo: “las gentes de todo tipo cantan sin preocuparse demasiado del origen o el valor de sus canciones”. JAURALDE Pou, Pablo. *Antología de la poesía española del siglo de oro*. Colección Austral, Madrid, 1999, p. 12. Si estas apreciaciones se hicieron pensando en la sociedad europea, debemos imaginar el efecto y desarrollo de la oralidad en el Nuevo Mundo, donde el grueso de la población nativa a la que se quería evangelizar y catequizar era analfabeta. La Iglesia usó los mecanismos de la oralidad en diversas prácticas religiosas como los sermones y la oración, con el objetivo de incidir lo más ampliamente posible en las conciencias. La retórica renacentista y barroca así lo expresa. Antonio Llul (1582), quien afirma que solo “por el habla se distinguen los hombres de los brutos” y considera que hay poca diferencia entre el orador y el poeta y privilegia la capacidad oratoria y el furor divino sobre lo formal de la escritura. MARTÍ, Antonio. *La preceptiva retórica en el siglo de oro*. Gredos, Madrid, 1972, p. 132

<sup>126</sup> Los epítetos constituyen de suyo una de las tantas fórmulas que caracterizan el discurso oral. Según Walter Ong, las fórmulas pueden hallarse impresas, pero en las culturas orales no son ocasionales sino incesantes y forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellas, pues en ellas consiste” ONG, Walter. *Escritura y oralidad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 41.

Veamos otro ejemplo de este estilo directo, tomado del momento cuando se produce la conversión de Arsenio en la mansión VI:

En la mayor resistencia se conoze la mayor actividad, pues siendo mi corazón un diamante duro, un risco inflexible, un peñasco que con el agua que avía de ablandarse, se continúa y se crece, barro que con el fuego se endureze, cera que con el yelo se resiste, el rayo de la luz divina embiado por estas razones me resolvió todo en lágrimas, me deshizo en suspiro. ¡O misericordia divina de Dios! A David en el adulterio con Bersabé le llamasteys por Natham, vuestro profeta; a la Madalena, en el yerro; a Saulo, en la persecusión; a Matheo, en el thelonio; a Pedro, en la negación; al ladrón, en el suplicio; al soldado, en la ceguedad; a Thomás, en la duda; y a mí, en medio de mi obstinación, me heristeys, me alumbrastes y con sólo el temor de oír invocar a vuestra Santíssima Madre me atemorizastes y me convertistes (Solís 1977: 296).

La redundancia aparece como una de las primeras características de este párrafo<sup>127</sup>. De este modo, la expresión “siendo mi corazón un diamante duro” ha sido reforzada con cuatro reiteraciones: “un risco inflexible”, “un peñasco”, “barro que con el fuego se endurece”, “cera que con el yelo se resiste”; esta redundancia define el estilo formulario oral, afirmando la descripción de la dureza de carácter de Arsenio, que raptó a Casimira, la trajo a América y contra su voluntad quería hacerla su esposa.

En el mismo texto se utilizó reiterativamente la preposición “a” para indicar el tamaño de la misericordia divina, y la repetición de otras expresiones, intensificando así aquellas cualidades por las que más popularmente se identifica el sujeto:

A David en el adulterio (...) a la Magdalena, en el yerro (...) a Saulo, en la persecusión (...) a Matheo, en la duda (...) al soldado, en la ceguedad (...) a Thomás, en la duda (...) y a mí, en, medio de mi obstinación.

La disposición del texto en “mansiones” es parte también de esta dimensión oral de la obra. Los personajes siempre cuentan con alguien que escucha, elegido según ciertas normas impuestas por los mismos personajes, pero la dinámica de la enunciación depende de la clase de discurso: los personajes no consideran por igual escuchar un poema que el extenso relato de la vida de Arsenio. Los relatos en prosa son objeto de interrupciones, mientras que a la recitación de poemas se le atribuye una dimensión sagrada por el tema religioso de los versos y por influir en los interlocutores

---

<sup>127</sup> Para Walter Ong, es conveniente que el orador diga lo mismo, o algo equivalente, dos o tres veces. ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1999.

provocando sentimientos de arrepentimiento, de piedad y conversión. Pero todo lo que se cuenta o predica influye en la vida inmediata de los personajes: don Andrés es el primero en entrar en una orden religiosa y le seguirán don Fernando, don Pedro, Antonio y todos los que escuchan las meditaciones<sup>128</sup>.

La recitación de poemas pareciera que recurriera a las técnicas de la oralidad, pues los personajes afirman recordar los versos. De esta manera, don Pedro y sus amigos hacen alarde de una memoria asombrosa, pues repiten literalmente extensas tiradas sin preocuparse en la mayoría de los casos por la autoría de los mismos. Con esta justificación, el autor incluye en la narración poemas suyos y de diferentes autores españoles. Los personajes repiten los poemas sin cambios significativos; el artificio literario no es por lo tanto creíble, y no pasa de ser finalmente un recurso retórico para citar los poemas:

Aunque podía bastar de versos, dixo Antonio, si Arsenio me permite que yo diga unos que me an ocurrido a la memoria, prolongaremos más este rato de tanto gusto y ellos vendrán a ser la contera de oro desta sesión que emos tenido (Solís 1977: 298).

Los versos que desea recitar Arsenio son una tirada de 530, pertenecientes a fray Ignacio de Vitoria y seleccionados de *El triunfo de Judith*, según una nota del manuscrito de Madrid. Esto demuestra que no se trata de una práctica de la memoria sino de un recurso retórico<sup>129</sup>, de un hecho formulario utilizado para presentar los poemas.

El elogio, la alabanza, se haya en relación con la oralidad, también constituye en *El desierto prodigioso* una fórmula, pues los personajes manifiestan su aprobación y admiración mediante aplausos y expresiones de elogio cuando alguien del grupo recita un poema. Este tipo de reacciones confirma el nivel de recepción y empatía entre el enunciador y los oyentes, para quienes pareciera suficiente que los textos recitados sean

---

<sup>128</sup> Walter Ong se refiere a esta cualidad como los “matices agonísticos” y expresa que “Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha”. (Ong 1999: 50).

<sup>129</sup> Es cierto también que el alto nivel de analfabetismo obligó, como lo expresa Jauralde, a que algunos curiosos memorizaran los poemas y las canciones, para “repetirlas y paladearlas con cierto regusto artístico”<sup>129</sup>. Recordemos que los recitales, los torneos poéticos que se realizaban en las fiestas civiles y religiosas fueron usuales en los siglos XVI y XVII donde, según Jauralde, estalla la moda de rehacer temas o tonos de la poesía de transmisión oral.

de temas sacros, sin importar la calidad de los mismos. Por eso, en la sociedad de amigos que plantea la ficción no es posible el rechazo al cantor, al poeta como pudo pasar en la Grecia arcaica o la Roma imperial<sup>130</sup>. El grupo de amigos que se reúnen en el Desierto de la candelaria solo concibe la aprobación de los cantores, pues la temática religiosa es suficiente para que la alabanza sea merecida.

El epílogo de cada una de las mansiones o capítulos también se realiza con cierto recurso formulario oral: el narrador siempre se dirige al “letor” para elogiarlo e invitarlo a tomar un descanso, tal como lo hacen los personajes. Esta interrupción siempre ocurre en horas de la noche, por lo que cada mansión está delimitada temporalmente:

El viejo venerable los recibió con mucho gusto, alabando y estimando la acción, y les porfió a que descansasen, y él se recogió a leerlos y a su oración acostumbrada, y, tú, letor, puedes también bolverte a tu sosiego mientras la Quinta Mansión te despierta a que la escuches. (Solís 1977: 186).

El narrador, por otra parte, siempre invita a “escuchar”, a disponer el oído y no a leer o a enfrentar individualmente los textos, como el cartapacio de las meditaciones. Los personajes asumen de esta manera el tema de la salvación como un fenómeno colectivo, en la medida que todos tienen un interés, una sola forma de pensar frente a los temas religiosos. La invitación a oír,<sup>131</sup> que se repite en los finales de las mansiones VI y XI, es igualmente un llamado para compartir la búsqueda de la salvación del alma, y se explica en el marco de la exploración de los sentidos como vehículos para propiciar el arrepentimiento y forma para gozar o sufrirá de los bienes ultraterrenos. Los invitados a oír las mansiones son en este caso limitados, porque éstos deben responder con la escritura:

---

<sup>130</sup> Esto no pasa de ser un supuesto que se desprende de la apreciación de Octave Delepiere: “Cuando los rapsodas cantaban los versos de la *Iliada* o de la *Odisea*, y percibían que estos relatos no satisfacían las expectativas o la curiosidad de los oyentes, introducían en ellos para satisfacer al público, y a modo de intermedio, breves poemas (...)”; Gérard Genette rastrea esta apreciación sobre el posible inconformismo de los oyentes de los rapsodas antiguos para estudiar las apreciaciones sobre el nacimiento del discurso paródico. Genette busca las fuentes usadas por Delepiere, señalando sus equívocos y cómo éstas se pierden en la Roma Imperial. La idea de una censura al rapsoda antiguo no la podemos llevar más allá de la suposición. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989, p. 23.

<sup>131</sup> Izquierdo, refiriéndose al oído expone: “El oído de los bienaventurados será recreado con aquellas suavísimas músicas, que ha de haber en el cielo así de instrumentos, como de voces” (Arancón 1987: 253).

Los personajes combinan la escritura con prácticas orales. La composición solitaria de versos se combina con la recitación de los mismos. El epílogo de las mansiones señala nuevamente la convivencia entre las prácticas orales y escriturales de los personajes, pues así como se predispone al “letor” para que escuche, también lo invitan a asumir la lectura del cartapacio; la misma consideración permanente de los interlocutores como lectores es un indicio de esta situación:

Y tú, letor, los puedes, al descanso, hasta que la Mansión siguiente para su letura te combide (...) y tú lo puedes hazer así, o letor, y acudir a la Mansión duodécima, del siguiente día, en que oirás a Arsenio la prodigiosa vida del Serafín de los Desiertos san Bruno, patriarca cartuxano (Solís 1977: 644).

La invitación a oír refuerza el significado de *mansión*, que equivale a espacio para la oralidad. Así lo manifiesta don Fernando cuando remite sus escritos desde España a su hermano don Pedro, indicándole que son para que haga con ellos algunas mansiones, es decir algunas veladas con su padre y grupo de amigos religiosos que lo acompañan. La oralidad la eliminan los personajes cuando registran por escrito lo escuchado, cuando llenan los espacios en blanco del cartapacio de Arsenio o realizan una lectura individual de los textos, buscando precisamente compensar y explicitar sus facultades escriturales frente a la oralidad que se impone como fenómeno social.

Para concluir, anotemos que el humanismo cristiano de los personajes expresado en sus composiciones, el artificio del cartapacio de las meditaciones y los recursos argumentativos a favor del efecto de verdad, señalan la literariedad de la obra. Pero distintos aspectos culturales y el *habitus* del autor, lleva a que la expresión oral cobre valor y forme parte de la estructura compositiva de los textos escritos y en este caso de *El desierto prodigioso*.

Los recursos de la oralidad están en la base y al servicio de las prácticas ascéticas que se expresan en la obra. Pero el humanismo cristiano y el *status* del autor lo obligan a privilegiar la mentalidad del grupo dominante al que pertenece mediante las técnicas escriturales.



## 5. RELATOS INTERPOLADOS Y RELACIONES INTERTEXTUALES

Establecido el marco general de la novela, como el que corresponde a la vida de cuatro jóvenes neogranadinos de procedencia histórica, y el desarrollo especial de la vocación de uno de ellos, don Fernando, hasta su feliz ingreso a la cartuja de El Paular en España, es necesario determinar la manera como se integran a la obra una serie de textos y relatos interpolados. Algunos de estos son de carácter narrativo, como el extenso pasaje de la vida de Arsenio, la leyenda de Pedro Porter o la historia del conde Rogerio; otros provienen de distintos géneros discursivos, como los autos sacramentales, las meditaciones y la infinidad de poemas incluidos a lo extenso de la obra.

Inicialmente se estudiarán los dos textos narrativos fundamentales intercalados: los relatos sobre el ermitaño Arsenio y sobre el labrador Pedro Porter. Es necesario establecer las características compositivas de ambos textos, las tradiciones literarias que actualizan y la forma como se integran al proyecto narrativo de *El desierto prodigioso*. Esto implica la consideración de una serie de motivos como el del amor como locura, el adulterio y el crimen y la aventura en ultramar en el caso del relato sobre Arsenio. La leyenda sobre Pedro Porter implica la revisión de una relación intertextual con una leyenda catalana, y el motivo fundamental que desarrolla.

## 5.1 EL RELATO INTERPOLADO DE ARSENIO EL ERMITAÑO

Consideremos ahora las características de la extensa relación que el ermitaño Arsenio hace de su vida a los cuatro neogranadinos, la cual comprende hechos como una juventud mundana en España, el rapto de su prima Casimira de un convento, el naufragio cuando viajaba rumbo a América, la prisión de que es objeto por parte de piratas holandeses, las penurias que sufrió una vez es abandonado en una playa desierta de América y, finalmente, el encuentro con un ermitaño que le ayuda a tomar la decisión de abandonar las seducciones mundanas y dedicarse a la alabanza divina como ermitaño en el Desierto de la Candelaria.

Una de las trasgresiones que encontramos en el relato de Arsenio surge al privilegiar la oralidad, contrario a lo que sucede en el primer plano narrativo que desarrolla la vida de los cuatro neogranadinos desde la escritura. Los aspectos mundanos desarrollados en el relato del ermitaño se pueden escuchar, aunque no merezcan ser registrados; la forma de su relato no se ubica dentro de la tradición de la pastoril a lo divino, sino del estilo profano de la aventura bizantina; es un relato que sirve como ejemplo pero está condenado al olvido.

La escritura está reservada para el discurso culto. En el primer plano narrativo todo se registra y los personajes se comunican y conocen el mundo por medio de la escritura; incluso la vida de don Fernando está siendo escrita por don Pedro. Arsenio, por otra parte, no escribe su vida, ni los demás personajes manifiestan interés en conservarla, tal como lo hacen con cuanta historia o poema de tema religioso escuchan. Las relaciones entre escritura y oralidad, en *El desierto prodigioso*, se plantean como las diferencias que existen entre lo culto y lo vulgar; entre lo sagrado y lo pecaminoso, entre la poesía y la prosa. En el relato de Arsenio predomina la forma en prosa, lo cual es coherente con el desarrollo de motivos de carácter profano, hechos que no tienen lugar en el mundo religioso en que viven don Fernando y sus amigos. A través del relato de Arsenio, el autor pareciera descubrir un deseo de fabular, de contar historias. La novela

se presenta, en estos pasajes, como un texto que cuestiona sus mismas convicciones en cuanto a la negación y condena del texto de ficción, y la exclusividad que debería tener la escritura con los temas religiosos. La novela, a partir del desarrollo de los sentimientos mundanos y las aventuras del joven Arsenio, se aproxima al género de infortunios, y se aleja del estilo de la pastoril a lo divino, que es el que impera en el primer plano narrativo..

El pasado de Arsenio es algo para olvidar; es una época definida por lo mundano de la cual se arrepiente el ermitaño, y la confina al terreno de la oralidad: su vida solo la escuchan los cuatro neogranadinos y no queda memoria de la misma. Con el “Cartapacio de las meditaciones” sucede lo contrario, pues el cuaderno está a disposición de todo el que sepa leer, y produce de inmediato el arrobamiento y la decisión de ingresar a una orden religiosa.

El relato del ermitaño no termina convirtiendo a nadie. Los cuatro neogranadinos ya están lo suficientemente conmovidos por la lectura del cartapacio cuando empiezan a escuchar a Arsenio, lo que señala la inutilidad de su relato en términos de conversión. Esta historia solo conmueve a los neogranadinos, y los induce a escribir un buen número de poemas a propósito de lo narrado. La oralidad produce de este modo escritura. Los personajes escriben poemas religiosos como respuesta a la conmoción que les produce el relato del ermitaño.

Al no ser la historia de Arsenio trascendental para la conversión de los neogranadinos, su inclusión también obedece al deseo del autor de narrar, de novelar, así no lo asuma abiertamente en la novela; tanta negación en la colonia esconde el deseo íntimo de hacer lo que se niega. La forma como Pedro de Solís justifica la presencia de estos contenidos profanos en su libro es encaminando todo hacia lo religioso. Las tradiciones literarias sufren de este modo ciertas transformaciones para que obedezcan al sentido religioso de la obra. La aventura bizantina de Arsenio y Casimira termina en un agreste monte que se torna alegórico; los personajes deben enfrentar allí las inclemencias de la naturaleza y las fieras salvajes, que no es otra cosa que las manifestaciones divinas por el estado en pecado en que se encuentran los personajes:

Una tarde iba el sol declinando a otro hemisferio, quando súbitamente se le opusieron unas lúgubres nubes que de mis ojos le desterraron más presto, ayudando un furioso

viento que, como haziendo de su valor examen, hazía cruxir y temblar toda la montaña y rompía y destrozava los más empinados árboles, y parece que, enfurecido el cielo, se armó todo en un instante con horrenda confusión estando enbuelto todo en una negra massa y gruessa densidad, que parece se podían palpar sus tinieblas como las de Egipto en tiempos de Faraón; si no las distinguiera repetidos relámpagos y rayos, acompañados de tan horribles truenos que no sólo rasgavan con furia el ayre sino que hundían la tierra, o por lo menos la conmovían y trastornaban toda. Aumentó mi horror y miedo quando oý aullar las fieras que no conocí entonzes (Solís 1984: 338).

Este espacio remite al bosque de los caballeros, tal como lo señala Thomas Pavel,<sup>132</sup> solo que aquí lo que falta no es la autoridad de la ley, sino que todo el desorden natural se desprende de la situación en pecado de los personajes; el mundo es caótico porque está siendo castigado por Dios, quien pone a prueba a los pecadores hasta que vuelvan al camino correcto. Salir de este agreste monte y entrar a la plácida arboleda es posible gracias a un largo proceso de expiación; pero aquí cesa cualquier pretensión de amor mundano por parte de Arsenio. La transformación del personaje se marca también con el cambio del espacio: el joven pecador desaparece junto con el monte agreste repleto de fieras y surge el devoto Arsenio, que dedicará su vida a la oración y la penitencia en un “remedo de paraíso terrenal.

Ese hermoso bosque que recibe a Arsenio y Casimira, una vez éste ha recapitado y dejado atrás sus pretensiones mundanas, no aparece, como en la novela pastoril, para que los personajes gocen de su amor, sino para que alaben a Dios<sup>133</sup>. La modificación de una convención de la novela bizantina, donde todo concluye con el feliz encuentro de los amantes, no hace más que despojar de contenido profano un estilo literario utilizado en *El desierto prodigioso* y seguir encaminando todo al proyecto cristiano planteado por la misma.

---

<sup>132</sup> “(...) el bosque de los caballeros, sembrado de obstáculos e infestado de bandidos y criminales, representa la hostilidad de un mundo aún no sometido a la autoridad de la ley” (Pavel 2005: 76).

<sup>133</sup> Tomas Pavel dice que el bosque pastoril “no conoce ni el peligro ni la crueldad física, protegido contra la violencia humana, las bestias salvajes y las inclemencias del tiempo, este bosque ofrece a los amantes desgraciados la paz y el secreto que necesitan para reflexionar sobre la vanidad de las cosas y para disfrutar en soledad de la triste dulzura del amor frustrado. PAVEL, Thomas. Representar la existencia. El pensamiento de la novela. Pavel 2005: 76).

### 5.1.1 Los motivos profanos

Mediante el relato de Arsenio la obra incursiona en temas y motivos de la literatura profana, asuntos condenados de forma explícita por el personaje narrador don Pedro. Mientras que don Pedro solo se dedica a “escribir” lo que tiene que ver con la expresión de la virtud de ciertos personajes, y en especial de su hermano don Fernando, la historia de Arsenio contiene aspectos propios del relato de aventuras, del de infortunios y otros motivos novelescos profanos: una compleja intriga amorosa, la historia de un amor no correspondido, el rapto de la amada de un convento, la mujer disfrazada de varón, una peligrosa travesía marítima donde no faltan los piratas, la separación de los amantes y el encuentro y reconciliación de los mismos para entregarse a órdenes religiosas. Todos estos hechos se presentan desde una situación comunicativa oral, en el sentido que es un recuento que realiza el ermitaño a los neogranadinos:

Largo decir sería contaros aquí por orden la historia de mis años. Los que fueron sin culpa se passaram en llanto; los del conocimiento, en caer; los del desengaño ya son, mediante la divina gracia, en levantar. Nací noble y rico, y la educación cuidadosa de mis padres me hizo amante de las buenas letras, que estudié en aquella fértil ciudad que en granos de rubíes coronan la Vandalia (Solís 1977: 164).

La existencia de un relato de aventuras, intercalado en el primer plano narrativo donde sobresale el estilo de la pastoril a lo divino, sugiere entonces el encubrimiento de cierto deseo de fabular, de relatar historias por parte del autor santafereño, que no asuma de forma abierta por una u otra razón, como la censura moral a la cual ya nos hemos referido. El relato de carácter profano aparece, pero termina remitiendo a un gran proyecto religioso, pues la aventura de Arsenio y Casimira desemboca en el mundo idílico, divino del grupo de personajes del primer plano narrativo. La inserción de estos motivos y temas provenientes de tradiciones literarias profanas, pasa de este modo por una especie de acomodación y transformación de dichos temas, de modo que sirvan a la dimensión religiosa de la obra.

El autor retoma entonces diversas formas literarias, como en este caso el relato bizantino, para ponerlas al servicio de sus ideas sobre la salvación. Estos aspectos definen también la dimensión literaria de *El desierto prodigioso*; de esta manera la obra

desarrolla ciertos hechos por entero ficticios y provenientes de tradiciones no religiosas, que se ven modificadas y condicionadas por lo que hemos considerado el proyecto cristiano de la misma. Veamos uno de los motivos profanos que aparecen en el relato de la vida de Arsenio, el del amor como locura.

### **5.1.2 El motivo del amor como locura**

El relato del ermitaño parte de la obsesión que éste experimentó por su prima Casimira, una vez la conoció en un convento de Andalucía (España). Arsenio era entonces un joven viudo poseedor de una gran fortuna, y su vida se limitaba a divertirse con sus amigos, Leoncio y Pedro Padilla. La pasión de Arsenio por su prima se expresa a través del tradicional motivo del amor como locura o enfermedad. El ermitaño cuenta que una vez conoció a Casimira, fue “Ícaro abrasado de los rayos de sus ojos, porque era un portento de hermosura” (Solís 1977: 277). La imagen, con la referencia clásica de Ícaro, señala la turbación de Arsenio: la hermosura de su prima le despierta la pasión, el fuego interno, de tal modo que se ve “abrasado” por ello. Los sentidos arrastran a Arsenio a la perdición; la obsesión que experimenta al observar a su prima se incrementa cuando escucha su dulce voz, pues Casimira hizo

(...) demostración de todas sus gracias en todos géneros de instrumentos, con la voz más suave y clara que oí en toda mi vida, y supe y experimenté cómo después de todas sus naturales gracias, era dotada de claro entendimiento y tenía singular donayre en hazer versos (Solís 1977: 277).

Arsenio aclara que Casimira era diestra en cantos no espirituales y que él los deja intencionalmente de lado y “podrá ser que el contexto de ella ofresca algunos”. El contexto de la novela finalmente no ofrece ninguno de esos cantos profanos de Casimira, pues las penurias que ésta vivirá al lado de Arsenio la harán alejarse cada vez más de lo mundano, hasta tomar la decisión de ingresar a un convento. En esta descripción del personaje, Arsenio no presenta a una mujer devota y retirada del mundo, sino a una bella y joven mujer que espera y se prepara para el matrimonio en un convento.

La belleza de Casimira, su voz “suave y clara” y su destreza en todo tipo de instrumentos, despiertan en Arsenio un amor mundano. Esto lleva a Arsenio a una situación límite, allí donde el deseo y la pasión se descontrolan: “Quedó mi pecho echo un Etna o Mongibelo de fuego, tantos vomitaba ardores, tantos arrojaba incendios” (Solís 1977: 277). El desprecio de Casimira provoca en Arsenio otros sentimientos de carácter mundano, como los celos, y el deseo de matar al prometido de su prima:

Di en escudriñar su vida, en espiar sus acciones, y, en fin, vine a rastrear que estaba prometida dueño a un mozo, cavallero de lucidas prendas, y que recíprocamente se amaban. Si yo fuera cuerdo, si yo tuviera entendimiento, gozara de ocasión tan sazónada para el remedio de mi prima, pero no fue al contrario (Solís 1977: 278).

El relato de Arsenio cobra en este punto la dimensión de un drama pasional, que tiene su punto más alto cuando éste decide raptar a su prima. La decisión de Arsenio de huir con Casimira es producto de la pasión, de la locura amorosa; ningún sentimiento de tipo religioso aparece en éste que lo haga dudar de su decisión; todo lo contrario, de forma fría y meticulosa dispone todo para su empresa:

(...) recogí mis joyas y despaché caxones, baúles y ropa a mi correspondiente en Cádiz, pidiéndole me lo tuviese todo embarcado en una cámara de popa de la mejor nao de flota que hubiese en el puerto, y fletada la embarcación para cuando yo llegasse. Incité a este viaje a un primo mío y a otros amigos (...) (Solís 1977: 279).

La novela se torna en este pasaje en un verdadero relato de aventura. Los hechos se suceden de una forma vertiginosa. El momento del rapto revela maestría narrativa, por la condensación de los hechos y la atmósfera lograda: Arsenio escoge la noche para ejecutar su plan, soborna un cochero y alista “seys famosas mulas, para que corriesen postas” (Solís 1977: 280), ingresa disfrazado y armado al convento con un primo y un criado, toma a Casimira que se desmaya, las monjas le cierran el paso y entonces un criado dispara al aire, unas monjas se desmayan y otras corren aterradas:

(...) con su muchedumbre ya cassi nos impedían el passo, que para hazerle mandé a mi criado disparasse una pistola sin munición, que para este punto iba dispuesta. Apenas vieron el fuego y oyeron el tronido, quando de temor se presumieron muertas, y quedando muchas de ellas desmayadas, pude salir sin estorbo (Solís 1977: 280).

Arsenio huye a Cádiz y desde allí se embarca con su prima Casimira hacia las Indias. Antes de iniciar el viaje le corta el pelo y la disfraza de hombre. Durante toda la travesía la llamará con el nombre masculino de Ascanio. Este hecho de la mujer disfrazada de varón constituye un tópico tradicional de la novela bizantina<sup>134</sup>, que es coherente con todo el pasaje desarrollado, como la larga travesía y la presencia de piratas. El autor remite en este pasaje a la tradición petrarquista de la mujer de cabello largo y dorado: “Cortármole las madejas de oro del hermosísimo cabello”.

Todo el pasaje está escrito en una prosa ágil y sin los frenos de la poesía, demostrando que cuando el autor incursiona en este tipo de relatos enteramente ficticios, pareciera cambiar de código, y dejar de lado el lenguaje retórico religioso que utiliza cuando habla de la devoción de los personajes. El mismo Arsenio expresa el carácter sustancial de su relato con expresiones como la siguiente:

(...) y en fin, abreviando en otros lanzes que passaron, que son superfluos y agenos de mi narración, le pusimos por nombre Ascanio, y llegamos a Cádiz tan a tiempo. Que luego otro día nos embarcamos, y flota y galeones se hizieron a la vela (Solís 1977: 281).

En el primer plano narrativo que desarrolla la vida de los cuatro neogranadinos no hay ninguna situación que se parezca; ni siquiera se sugiere algún sentimiento de carácter mundano de los personajes y hechos relacionados con la pasión amorosa se excluyen por completo; el espacio de don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio es enteramente masculino, de quien es potestad también la escritura religiosa; en este plano no hay ninguna mujer que interactúe con los cuatro neogranadinos

### **5.1.3 El adulterio y el crimen**

Los aspectos relacionados con asuntos profanos siguen desarrollándose en el mundo que concierne al ermitaño Arsenio. Sus amigos de juventud Leoncio y Pedro Padilla viven experiencias dolorosas, similares a la de Arsenio, que desencadenan en procesos de conversión, en el retiro del mundo y la dedicación a la escritura de poemas. Pero inicialmente, sus vidas están marcadas por asuntos pasionales que no tienen que ver nada con la aventura espiritual de los neogranadinos. La historia sobre Leoncio está

---

<sup>134</sup> Así sucede en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, cuando piratas raptan a Leucipa.



marcada por la opulencia, el adulterio y finalmente el crimen. El autor sugiere una vida de excesos, de liviandades que evita contar: “Las vanidades y locuras necias en que andábamos, no es conforme a la modestia el referirlas” Solís 1977: 166). De este modo, nos ubica de nuevo en la dimensión religiosa de la obra, contribuyendo a la autonomía de la misma. El autor no se adentra por lo tanto en relatos picarescos que desarrollen por ejemplo la infidelidad de Leoncio a su esposa Roselinda, considerada un “prodigio de hermosura”; a través de figuras de pensamiento, el anciano Arsenio condena y se sorprende por los actos reprochables: “¡que horror!”, “(¡ay dolor!)”.

El narrador, con maestría y de forma sintética desarrolla el deterioro de la relación de Leoncio hasta que éste decide matar a Roselinda. Una serie de expresiones marcadas por la repetición de la sílaba “tan”, crean el ritmo tenso del pasaje, y señalan la desmesura del actuar de Leoncio. :

Tan desbocados fueron los ímpetus (...), tan ardientes las ansias (...), tan manchados en errores (...), tam horribles los modos esquivos de su ingratitud, que trató de ejecutar el impío pensamiento (Solís 1977: 167).

El autor ha creado una bella isotopía alrededor de la mujer: en primer lugar, ésta se llama Roselinda o Rosalinda, palabra compuesta que pareciera duplicar la belleza de la mujer, pero al mismo tiempo recordarnos la fugacidad de la rosa. Roselinda, como Delia, la esposa del joven Arsenio, son hermosas porque son santas. En segundo lugar el narrador la llama “tortolilla”, que remite a la imagen de una pequeña y frágil ave. Estos elementos se oponen al campo dado por el “desnudo azero”, que como una fuerte llave abre el pecho de Roselinda. En un momento de locura, Leoncio no soporta los insistentes llamados de Roselinda para que corrija el camino, y la mata:

A deshora de la noche, desnudo el azero, y inflexible a los alagos apacibles, a los arrullos gemidores de aquella tortolilla, esforzó el desmayo de la infausta acción y, abriendo las puertas del corazón con tan fuerte llave, privó de la vida a la criatura más bella y más hermosa que el orbe entonces tenía (Solís 1977: 167).

La crueldad del pasaje lleva a que se relate de una forma metafórica y eufemística; una metonimia sirve para reemplazar la palabra “cuchillo”, arma con la que Leoncio da muerte a Roselinda; éste se nombra por el material, por el acero, u otro objeto que

también cumple la función de abrir, como una llave; de esta forma, el cuchillo abre puertas en el cuerpo de Casimira. Lo que sigue en el texto es una hermosa alegoría que se refiere a la muerte de Roselinda, comparada con uno de los símbolos de la belleza pasajera y vana en el XVII, como lo es la rosa

¿Quién, al ver en botón preñada rossa de milagros carmesíes, y que antes que en esferas de belleza despliegue a olores y hermosuras el orbe de rubí que pretende dilatar para azafarte sus tiernas hojas, y que antes que con purpúrea ambición estienda florida la vanidad de sus plumas, si advierte que la siegan antes de tiempo, podrá mirándola marchita, enfrentar las corrientes de su llanto? Ya quedó (¡ay dolor!) ajada la rosa, quebrada la perla, lisonja de los sentidos; en polvos, la esmeralda, imán de atenciones y vínculo de promesas (Solís 1977: 168).

La rosa, Roselinda, se describe en todo su esplendor, con el candor que sugiere el púrpura; es una rosa a la que no han dejado desplegar sus perfumes, ni extender sus pétalos; Roselinda es una perla quebrada y una esmeralda hecha polvo; muere en todo su esplendor antes que se consuma en vanidades. El verbo “quedar” en pasado señala la consumación de la rosa que fue lozana; solo queda ese polvo al que se refiere la poesía barroca.

Este asunto profano del adulterio y el crimen concluyen por lo tanto en temas barrocos: el que malogra su vida por llevar una existencia mundana; la fragilidad de la rosa (la tortolilla, Roselinda) que pierde su vida en un instante y, finalmente, el de la belleza exterior como expresión de la pureza interior: la hermosura de Roselinda, de Delia y de Casimira son expresiones de religiosidad y devoción.

#### **5.1.4 La aventura en ultramar**

Arsenio pasa entonces a relatar a los jóvenes neogranadinos la penosa travesía del atlántico, donde no falta una fuerte tempestad que semidestruye el barco, quedando a la deriva:

A escupir rayos enpezó el cielo, de los quales uno entendimos fuesse nuestro último fin, porque vajando popa de la nao, le derribó e hizo menuda ceniza el timón, con que quedó la nave sin gobierno, esperando nosotros por momentos tener sepulcro en las aguas (Solís 1977: 284).

Durante la travesía del océano, Arsenio revela parte de las intenciones que lo movieron a raptar a Casimira y huir a las Indias; entre éstas están la apropiación de riquezas, actualizando así un motivo recurrente de los viajes a las Indias Occidentales en el siglo XVII. Arsenio no tiene una intención religiosa sino económica y amorosa; por eso ha cuidado de embarcarse con todas sus pertenencias:

(...) llebábamos embarcado en la nao todo lo más precioso de nuestra hazienda, ya en empleo, ya en joyas, con lo qual nos prometíamos bolver de Indias muy aumentados, no considerando los inevitables riegos de la mar (Solís 1977: 282).

El campo semántico que sugiere todo lo relacionado con esta travesía nos ubica en un contexto muy distinto al que habita don Pedro: el barco va repleto de riquezas, pues el objetivo de los pasajeros, entre ellos Arsenio, es el comercio; a la nave la acompañan gran parte del viaje galeones de guerra, que la protegen de los “enemigos piratas que infestan los mares” (Solís 1977: 282). Es en este momento, cuando la nave está engalanada para su próxima entrada al puerto y rompe el “salado cristal del inconstante elemento” de una forma majestuosa, que la naturaleza envía un anuncio de la catástrofe que se avecina; la aventura profana de forma gradual va dando paso a otra historia de carácter religioso, donde priman los elementos alegóricos:

Toda la rissa y alegría que llevábamos en brebe se nos convirtió en tristeza, porque el cielo se empezó a cubrir de fúnebres capuzes y a soplar (Solís 1977: 283).

Los personajes luchan durante tres días para mantener la nave a flote. La aventura de los amantes continúa entonces, una vez la nave esta semidestruida:

Vagueando estuvo el frágil leño, ya por muchas partes rezias olas abierto y destrozado, hasta que calmó el viento, y apenas huvimos reforzado a la pava /que assí dije se llamava el bajel de nuestra embarcación (Solís 1984: 274).

Una vez salen de esta situación, son atacados por piratas holandeses: una desgracia tras otra aguarda a Arsenio mientras se encuentra en pecado, confirmando la dimensión moral de la obra. Arsenio se dispone entonces para la batalla, sin saber que su destino está trazado: como un nuevo Jonás deberá sufrir mucho más antes de su redención definitiva:

Pero, como en semejantes conflictos el temer la muerte sea covardía, nos dispusimo(s) a vender bien las vidas y la hazienda, primero que entregarnos. Don Vizente, lleno de marcial ardor, previno toda la gente que podía ser útil a la pelea (Solís 1984: 275).

Lo que viene a continuación es un recio combate, pues los piratas holandeses, después de haber “disparado una pieza de artillería” (Solís 1984: 275), toman la Pava y se traba una “sangrienta batalla, no ya con armas de fuego sino con las espadas” (Solís 1984: 276). Arsenio pelea junto con don Vizente y es herido. El relato de aventuras se impone, pues términos como *enemigo*, que se repite varias veces, *artillería*, *balas*, *batalla*, y expresiones como *intentar la fuga* o *morir peleando*, crean la sensación de un intenso combate.

Otro elemento que conduce al relato profano en esta secuencia, es que prima la narración en prosa de las peripecias e infortunios de Arsenio en ultramar, antes que la descripción ascética; por eso se evita la inclusión de poemas religiosos mientras se relatan pasajes como el anterior, hecho que, como es usual en el primer plano narrativo, retardan la acción.

Este pasaje de la batalla naval y el posterior naufragio, representa un clásico motivo literario tomado de la novela bizantina, e interpolado en *El desierto prodigioso* como una forma de seguir recogiendo tradiciones profanas para acomodarlas a una obra planteada desde el estilo de la pastoril a lo divino.

El pasaje en cuestión, pone de por medio virtudes de tipo heroico. Arsenio y los demás marineros no piensan en rendirse: “Nos dispusimos a vender bien las vidas y la hazienda” (Solís 1984: 275); a lo sumo intentar la fuga. El pasaje ya ha señalado que están en desventaja por las condiciones de la Pava, nombre de la embarcación. Del mismo modo, los piratas holandeses son calificados de “buenos guerreros” y “diestros marineros”, exhortación del enemigo que lleva finalmente al honor propio. Este pasaje, como ya se señaló, se ubica también dentro de la tradición del relato de aventuras, la novela corta italiana o el relato bizantino. No podemos dejar de aludir a *Infortunios de Alonso Ramírez*, solo que aquí los piratas holandeses no tienen esa imagen de caníbales o bárbaros que desarrolla el relato de Sigüenza y Góngora con los ingleses; pero al igual

que en éste, los holandeses muestran cierta benevolencia, al no matar a Arsenio y a Ascanio (Casimira), sino que los abandonan en costas desiertas.

Este cuadro heroico señalado es todavía mayor cuando Arsenio y los demás españoles pelean mano a mano con los holandeses. Arsenio es herido y don Vizente muere; la descripción es preciosista y repleta de imágenes, algunas empleadas en la poesía o en otras partes de la novela, como cuando Leoncio mata a su mujer: la herida, por ejemplo, es como una puerta que se abre junto al corazón, la sangre se nombra por el color, el púrpura, y ésta no es la que se derrama sino las venas:

Sobrados de valor andubieron los nuestros contra los olandeses, valientemente denodados, mientras yo y Don Vizente, como más interesados, les ayudamos. Pero quando a mi me vieron herido y a mi amado primo Don Vizente, que en la plaza de armas yazía cadáver, bañado en la reciente púrpura derrada de sus venas, siendo ya feo despojo de la muerte el que antes era Narcisso de la vida, nos rindieron fácilmente. (Solís 1984: 276).

Arsenio, en este punto de la historia, no tiene nada de devoto, ni realiza ninguna invocación o pedido de auxilio divino. De esta manera, el texto aprovecha para presentar sus sufrimientos como un castigo por haber abandonado el camino de Cristo. El pasaje que sigue, pinta el estado de postración de Arsenio por la muerte de su amigo, de la cual se siente culpable; las metáforas salen igualmente de ese ambiente bélico y marino:

¡O joven gallardo, qué de esperanzas nos cortó en flor la fiera cuchilla que te acometió tan violenta! Pero ¿azia donde puede ya torcer sus velas mi discurso que no las humadesca el llanto de mis ojos, y que no las despedaze el ayre de mis suspiros? (Solís 1984: 276).

El pasaje continúa narrando la situación aterradora que pasó Arsenio una vez termina la batalla. En primer lugar, Arsenio exhibe las heridas recibidas, con las que hubiera querido regar el cadáver de su amigo don Vizente. Los holandeses, por su parte, son mostrados como despiadados, pues arrojan los cuerpos desnudos al mar y por poco “trataban de pasarnos a cuchillo a los que quedávamos vivos”. Este es un instante crucial, porque señala el momento de reconocimiento de la culpa por parte de Arsenio. Poco a poco, la aventura bizantina da paso al texto ascético y místico, a aquel donde el

aventurero dejará por completo dicha vida pecaminosa, y aparece el ermitaño, el devoto anciano retirado del mundo en una cueva solitaria:

Desto los divirtió el saco y el despojo que los dexó bien contentos. Sacaron yerros para aprisionarnos; ¡ay dolor!, que allí ninguno los merecía sino quien tanto avía cometido como yo. Tarde llega el escarmiento y desengaño, quando es a pura experiencia de tabajos. Allí reconocí mis errores; allí porque los dolores mentales agravassen más los de mi cuerpo, se me ocurrió la gravedad de mis delitos (Solís 1984: 277).

En este punto, la historia se interrumpe un momento, pues el ermitaño llora recordando sus sufrimientos; don Fernando y los demás personajes lo consuelan. Arsenio, no obstante, continúa el recuento de su aventura en ultramar: éste está herido y Ascanio cuida de él en una pequeña celda donde fueron confinados. Tiempo después, los piratas abandonan a Arsenio y a Casimira; en este momento la aventura bizantina, de ultramar termina, y comienza otra donde el espacio adquirirá ya un valor alegórico, pues señala el proceso de transformación del impío español en el devoto Arsenio:

Quedamos, pues, solos en la playa solitaria sin saber qué región era la que pisábamos, ni adónde, o a quién avíamos de bolver los ojos. Respiramos allí, dimos con repetidas lágrimas treguas al ánimo quebrantado, y algún lugar a la esperanza de hallar mejor abrigo en las peñas y en los montes (Solís 1984: 294).

Esta transición de la aventura bizantina al relato bucólico no se realiza de una forma abrupta; ya vimos como estos motivos provenientes de la tradición mundana, como el asesinato de Roselinda, se acomodan para que sirvan también a esa dimensión moral del texto. De este modo, todas las penalidades que sufre Arsenio en ultramar son consecuencia de sus pecados; el personaje recibe una lección ejemplar tal como la recibe Alonso Ramírez a través de los piratas ingleses. Ambos personajes salen bien librados: Alonso por no abandonar su fe, y Arsenio por tender progresivamente hacia ella.

#### **5.1.5. La inserción del relato de Arsenio en la trama**

La discusión en torno a este relato interpolado, parte entonces de su consideración o no como parte de la novela. ¿Es un relato independiente de la trama de la novela? O, por el contrario ¿forma parte de la misma? Este trabajo asume que el amplio relato de

Arsenio no funciona de forma independiente; por el contrario, es parte integrante de la novela y contribuye al desarrollo del argumento central: el conflicto que afronta don Fernando para ingresar a la cartuja de El Paular.

Una de las primeras razones de la inserción del relato de Arsenio, en el primer plano narrativo, consiste en que Arsenio comienza a contar su vida desde que era un adolescente en España, hasta el momento en que es un ermitaño en el Desierto de la Candelaria; a partir de este momento, el ermitaño no puede seguir contando su vida, pues llega al presente de los hechos; pero su vida aún no concluye, por el contrario, falta aún un acontecimiento fundamental como lo es su ingreso a la orden religiosa. El narrador externo pasa entonces a contar los asuntos relacionados con el presente de Arsenio, lo cual incluye su amistad con los cuatro neogranadinos y los preparativos para que éste ingrese a una orden; la historia de Arsenio concluye con su muerte. Los personajes interactúan de esta manera con Arsenio, y el conocimiento de primera mano que tienen de sus infortunios los conmueve, y acrecienta de esta forma sus vocaciones y la admiración que sienten por el ermitaño.

Que los interlocutores de Arsenio sean los cuatro jóvenes neogranadinos, es fundamental para sustentar el hilo argumental de la novela. Si bien ciertas secuencias de la vida del ermitaño, como su salida de España junto con su prima Casimira, se relatan de una forma continua, no ocurre lo mismo con el resto de su vida, la cual se cuenta en medio de numerosas interrupciones. Esto posibilita entonces una serie de reacciones de los demás personajes, las cuales van desde el asombro, el cuestionamiento, la escritura de poemas, el recuento de nuevos relatos motivados por lo que relata Arsenio y, finalmente, la decisión irrevocable de don Fernando de hacerse monje cartujo. La historia de Arsenio sirve como justificación para que el autor incluya en la obra veinte sonetos que, guardando cierta forma dramática, desarrolla la historia del hijo pródigo. El mismo Arsenio realiza la aclaración respectiva:

Finalmente dixo Arsenio: aviendo yo de proseguir la narración de mis sucesos, me pareció cordura proponeros primero la historia referida, porque es tan semejante a la mía, que sólo le hallo de diferencia el excesso en las maldades, porque no pudieron los desperdicios del Hijo Pródigo igualarse con los míos, por muchos, repetidos y extraordinarios que fueron (Solís 1977: 252).

Otro aspecto que justifica la subordinación del relato de Arsenio a la historia central, es que el extenso recuento que Arsenio hace sobre su vida es apenas uno de los asuntos de las mansiones que realizan los personajes en el Desierto de la Candelaria. Durante estos ratos de encuentro, los personajes recitan y componen poemas, relatan otra serie de historias como la de Pedro Porter y la del conde Rogelio, conocen la vida de san Bruno, disponen lo necesario para el ingreso de don Andrés a la orden de los recoletos, visitan los conventos cercanos y leen las cartas que envía don Fernando desde España.

Otra de las explicaciones que se debe buscar a la inclusión del relato de Arsenio en el primer plano narrativo es ¿cómo una historia donde aparecen elementos profanos hace parte de otra donde prima una dimensión religiosa? El primer aspecto para esta justificación aparece en las palabras que expone Arsenio para contar su vida: él quiere que ésta sirva de ejemplo para los demás. El aspecto moral se expone como pretexto para incluir un relato donde abundan los asuntos mundanos. Este pretexto también puede terminar siendo una disculpa para ese proceso de ficcionalización, del que estaban muy cohibidos los escritores neogranadinos, a juzgar por la escasa o casi nula existencia de obras de ficción que no tengan un referente histórico. Recordemos que lo que podemos identificar como cuentos en *El carnero*, también se asumen como crónicas de la vida cotidiana de Santafé de Bogotá<sup>135</sup>.

Pero esta especie de disculpa moral y ejemplar también es recurrente en los textos coloniales<sup>136</sup>, llegando a convertirse casi en un tópico. En el caso de la literatura colombiana lo podemos rastrear hasta finales del siglo XIX. Los personajes reconocen de este modo la utilidad del recuento de la vida de Arsenio, y por eso escriben poemas y le piden en repetidas ocasiones que continúe con su relato. Esta petición también revela una situación profana, pues los interlocutores están deseosos de seguir escuchando tan

---

<sup>135</sup> Los relatos de la bruja García y de doña Inés de Hinojosa, por ejemplo, en los capítulos IX y X respectivamente.

<sup>136</sup> *El Carnero*, del neogranadino Juan Rodríguez Freyle, tiene también una clara dimensión moral: los pecadores, los adúlteros como Inés de Hinojosa o Pedro de Ávila son castigados con la horca. El autor constantemente hace reflexiones de este tipo: “con razón llamaron a la hermosura <<callado engaño>>, porque muchos hablando engañan, y ella, aunque calle, ciega, ceba y engaña”. RODRÍGUEZ Freyle, Juan. *El carnero*. Círculo de Lectores, Bogotá, 1985, p. 111. De igual modo, que sirva de ejemplo a sus hijos es la justificación que expone Fernández de Lizardi en el prólogo a *El Periquillo Sarniento* (1816).



interesante aventura plagada de seducciones mundanas. La condición ambigua de la novela aparece en estas situaciones, introduciendo así cierta velada negación de ese mundo monológico planteado por el primer plano narrativo, donde solo impera el discurso religioso.

Antes, afectuosos, te pedimos (replicaron los quatro jóvenes) los quentes muy por extenso, por lo que pueden conducir a nuestra enseñanza y porque serán de tanto doblado gusto a quanto le tenemos en escucharte (Solís 1977: 165).

Lo útil y lo agradable aparece como condición del discurso de Arsenio. Los personajes buscan enseñanzas en el relato del ermitaño, pero también quieren degustar una historia repleta de peripecias. La reacción que se espera de los lectores no es, por lo tanto, la renuncia a la vida mundana y el ingreso a una orden religiosa, sino que muestren interés por una intriga amorosa, que sacien sus apetitos de ficción al escuchar los infortunios de Arsenio. El autor termina haciendo, por lo tanto, aquello que trata de evitar: fabular, contar historias, recrear un argumento con asuntos mundanos, lo cual se lo impide de forma abierta su mentalidad religiosa colonial.

Para disimular aún más el carácter mundano del relato de Arsenio, que proviene de la tradición del relato de aventuras y de la novela bizantina, éste sufre una especie de modificación de su estilo, para que las peripecias desemboquen en el terreno de lo religioso. La aventura profana no sigue entonces el hilo normal propuesto por este tipo de relatos, donde al final, después de tantos sufrimientos, los personajes se reencuentran y consuman su amor; en este caso, la aventura y los sufrimientos desembocan en la renuncia a la vida mundana. La aventura tiende hacia lo ejemplar cuando Arsenio y Casimira son abandonados en una playa caribeña; solo entonces el espacio adquiere valores alegóricos, y la historia abandona los terrenos de la prosa profana para entrar de lleno en el tema de la expresión de la fe y la devoción de los personajes. Los fenómenos naturales marcan ese momento crítico para los personajes por su situación de pecado, y punto también de quiebre de ese mundo profano:

Bramava el ayre, y el agua, dél impelida, formaba riscos salitrados de nevada espuma, subiendo la nao por momentos hasta el cielo y bajándola a veces al profundo (...). A escupir rayos enpezó el cielo (Solís 1977: 284).

El mismo narrador intenta justificar su incursión (con el relato de Arsenio) en terrenos distintos al mundo religioso que impera en la novela; por eso se disculpa con el lector, porque es consciente que su discurso entra en campos que no son propiamente los religiosos; por eso afirma:

(...) y si el lenguaje alguna vez me descuidare y no fuere tan casto y puro como se debe, es porque la materia no acertará a romanizarlo mejor (Solís 1977: 253).

El autor parece ser consciente que de acuerdo a la materia tratada así también debe ser el estilo, la forma. Los asuntos de la vida de Arsenio no pertenecen al tipo de expresión divina de las meditaciones o los autos sacramentales, y por eso don Pedro y don Fernando no muestran ningún interés por registrar nada de la extensa experiencia del ermitaño; ésta se mantendrá dentro del registro de la oralidad, y de ella no debe quedar huella, memoria, más que en el recuerdo de los personajes.

Pedro de Solís, al modificar e incluir en su obra ciertas tradiciones mundanas, no quiere legitimizar estos géneros profanos; por el contrario, intenta remitir todas las formas discursivas al terreno de lo religioso; por eso modifica el final clásico del relato bizantino, forma que toma para desarrollar la historia de Arsenio. El final de dicha historia no se da con el encuentro definitivo de los amantes, sino con la separación de los mismos para ingresar a órdenes religiosas. Por esta misma razón el autor cita de las grandes figuras literarias españolas, solo aquellos poemas de tema religioso o que desarrollen algún asunto que sirva a esa reflexión moral, ejemplar, que realiza en su obra.

Otro recurso que explica la integración del relato de Arsenio al plano narrativo central son las interrupciones que realiza Arsenio mientras cuenta su vida. El ermitaño inicia el relato de su vida en la mansión cuarta y lo interrumpe en la sexta para continuarlo en la diecinueve. Pero cuando retoma su historia, la situación de don Fernando, don Pedro, don Andrés y Antonio no es exactamente la misma que cuando comenzó su relato; esto es lo que señala el progreso del hilo narrativo central: Andrés, por ejemplo, ya ha dispuesto todo para su ingreso a la orden de los recoletos y se encuentra en compañía del prior del convento; don Fernando, por su parte, tomó la decisión definitiva de ingresar a la cartuja de El Paular. Como don Andrés no escuchó la

primera parte del relato del ermitaño, éste realiza un breve recuento antes de continuar con la parte final de su historia:

Arzenio se ofreció benévolamente a ello haziendo una sumaria resumta de lo que atrás profirió, porque el Pe. Prior se lo pidió assí, llegó hasta el punto de la referida tormenta. Y estando todos sentados alrededor de una messa oyéndole con suspensión, prosiguió assí (Solís 1984: 273).

La situación comunicativa que se establece entre Arsenio y los personajes que están dispuestos a escuchar su vida, determina una de las formas de interacción entre el extenso relato de Arsenio y el eje narrativo central. Este pacto narrativo está mediado por la situación autobiográfica: los cuatro neogranadinos quieren escuchar la vida de Arsenio, y saben que ésta no es propiamente ejemplar. ¿Qué justifica entonces que los devotos jóvenes quieran escuchar al ermitaño?

En primer lugar es fundamental el hecho de que quien va a contar su vida es un viejo ermitaño, de ascendencia noble, envuelto ya en una aureola de santidad; este venerable anciano ha pasado por toda una serie de experiencias dolorosas y ha sobrevivido a las mismas como un nuevo Job, o cómo un hijo pródigo, tal como él mismo se considera. Nadie más que quien ha vivido una vida mundana y experimentado la purgación de sus penas para que dé testimonio de su vida, y que esto sirva para mover al arrepentimiento o prevenir que otros caigan en el pecado. Esta es, de hecho, una de las intenciones explícitas del ermitaño al relatar sus infortunios: conmover a sus interlocutores para que abandonen todo tipo de vida mundana. Por esta razón, a medida que el ermitaño avanza en su relato, los personajes interrumpen, para expresar el profundo sentimiento que les causa dicha historia, mediante expresiones de dolor como las lágrimas y a través de escritos motivados por lo que cuenta el ermitaño.

Y tal como ocurre en el relato de infortunios o la novela picaresca, se asume que las desventuras sufridas por un pecador justifican que sea él mismo quien de testimonio de sus penalidades<sup>137</sup>. Cuando se trata de exaltar la devoción de un personaje, esto lo debe realizar otra persona, tal como don Pedro cuenta la devoción de su hermano, o como frecuentemente los personajes comentan de la santidad del ermitaño.

---

<sup>137</sup> Otro buen ejemplo es lo que ocurre con *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora: el autor crea como artificio que sea el mismo Alonso Ramírez quien cuente sus infortunios.

Otro de los aspectos que también le otorga a Arsenio el derecho de contar tan extensa vida, es que aparece ante los cuatro jóvenes neogranadinos precedido de una fama de versificador religioso: su cartapacio con las meditaciones, sus poemas, su conocimiento de la vida de san Bruno y del apostolado aumentan su fama y el respeto e interés que hacia él muestran los demás personajes. Por esta razón estos lo quieren escuchar y reaccionan positivamente cada vez que éste cuenta pasajes de su vida; los interlocutores de Arsenio lloran al oírlo hablar, escriben poemas alusivos al asunto relatado y lo exhortan para que continúe con su relación:

Tan gustosos quedaron todos con averle oído esta canción a Don Fernando, que con sola ella se dieran por satisfechos aquella tarde por ocuparla en darle elogios, si no hiziera él mismo instancia a Arsenio para que prosiguiese atando el hilo de su historia; el qual lo hizo diziendo assí (Solís 1984: 183).

La situación temporal del narrador es fundamental, pues el personaje que narra no es el loco y joven enamorado, sino el anciano ermitaño convertido en un modelo de santidad para los demás. La situación presente del ermitaño dispensa por lo tanto toda condena que se le pueda hacer por su pasado mundano.

Pero Arsenio es ante todo un contador de historias. A través de este personaje el autor revela su deseo de fabular, pues fuera de contar su vida, que comprende una serie de aventuras que el ermitaño las relata de una forma ágil, sustantiva, cuenta otras historias como la de Pedro Porter y la del conde Rogelio, que causan un profundo interés entre los personajes. La interrupción frecuente de un relato aparece como técnica central, y Arsenio lo hace una y otra vez para contar otras historias como la del monacato, que concluye con la vida de san Bruno. Esta es la forma como el autor encubre algo que ha condenado, pero que al parecer quiere hacer: ficcionalizar, contar una vida de aventuras donde los motivos profanos no estén ausentes.

De esta manera, con la historia de Arsenio el ermitaño se estructura una especie de relato de aventuras, que pareciera romper la unidad de la novela en cuanto a la exclusividad de los temas espirituales. Arsenio se convierte de este modo en el protagonista que afronta una intriga amorosa, un juego de enmascaramiento y una peligrosa travesía, hechos que generan la separación y el posterior reencuentro con su prima Casimira.

## 5.2 EL RELATO INTERPOLADO SOBRE PEDRO PORTER

Entre la octava y la novena mansión, Arsenio cuenta la historia de Pedro Porter<sup>138</sup>, un labrador a quien la justicia le confiscó sus bienes porque no aparecía el documento que comprobaba el pago de una vieja deuda. El notario Gelmán Bossón, ante quien se registró el pago, había muerto, y por tanto Pedro Porter se veía impotente de demostrar la verdad. El labrador solicita una prórroga de treinta días antes de la ejecución, y parte hacia Cruanias a cobrar un dinero que le debían. En el camino se encuentra con un “mancebo muy bien vestido que iba a caballo” (Solís 1977: 398) y que resulta ser el Diablo. Éste, sin revelar su identidad, escucha el caso de Pedro Porter y le promete ayudarlo. El Diablo convence a Pedro Porter de que suba a un caballo que llevaba libre, y lo conduce al infierno para que le reclame al mismo notario Gelmán Bossón los documentos perdidos. El paso al infierno se describe con una acción rápida y violenta, como un gran desplazamiento realizado en pocos segundos:

Y los caballos arremetieron con gran furia y velocidad por medio del estanque y lo pasaron, y pasaron por montes y valles y ríos y por mar, siempre hablando los dos (Solís 1977: 403).

En el infierno, Pedro Porter contempla las terribles penas que sufren los condenados, algunos de los cuales resultan ser conocidos suyos. Después que el notario le revela donde está oculta el acta de cancelación de su deuda, y con la ayuda de un hombre “en hábito de peregrino muy resplandeciente, el cual llevaba un bordón en la mano” (Solís 1977: 414), sale del infierno. Pedro Porter aparece en Molviedro, Valencia, en vez de

---

<sup>138</sup>Álvaro Pineda Botero sugiere cierta relación entre el personaje Pedro Porter y un marino español, sin que se correspondan realmente: “La historia registra la existencia de un Pedro Porter Casamante, marino y cosmógrafo español, caballero del hábito de Santiago. Nació en Zaragoza hacia 1613, participó en diversas expediciones por el Pacífico y el Caribe; fue tomado prisionero por holandeses y llegó a ser gobernador y capitán general del reino de Chile y Presidente de su Real Audiencia. Escribió tratados de navegación y cosmografía, memoriales y relaciones, casi todos inéditos” (Pineda 1999: 37).

Cataluña, pero han pasado ya treinta y seis días desde que salió de su pueblo, aunque él cree que fue el día anterior:

Luego yo desde beynte y tres de agosto hasta beytinueve de setiembre a las tres de la tarde, estuve en el infierno sin comer. ¡Jesús, y cómo pudo ser estar yo tanto tiempo sin comer ni beber ni dormir! (Solís 1977: 466).

En Molviedro, y con la ayuda de Jayme, vecino suyo, Pedro Porter se recupera de su estado debido a la situación por la que ha pasado, antes de regresar a su pueblo natal. Durante todo este tiempo da testimonio de su estadía en el infierno, lo que causa las burlas de cuanto lo escuchan. En Tordera se dirige al lugar donde Gelmán Bossón le dijo que estaban ocultas las actas, y en medio del estupor general enseña los documentos, recupera sus bienes y muere al cabo de dos años:

Vivió después dos años y medio vida muy santa y devota, tratando y conversando con todas las personas que le querían hablar, y fue algunas veces a Barcelona, y contava y relatava todo lo que queda referido sin dexar palabra ni punto (Solís 1977: 477).

Finalmente, Pedro Porter recupera su hacienda, y se dedica a dar testimonio ante la inquisición y otras personalidades de su experiencia en el infierno, la cual es validada por la misma Iglesia. Arsenio se presenta como uno de los que conoce la historia gracias a fuentes de primera mano.

### **5.2.1 Intertextualidad con una leyenda catalana**

La historia de Pedro Porter, incluida en *El desierto prodigioso*, corresponde a la versión en español de una leyenda catalana de principios del siglo XVII. De ésta existen cuatro manuscritos, entre ellos *Cas raro d'un home anomenat Pere Portes*, publicado por Pons i Gurí (1999), Miquel y Planas (1912) y Vidal y Valenciano (1906). Pedro de Solís, a pesar de que sigue muy de cerca los manuscritos catalanes, deja de lado el aspecto político de la historia, que consiste en nombrar y criticar la corrupción de un buen número de funcionarios públicos de la región; Solís se concentra en una amplia descripción de las penas del infierno, pues prima su propósito didáctico y moralizador. Este aspecto es fundamental para determinar la forma como el relato se integra en *El desierto prodigioso*.

Zamir Bechara (1997) demuestra que la de *El desierto prodigioso* constituye una versión libre del manuscrito *Cas raro que succehí a un tal Pere Porter*. Según Bechara, “las variantes entre los manuscritos son mínimas” (Bechara: 1997: 35), e incluso la descripción topográfica, tanto local como del Infierno y las referencias toponímicas se corresponden. Un breve ejemplo puede mostrarnos estas similitudes:

En nom de la Ssma. Trinitadt, Pare, Filli i Esperit Sant, amen. En L'any 1608, a 23 d'agost, estant Pere portes, pages de Tordera, del viscomtat de cabreara, molt descuidat en sa casa, ab la sua muller i família, li exposaren un reclam i feren después, en virtud d'un acta de debitori que ell alguns anys antes havia firmat de certa quantitat, excusió de sos béns. I en dita excusió, i per aquella, vingueren los oficials de la cort de d'Hostalrich, que és la cap de tot lo viscomtat.

Y el ermitaño Arsenio, en *El desierto prodigioso*, inicia su relato de este modo:

Estando Pedro Porter, labrador natural de la Villa de Tordera, del Viscondado de Bas y Osona, muy descuydado en su cassa con su muger y familia, por orden de la justicia de Hostalrich, cabeza del dicho viscondado, fueron algunos alguaciles y ministros de justicia a ejecutarle por una deuda que algunos años antes avía pagado (Solís 1977: 396).

La versión de *El desierto prodigioso* pareciera ser una traducción casi literal del manuscrito señalado. La falta de la fórmula introductoria utilizada en la versión catalana, es un indicio de que lo que hace Pedro de Solís es una versión de la leyenda, pues su propósito será aleccionador antes que político. No obstante, este desplazamiento en el centro de interés del relato, de lo político a lo religioso, conserva el marco general del texto. Arsenio señala la correspondencia de su versión de la historia de Pedro Porter con la original, y afirma que la contó con “toda fidelidad”, y que ha evitado poner palabras de su “cassa sino en el mismo orden y estilo que ella está, y assí no es mucho que haya algo discordado de mi frasi o propia narración (Solís 1977: 480).

Este tipo de afirmaciones, más que señalar la fidelidad de la versión de la historia de Pedro Porter, forma parte del pacto narrativo de *El desierto prodigioso*. La obra quiere alejar toda posibilidad de que sea considerada como un texto de ficción; por eso insiste en el origen de la historia y en la fidelidad con que se ha contado, tal como en otras ocasiones se ha explicado la procedencia de otros textos interpolados. Esto forma parte de un clásico motivo literario que lleva a explicar la procedencia de un texto a partir del

encuentro y traducción de un manuscrito; técnica que incluso llegó a ser utilizada por moralistas como el obispo Antonio de Guevara<sup>139</sup>.

*El desierto prodigioso* continúa mostrándose así como una crónica religiosa, un relato histórico y autobiográfico, y descarta su consideración como obra de ficción, lo cual lo acercaría a lo vulgar; pero son precisamente estos aspectos, esta negación, lo que termina definiéndolo como una obra de ficción, como una novela.

### 5.2.2 El recurso de veracidad

En la versión de Pedro de Solís sobre la leyenda de Pedro Porter se conservan las referencias temporales, como una forma de sustentar la veracidad del relato: por eso éstas son precisas: del 23 de agosto al 29 de septiembre de 1608 (Solís 1977: 468). La manera como Arsenio explica que conoció la historia de Pedro Porter forma parte de este pacto narrativo. El ermitaño afirma que el “muy Rdo. Pe. Fr. Alonso Cano, monje de San Benito en el Convento de Monserrate”, realizó una relación de lo ocurrido a Pedro Porter, y en compañía de otros doctos de la Iglesia, entre ellos el presbítero Carreón, capuchino, visitó al labrador y le mostró su relación. Es el mismo Pedro Porter quien confirma que es “puntualmente la deposición” que hizo ante los “señores de la Inquisición” (Solís 1977: 479); algunos detalles sutiles contribuyen a esa idea de fidelidad respecto a los hechos reales que conserva la narración; por eso Pedro Porter advierte “(...) que borrarse un nombre que estaba puesto en lugar de otro en aquella relación” (Solís 1977: 479).

De otra parte, la explicación de la manera como esta relación llegó a manos de Arsenio el ermitaño sirve para insistir en la veracidad de lo ocurrido. El ermitaño continúa nombrando personalidades españolas que dieron fe del hecho y por medio de las cuales él la conoció:

---

<sup>139</sup> Irving cuenta el siguiente caso: “(...) este consejero del emperador perpetró un truco literario, que fue descubierto sin dilación, causándole las molestias consiguientes. Reconociendo la ventaja de dar un aire de autenticidad a sus historias, como solían hacerlo los autores de novelas caballerescas al afirmar que habían descubierto y traducido un antiguo manuscrito oriental, Guevara pretendió respaldar *el reloj de príncipes* con una prueba semejante” (Irving 1996: 71).



Atestiguó esta relación (bovió a decir Arsenio), no sólo el dicho fr. Alonso Cano, sino el M. Rdo. Pe. fr. Francisco Lerma, monje proffesso y abad del religiosísimo convento de San Joan de Burgos (Solís 1977: 480).

El interés por explicar la procedencia de la historia sobre Pedro Porter hace parte de la ficción, y revela al mismo tiempo cierta realidad de los hechos, como la procedencia de la leyenda y la forma como ésta terminó en las manos del autor. Una y otra vez Pedro de Solís revela la procedencia de los poemas que incluye en su obra; la manera como llegaron a sus manos a través del intenso intercambio corresponsal que mantuvo con su hermano Fernando Fernández, el cual se encontraba ya en la cartuja de El Paular en 1640. En el caso de la leyenda de Pedro Porter, don Pedro no afirma que fue su hermano el que envió el texto desde España, ni tampoco dice que fue él quien lo recibió. Arsenio aparece como el responsable de dar a conocer la leyenda. El ermitaño cuenta entonces que una copia de la historia de Pedro Porter se encuentra en la cartuja de El Paular, y que desde allí se la envió un monje amigo suyo:

(...) un traslado auténtico está en la Rl. Cassa de la Cartuxa de Sta. María del Paular, de donde, aunque en distancias tan grandes, por medio de un monje, amigo mío, la vine a haver, y con toda fidelidad, para vuestro ejemplo y aprovechamiento, os la he contado (Solís 1977: 480).

Detrás de las palabras de Arsenio es evidente que se esconde Pedro de Solís y Valenzuela, pues este monje “amigo mío” es nada menos que don Fernando de Valenzuela, quien le envía frecuentemente documentos, poemas y copias de libros desde España, como ocurrió con el *Aula Dei* de Miguel de Dicastillo. No deja de ser curioso que el personaje don Pedro no responda por la citación de la leyenda, ni involucra a su hermano don Fernando en el envío de la misma, tal como siempre lo ha hecho. Todo lo contrario, es un personaje de naturaleza ficticia (Arsenio) quien asume la responsabilidad de recibir y citar el texto enviado desde España.

Una explicación de este encubrimiento se debe a que, a pesar que la leyenda sobre Pedro Porter fue muy popular en la época, pesaba sobre ella cierta censura debido a la crítica que realiza a dignatarios de la justicia y la Iglesia local. Los manuscritos fueron por la inquisición, y por eso en algunos de ellos aparece esta nota: “Esta relación está prohibida”. Que la obra haya sido publicada por primera vez en Girona en 1874, y que

se dude de la autoría de la misma en la medida que no se ha podido comprobar la existencia de Francesc de Canet de Roseelló, sugiere su divulgación clandestina. Pedro de Solís, posiblemente con la ayuda de su hermano Fernando, como lo hizo en varias ocasiones, realizó la versión en castellano de la leyenda pero no asume de forma abierta esta responsabilidad.

Este interés por demostrar el origen de la leyenda y por constatar la existencia de Pedro Porter, señala uno de los principales cambios en la estructura de la leyenda catalana en la versión realizada por Pedro de Solís. En ésta se aprecia un desplazamiento del centro de interés de los asuntos políticos a los morales, para que corresponda al propósito de la obra. Rubio i Balaguer afirmó que lo más interesante de la leyenda catalana es el carácter de acusación contra personalidades que corresponde a tipos reales e identificables, ubicados en unos espacios reales y locales.

Ahora bien, mientras que en *El desierto prodigioso* la leyenda solo menciona al notario Gelmán Bossón, los manuscritos catalanes están repletos de nombres de funcionarios públicos criticados por corruptos, prevaleciendo una función satírica antes que moralizante. Entre estas personas mencionadas está un abogado de Barcelona llamado Ramón, que estaba en el infierno por haber malgastado y robado dinero; de igual modo se hace mención a Mossén Dilameras; Misser Felip Roger de la Villa de Calella; Maduxer asesor del vizcondado; Ramón de la Freixeneda, abogado de Barcelona y Mister Puig, doctor del real consejo, personajes todos de fácil identificación entre los lectores catalanes de la época. Nuevamente, es dentro de la misma obra que se aclaran las características de la versión de Pedro Porter: Arsenio afirma entonces que ha omitido los nombres porque no obedecen a su propósito; nombres que, por otra parte, carecerían de sentido ente los neogranadinos de mediados del siglo XVII, y entre ellos el mismo Pedro de Solís:

Los nombres (dixo Arsenio) de todos éstos que vio Pedro Porter en el ynfierno yo los callo, porque no hazen al propósito, que en su relación, que es esta misma, están expressos (Solís 1977: 405).

La versión de la leyenda de Pedro Porter de *El desierto prodigioso* conserva no obstante el marco general que origina la historia: un notario estafó al padre de Pedro

Porter al no asentar el pago de una deuda que éste había contraído. La palabra de Pedro Porter no basta para que le crean, y por eso los alguaciles y los ministros de justicia proceden a embargarle los bienes; estos funcionarios son objeto de crítica por parte de Pedro de Solís:

(...) lo primero que hicieron los ejecutores fue sacar prendas para sus gastos y salarios, que en estos suelen poner más vigilancia que en otra cosa (Solís 1977: 405).

Pero estas personas no se mencionan, todo lo contrario, se generalizan pasando a ser parte de la tradición popular que cree que los pecadores deben expiar sus culpas en el infierno, y entre estos los jueces, notarios y abogados corruptos; en ninguna parte de la historia se hace mención a funcionarios de la Nueva Granada; para Pedro de Solís lo fundamental es la descripción de las penas del infierno, con un nivel de realismo estremecedor.

### **5.2.3 El motivo del infierno**

En este aspecto de la descripción de las penas del infierno, Pedro de Solís también se aleja de los manuscritos catalanes. En éstos, el infierno se presenta sin detalles, limitándose en ocasiones a la simple mención. Pedro de Solís, por el contrario, se extiende y es minucioso en la descripción aterradora de las penas del infierno; lo fundamental para el neogranadino es recrear ese espacio de tormentos, para que sirva como medio aleccionador a los pecadores, y como una forma de que se abstengan de pecar aquellas personas que ya optaron por la vida religiosa:

Vio que multitud de espesas sabandijas, culebras y lagartos feroces entravan y salían, espesas como humo, por los sentidos de aquellos condenados, como en unos hormigueros, haziendo grande rissa en sus cuerpos. Vio multitud de fieras y dragones espantosísimos que con sus dientes y uñas los estaban mordiendo y despedazando a los condenados que habían sido blasfemos y murmuradores, y toda aquella maldita canalla hacía una desventurada y lamentable música tan confussa y triste como ellos (Solís 1977: 407).

El pasaje se ubica dentro de una cosmovisión contrarreformista, que abiertamente utilizó todos los medios para difundir un imaginario, como el de la existencia del infierno; por esta razón éste no es el único testimonio que los personajes recuerdan. Según don Fernando, el presbítero Martín del Río relata la historia de un notario que se

levantó del féretro y le pidió a un pariente que fuera a su casa y que “sacase de ella una escritura que tenía oculta” (Solís 1977: 480), por culpa de lo cual estaba condenado a las eternas penas del infierno. Este breve relato de don Fernando revela la interacción de los personajes a raíz de la historia interpolada, pues es el recuento de la historia de Pedro Porter lo que motiva este tipo de comentarios. La referencia hecha por don Fernando también se mantiene, al igual que el relato sobre Pedro Porter, dentro de los límites de una crónica; de esta manera dice que los hechos ocurrieron en 1601, en un lugar llamado Corito en Italia, y aclara que este hecho lo leyó en un libro del presbítero Martín del Río; la escritura en este caso es suficiente como prueba de verdad; de lo escrito no se duda. De igual modo, los personajes recuerdan que el “muy venerable P. D. Dyonisio Rikel, cartuxano” (Solís 1977: 393) relata la experiencia del padre Machario en el averno.

El hecho fundamental que señala que el propósito del relato intercalado de Pedro Porter es brindar una visión aterradora del trasmundo, es que esta historia motiva a los personajes a leer las meditaciones sobre el infierno. Don Fernando interrumpe entonces a Arsenio, e inicia la lectura sobre los aterradores sufrimientos que le esperan al pecador en el infierno.

En las meditaciones, el infierno se presenta también como un espacio real, organizado y jerarquizado, que tiene como función castigar a los condenados de acuerdo a las culpas de cada uno<sup>140</sup>. La relación de estos castigos recrea una imagen aterradora; el dolor producido por los martirios es tan grande que todos los sufrimientos en la tierra no se comparan con uno solo del infierno. Los objetos, las máquinas para los suplicios son cosas comunes, pues de lo que se trata es que dicho imaginario pase a ocupar un lugar en la mente de los hombres. De esta manera, una cama de hierro encendida,

---

<sup>140</sup> Tomás Ramón, en *Conceptos extravagantes y peregrinos sacados de las divinas y humanas letras y Santos Padres, para muchas y varias ocasiones que por discurso del año se ofrecen predicar*, citado por Ana María Arancón, compara la situación de los condenados en el infierno con los presos: “Si cuando entramos en una cárcel real, y vemos tantos presos, unos consumidos de flaqueza, otros cargados de cadenas, otros periclosos de hambre, otros puestos a la sombra encerrados en tinieblas aculla en las profundas bóvedas, donde no ven apenas luz de candil, que ni saben ni es de día ni de noche, viendo todo esto temblamos, y concebimos horror y espanto, y procuramos con toda diligencia no venir a tal miseria e infelicidad, ¿qué será de nosotros cuando nos lleven arrastrados por el cuello a ver aquella carcelería de Dios, y los tormentos no imaginables, que allí se padecen?”(Arancón 1987: 69).

garfios de hierro, tenazas y cadenas ardientes, sabandijas, lagartos feroces, *peynes de hierro* ardiendo, tinas de metal derretido, asadores y “parrillas de hierro ardientes”, esperan a los condenados; las penas se completan arrancando los dientes y ojos al pecador o sumergiéndolo en “lagos de agua rebalsada negra y hedionda”. Esta percepción se completa con diferentes sensaciones quinestésicas: los gritos *dolorísimos*, los truenos y relámpagos que “arrojaban espantosos rayos” y la sensación olorosa<sup>141</sup> producida por el azufre, característica también del infierno.

El tribunal de Dios en la tierra, la Inquisición, es un reflejo del tribunal de Dios en el más allá. Los castigos del supramundo son similares a los terrenales, a los infligidos por los defensores de la fe de Cristo en la tierra<sup>142</sup>. Al hereje no solamente se le amenaza con la descripción de los castigos del infierno, sino que éstos se le empiezan a aplicar en la tierra, y se le recuerda que éstos no representan nada en comparación con los del “infierno real” del más allá. El lenguaje para hablar del momento en que se comparecerá ante Dios es de carácter jurídico; es así como entre los distintos “negocios” están los del alma que no son los de “menos importancia que hay en esta vida mortal” (Solís 1984: 696); el hombre enfrenta un *pleyto* ante Dios, que es el “proceso de su vida” en el cual tiene que dar cuenta de lo que ha hecho. En este juicio aparecen demonios que hacen de fiscales y ángeles defensores que leen “el proceso de mis buenas obras”; y por supuesto, un abogado defensor al que todos se encomiendan: la Virgen María<sup>143</sup>: “Si vos, Señora, tomáys la mano para defenderme, yo doy mi negocio por echo. Hazeldo assí, Señora, y sedme madre” (Solís 1977: 97).

---

<sup>141</sup>Al respecto, vale la pena recordar las palabras de Emilio Carilla: “De más está decir que en esta importancia que adquiere lo feo y lo grotesco en la literatura barroca desempeña papel preponderante la dimensión que adquiere un mundo apoyado en los sentidos y que, en su afán de realismo, procura la integración de los llamados “sentidos inferiores”. En especial, el olfato y el gusto: el olfato con relación a los malos olores; el gusto, en relación a imágenes de la gula. Las sensaciones olfativas se acumulan, sobre todo, en la zona de vida minúscula, o vulgar, que se pretende poner en evidencia” (Carilla 1984: 134).

<sup>142</sup>Ana María Arancón señala que “Algunas de las torturas que se suponen propias del Infierno encuentran su modelo en penas terrenales, demasiado terrenales en ocasiones” (Arancón 1987: 86).

<sup>143</sup>Esta devoción a la Virgen María procede de la tradición medieval; Santiago Sebastián lo expone cuando afirma que “la Eucaristía fue plásticamente puesta en relación con la Virgen María, no ya de una manera descriptiva, sino con sentido profundamente dogmático. Este devoto y erudito empeño se afanó en acoplar los dos sagrados tabernáculos: el viviente de María y el material destinado a guardar la Eucaristía” (Sebastián 1981:185).

Los castigos del más allá son, por lo tanto, reales y por eso el alma no se separa del cuerpo inmediatamente después de la muerte; el momento de la muerte representa el inicio de dichos tormentos que los herejes inician en vida.

La percepción del infierno es, entonces, la de un lugar conocido, un espacio físico, concreto, plagado de cosas cotidianas; espacio construido por la literatura religiosa con el objetivo de conmover, de impresionar

Todas estas descripciones y testimonios sobre la existencia del infierno, como la de Pedro Porter, se presentan dentro del estilo histórico, y cronístico que sugiere *El desierto prodigioso*. Obedece igualmente a una larga tradición<sup>144</sup> que se torna sensible para los escritores coloniales; la silva “Novísimo del infierno”, de Francisco Álvarez de Velasco, por ejemplo, realiza en 1150 versos una descripción de las penas del infierno.

De este modo el autor defiende la estructura de poder mediante la exposición de los medios de represión, pues los personajes de naturaleza histórica son parte de dicho círculo social y político. Al referir los castigos del más allá y recrear el imaginario del cielo y del infierno, afirma la mentalidad del grupo dominante y reproduce así el *status quo* colonial.

De este imaginario del infierno forma parte lo macabro o tenebroso, y todo lo que sirve como medio de sujeción; estos recursos fueron ampliamente utilizados durante el XVII como forma de penetración religiosa e ideológica. En *El desierto prodigioso* se expresa mediante las diversas partes del cuerpo que cobran vida para impresionar a los personajes o moverlos al arrepentimiento: el padre Machario, por ejemplo, encuentra la “cabeza de un difunto” y establece un diálogo con ésta sobre la existencia y las penas del infierno; en dicho diálogo son normales expresiones como “respondiole la cabeza”; el sacerdote, finalmente, “abrió un hoyo y enterró la cabeza” (Solís 1977: 388). En otro pasaje aparece un decapitado montado sobre un caballo y acompañado de perros para anunciarle la muerte a un amigo de Arsenio:

---

<sup>144</sup> El descenso al hades, al infierno o a las profundidades, como ocurre en el libro séptimo de la *Eneida*, en la *Divina Comedia*, o en *Siglo de oro en las selvas de Erífyle*, solo que en este último, tal como lo señala González Boixo, se trata de un “viaje subterráneo del narrador en sueños”:

Atendiendo azia donde se oían, vimos un hombre a cavallo que baxaba de hazia el Alhambra. Parámonos, como para darle passo, y llegando más cerca, vimos sobre un cavallo blanco, armado, un hombre pero sin cabeza (Solís 1977: 254).

Otras partes desarticuladas del cuerpo como las manos cobran vida para aterrar a los pecadores y moverlos a la contrición y al arrepentimiento. La misma cueva de Arsenio está llena de objetos tenebristas y es el lugar donde los personajes leen parte del “Cartapacio de las meditaciones” que les recuerda que la vida mundana se paga con grandes sufrimientos después de la muerte.

Es importante resaltar el motivo de la convivencia con un cadáver en avanzado estado de putrefacción, tal como lo hace don Fernando con el cuerpo del arzobispo Almansa; este tema lo exploró también el teatro criollo<sup>145</sup>. A estos hechos se suman la presencia de una mortaja, un esqueleto, un ataúd y el meditar frente a una calavera -tal como lo hace el padre Jacinto-, distintivo de casi todos los contrarreformistas<sup>146</sup>.

El grupo de personajes (don Fernando, don Pedro, don Andrés, Antonio y Arsenio) establecen una relación sustentada explícitamente en la vocación religiosa y de forma explícita en los privilegios socio-económicos. Por esta razón los personajes concilian la prédica a la renuncia de los bienes terrenos con la conservación de los mismos; su mundo va a continuar siendo cerrado, vedado para los marginados, los cuales tampoco existen como antagonistas. El paraíso celestial, la vida eterna en el Señor está predestinada para un grupo selecto de personajes que han hecho de la escritura y la lectura uno de los medios para lograr la salvación.

---

<sup>145</sup> Por ejemplo en una representación de la historia alegórica del Anticristo y el Juicio Final en 1599: “Para representar más a lo propio la resurrección de los muertos, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas gentílicas diseminadas por los alrededores de la ciudad osamentas, y aun cadáveres de indígenas enteros y secos, lo cual fue causa del consiguiente espanto en quienes se hallaron presente a dicho paso escénico” (Arrom 1967).

<sup>146</sup> Los libros de meditación recomendaban la visión de la calavera; en el medio español, afirma Santiago Sebastián (1981), fue algo decorativo y simbólico, muy corriente desde la Baja Edad Media.

## 6. OTROS GÉNEROS Y DISCURSOS INTERPOLADOS

*El desierto prodigioso* incluye varias piezas teatrales y una serie de meditaciones dedicadas a la muerte, el infierno y el juicio final. El estudio de estos textos interpolados busca definir la forma como se integran al eje narrativo de la novela, y desvirtuar la idea de que son simples añadidos a la misma. Veamos inicialmente el papel del teatro en la obra de Pedro de Solís y Valenzuela.

Algunas consideraciones son fundamentales antes de entrar en materia. El teatro floreció en la Nueva Granada, tal como lo demuestran, entre otros aspectos, el acta de constitución de una compañía en Santafé de Bogotá a mediados del siglo XVII<sup>147</sup> 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 cual enseñó hacia 1549 el bachiller Luis Sánchez, los discípulos indios y mestizos fueron tan aventajados que “representaron muchas comedias en latín muy elegante”<sup>148</sup>.

Entre las obras que forman parte de este corpus están *Laurea crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela, la *Loa representada en Ibagué para la jura del Rey Fernando VI* de Jacinto de Buenaventura y la *Comedia Nueva* de la conquista de Santafé de Bogotá de Fernando de Orbea, no exenta de polémica y de la que Sergio Elías Ortiz afirma que posiblemente el autor fue un emigrante español, venido al Nuevo Reino por alguno u otro motivo y aquí obtuvo algunas noticias sobre el tema de la conquista de Santafé, a las que él agregó mucho de su desbordada fantasía”. En los últimos años se ha sumado a este inventario las dos piezas atribuidas a fray Joan del Rosario *Famoso auto sacramental* y *Representación del Bautismo*, escritas alrededor de 1637, y que forman parte de *El desierto prodigioso*.

---

<sup>147</sup> Sobre este tema véase: Jonson Harvey. “Una compañía teatral en Bogotá en 1618”, Watson: 1978, pp. 58- 64.

<sup>148</sup> Citado por Watson, 1978, p. 85.



De otras piezas se conservan solo vagas referencias como *Los Alarcos* (1580), *La Comedia de la guerra de los pijaos* (1610- 1620) de Hernando de Opina, *Vida de Hidalgos* y *En Dios está la vida*, alrededor de 1618 y la comedia *El Hostal* (1650) que también formaba parte de *El desierto prodigioso*.

Una de las piezas más antiguas que se conservan es el entremés *Laurea crítica*,<sup>149</sup> escrito en 1629 por Fernando Fernández, hermano de Pedro de Solís. Este entremés al ser un ejercicio académico, sigue de cerca la forma del género peninsular, y más allá de los cuadros sociales arquetípicos, encara un asunto de carácter metatextual, evasivo, que anticipa lo que será una línea literaria neogranadina.

La inclusión de piezas teatrales<sup>150</sup> en una novela, por otra parte, fue un recurso típico en el siglo XVII, y aparece de forma especial en *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón. En la obra de Pedro de Solís constituye un fenómeno importante por el número de piezas, la extensión, el tema, la autoría, y la manera como éstas se insertan en el argumento: “Famoso auto sacramental” y “Representación del Bautismo” forman parte de la mansión XXI, y se integran al hilo narrativo mediante diversos recursos que se revisarán a continuación.

---

<sup>149</sup> Si bien Fernando Fernández era estudiante del Colegio de san Bartolomé, la obra con que a los catorce años debutó en el panorama literario no es de tema religioso, sino una sátira de distintos tipos: un crítico literario, un falso Caballero, un Necio, un Preguntador y un Acatañado. Todos comparecen ante Miser Protasio solicitando algo: el Caballero en busca de un título pero afirma no poseer caballo sino escasamente paja, a lo cual le replica Protasio: “¿Coméis paja?”. El Necio pide “grado de necio” lo cual se le otorga sin reparo: “¡Necio de marca soys, por vida mía!”. Posteriormente pide audiencia un “Preguntador”, que termina sacando de casillas a Miser Protasio: “Déxame resollar, hombre pesado,/ que asta el pulmón me tienes preguntando”. El último es don Velialís, de corte culteranista, que pide título de crítico y con el cual se expone la actitud antigongorista del autor. Resaltamos, entonces, la crítica social, la burla de distintos tipos sociales del XVII. La temática no es nueva, pues recordemos la sátira social realizada por Cristóbal de Llerena con su entremés (*Entremés*) en 1588 que le valió una censura, o las críticas realizadas por Peralta Barnuevo en el *Coloquio séptimo* contra la corrupción de ciertos funcionarios.

<sup>150</sup> La historia de este arte en el Nuevo Mundo comprende la alusión de infinidad de obras, la mayoría de ellas posiblemente sin méritos artísticos. Con la llegada de los primeros franciscanos en 1524 se inició el proceso de evangelización y con este la tradición dramática de influencia occidental en las tierras americanas. Los *Diálogos* y el *El juicio final* (escrita en náhuatl y representada en Tlatelolco en 1533) de fray Andrés de Olmos son consideradas las dos obras teatrales más antiguas del Nuevo Mundo.

## 6.1 EL TEATRO COMO INTERTEXTO

Entre las piezas incluidas en *El desierto prodigioso* se encuentran dos extensos autos sacramentales, que forman parte de la mansión XXI: “Famoso auto sacramental” y “Representación del bautismo”<sup>151</sup>. En la décima mansión se cita una comedia “El hostal”, que se encuentra hoy en día perdida. La presencia de piezas de teatro completas es otro claro ejemplo de la forma como Pedro de Solís lleva al extremo la inclusión de textos ajenos en su obra.

El género y el tema de las piezas (una “comedia espiritual” y dos autos sacramentales) justifican inicialmente su inclusión en una obra con un contenido religioso y moralista, pero lo fundamental son los hechos que relacionan a los personajes de la novela con los autos, lo cual le sirve de pretexto al autor para incluirlas en su obra. Este aspecto implica el tema de la autoría de las piezas y un asunto de carácter metatextual que determina la estructura de *El desierto prodigioso*, en la medida que la obra aporta numerosos datos sobre la representación, tal como se ha señalado con las apreciaciones del personaje- autor sobre la composición del libro que escribe.

Con relación a la comedia “El hostal”, hay una situación de la historia que reúne a los personajes en el convento de los agustinos recoletos y justifica que el autor incluya la pieza: es el momento de la toma de hábitos de don Andrés, primo de don Pedro y don Fernando y afortunado descubridor de la cueva del ermitaño. El desarrollo del argumento continúa por lo tanto con este acontecimiento esperado por los amigos de don Andrés y que toma dimensiones teatrales:

(...) mas viendo abierto el sagrado templo, entraron con Arsenio a hazer oración, y no bien apenas avían doblado las rodillas en tierra quando vieron salir a la capilla mayor el choro de aquellos religiosísimos varones que, después de echa la veneración devida al Santísimo Sacramento, con ósculos que imprimían en la tierra, se yvan acomodando de siento en unos bancos que estavan allí puestos (Solís 1977: 490).

---

<sup>151</sup> El título completo de este auto es: “Representación del bautismo que en la persona de Christo Señor nuestro hiço S. Joan Baptista en las riberas del Jordán”.

Este acontecimiento de la toma de hábitos de don Andrés, que se conecta con la celebración de la nochebuena produce todo un programa festivo en el convento de los recoletos: primero la compleja ceremonia de recibimiento a don Andrés, donde la iglesia aparece tan “adornada de flores que parecía una primavera” (Solís 1977: 493), la escritura de poemas para celebrar a don Andrés, el agasajo con frutos y plantas aromatizantes para “festejar a los nuevos huéspedes” (p. 505) y, especialmente, la representación de una comedia espiritual. Si bien la pieza se encuentra perdida, los comentarios del narrador a ese momento previo de la representación arroja importantes datos:

Acabada la cena, por orden del presidente de aquel religiosísimo convento fueron convidados los nuevos huéspedes a un regocijo, que por ser nochebuena, les tenía preparado fr. Joan del Rosario. Este era la representación de una comedia espiritual, la cual avían venido a representar unos estudiantes de la ciudad de Tunja, cercana a aquel convento, los cuales avían cenado o echo collación juntamente en la hospedería, mas no avían declarado en nada el propósito de su venida. Fueron, pues, conducidos los nuevos huéspedes a un salón grande, donde se celebraban los capítulos, el qual estava preparado con su teatro, alto de dos codos, y adornado de un numeroso ejército bien ordenado de luzes, las cuales en el silencio de la noche parecían estrellas del firmamento. Aquí se juntó la comunidad y se acomodaron de asientos Dn. Fernando y sus compañeros y algunos devotos vezinos de aquellos contornos, que avían sido convidados de los religiosos a ver aquel festejo, que prometía ser muy devoto por la noche en que se hazía y por los autores que en él concurrían o le avían ordenado. A poco rato de silencio, se enpezó la comedia que aquí se sigue, que la curiosidad de Dn. Fernando no le permitió quedarse sin traslado para lograrle en esta relación. Celebrose como él mismo va diciendo y yntitulase *El hostal* (Solís 1977: 519).

La comedia, como ya se enunció, no se encuentra en el manuscrito de Madrid; son exactamente sesenta y cinco folios los que faltan. Este pasaje, como lo señala Hugo Hernán Ramírez Sierra<sup>152</sup> “testimonia la existencia de una compañía de teatro escolar jesuítico”, dirigida al parecer por fray Joan del Rosario que preparó la obra. Pero el sentido de improvisación es evidente, incluso el espacio que se acondiciona para la representación: una sala capitular, “alto de dos codos” y bien iluminada de forma

---

<sup>152</sup> Para Hugo Hernán Ramírez Sierra, estos “vezinos” corresponden “perfectamente con la caracterización teatral áureo, es decir una idea de <<público teatral>> que está más alejada de la idea de <<auditorio>> y mucho más cerca de la idea de <<feligresía>>, asunto que obedece muy bien con una idea de público del siglo XVI en el ámbito áureo”. (Idea expuesta por el autor en un capítulo de su libro en preparación *Fiestas civiles y religiosas en Nueva Granada*.)

artificial por ser de noche. La asistencia de los neogranadinos y de los “vezinos” del convento de los recoletos señala la fiesta colectiva religiosa. El silencio se impone, y la solemne comedia empieza, a juzgar por el contexto: celebración de la nochebuena; por eso el narrador habla de un festejo “devoto”, y ratifica la calidad de la pieza por los actores: estudiantes de Tunja.

La representación de los dos autos señala con mayor claridad la realización de un programa festivo como parte del argumento, lo que justifica la inclusión de los mismos en la trama novelesca. Don Pedro, don Fernando y Antonio, en compañía de otros personajes<sup>153</sup>, viajan al Desierto de la Candelaria para recoger los restos del arzobispo Bernardino de Almansa. Los personajes se dedican primero a visitar los santuarios cercanos: el templo de Nuestra Señora de Chiquinquirá, el convento del Santo Ecce Homo y los conventos de los recoletos de san Agustín (lugar donde profesaba don Andrés) y el Convento de la Candelaria<sup>154</sup>; en este último celebraban la fiesta de san José y del Santísimo Sacramento. Los personajes asisten de esta manera a una celebración religiosa que en el XVII estaba precedida de un complejo ritual y donde no faltaban las representaciones teatrales<sup>155</sup>. Lo mimético forma parte insalvable de las fiestas tanto civiles como religiosas, por lo que no es extraño, entonces, que los personajes, invitados por un fraile llamado Joan del Rosario asistan a presenciar la representación de una pieza teatral:

---

<sup>153</sup> Don Francisco de la Laguna, y un sacerdote llamado Feliciano de Campos, personajes reales, tal como se puede constatar en la biografía del Arzobispo Almansa escrita por Pedro de Solís y Valenzuela.

<sup>154</sup> Todos estos lugares son reales y están ubicados en el departamento de Boyacá, en Colombia.

<sup>155</sup> Sin descartar la función lúdica del teatro colonial, debemos resaltar el carácter utilitarista del mismo, al servicio desde los albores de la conquista de las instituciones dominantes. Durante el periodo de la Conquista, el teatro misionero fue un valioso recurso para la labor evangelizadora y catequística y ya durante la Colonia, con la fundación de los colegios y las universidades jesuitas, el teatro escolar continuó sirviendo como recurso didáctico al tiempo que se explotaba su valor sugestivo. En las distintas fiestas tanto religiosas como civiles, en las despedidas o llegadas de un alto dignatario no faltaba una pieza dramática. Por lo general eran obras que se escribían para la ocasión y los autores, en la mayoría de los casos, pertenecían a la clase clerical. La desestimación estética y la primacía de la función extraestética es una de las razones por las cuales la mayoría de las obras no se conservaron; muchas cumplían su función y desaparecían en los manuscritos, quedando de ellas solo las referencias vagas de algún cronista colonial. En el caso de la Nueva Granada, aunque debemos resaltar la intensa actividad teatral, es notoria la falta de figuras, de escritores de altura que hayan atravesado las fronteras espacio-temporales.

Suplió esto todo lo que pudo Fr. Joan del Rosario con sus agasajos, el qual, después de averlos regalado en la comida y después de cantadas vísperas solennes, los llevó a un sitio y lugar donde vieron bien acomodados la siguiente (Solís 1984: 466).

El narrador no realiza ninguna descripción o comentario sobre lo que los personajes vieron; lo que hace efectivamente es invitar al lector a que presencie los autos, y por eso los incluye completos en la obra con numerosos detalles de la representación en forma de acotaciones. Ahora bien, una vez empieza el auto, desaparece todo rastro de la historia que se viene desarrollando; los personajes solo participan como espectadores, lo cual constituye ya un aspecto que relaciona los autos con el hilo argumental. Las representaciones posibilitan que los protagonistas encuentren de nuevo a fray Joan del Rosario y a los estudiantes de Tunja, que son de nuevo los actores, lo que indica progreso del argumento gracias a los autos.

Cuando termina la primera pieza, el argumento ubica de nuevo a los neogranadinos en la escena de los acontecimientos. Esto señala que los personajes participan de un programa teatral que comprende otra serie de eventos, con concursos poéticos, procesiones y bailes; veamos:

Con esto dieron fin a su representación dejando a todos los oyentes llenos de ternura y devoción, que éste es el efecto que causan las buenas y devotas representaciones, y a todos les pareció avía sido aquel rato muy brebe respeto del gusto con que le oían y asistían (Solís 1984: 503).

La calificación de las piezas es evidente y justifica su inclusión: son “devotas representaciones” y tienen el propósito de conmover al auditorio o feligresía. Casi de inmediato, fray Joan del Rosario los invita para otra representación dentro de la gran fiesta de san Juan:

Entonzes fr. Joan del Rosario les dixo cómo el día siguiente, que era el de San Joan, celebraba aquel convento el octavario del Ssmo. Sacramento con toda la solenidad, y que tenía preparada para la tarde otra representación muy a propósito para este misterio, aunque sería algo más larga, assí para que la tarde se entretuviesse santamente como porque lo pedía el contexto de la obra, pues avía de ser sacada del libro de los Cantares (Solís 1984: 504).

Una vez presenciado el auto, fray Joan del Rosario les solicita a don Pedro, a don Fernando y a Antonio que escriban “algunas letras” dedicadas a san Juan Bautista, que

es precisamente el tema de la obra que presenciaron. Los personajes escriben entonces un romance y dos letrillas dedicadas a san Juan Bautista, las leen y se las obsequian después a fray Joan del Rosario. Estos poemas, motivados por la representación constituyen el diálogo de los personajes con el fraile; es la manera como los autos motivan la respuesta de los personajes y por consiguiente el desarrollo del argumento.

La forma como se indica el paso del tiempo, antes que llegue el momento prometido para la segunda representación, señala que los autos forman parte de la historia: después que los personajes presenciaron el auto sobre el bautismo de Cristo, el prior los lleva a conocer los “huertos deliciosos” del convento; en la noche son agasajados por fray Joan del Rosario, y después se dedican a escribir hasta la madrugada:

Mas el santo religioso, después de averlos assistido y enseñándoles los huertos deliciosos que tenían los religiosos, tan abundantes de albahacas y otras flores olorosas que les causaba admiración, y después de averlos assistido en la hospedería aquella noche con singular cariño, no quiso que estuviesen osiosos sino que les truxo tinta, pluma y papel, y les pidió, señaladamente a Dn. Fernando y a Don Pedro, que hiziesen algunas letras al Sto. Precursor Sn. Joan Baptista. No rehusaron el enpeño; trabajó cada qual aquella noche y quando a la madrugada los vino a visitar con otros religiosos (Solís 1984: 504).

Cuando Antonio lee su letrilla ya es de mañana. Los personajes se encaminan entonces al confesionario y fray Joan del Rosario señala algunas actividades del día antes de la representación del auto:

Avisó fr. Joan que aquel día avía missa nueva y que la cantava un grande amigo y aficionado de Don fernando (...). Y assí dezían unos con otros: verdaderamente éste es el Desierto Prodigioso pues se halla en él junto lo que apenas se hallará en una gran ciudad (Solís 1984: 521).

La mañana la dedican los personajes al “Dios Sacramentado, que justamente aquel día se celebrava con el nacimiento del Bautismo”; este hecho es importante para justificar la inclusión del auto, pues éste está dedicado al Santísimo Sacramento. Los hechos de aquella mañana pasan de una forma lenta, pues luego de la misa viene una procesión enmarcada dentro de la fiesta religiosa colonial; esto se debe a la abundancia, a la saturación de elementos, a la manera como se enumera el exotismo americano: el espacio litúrgico se ve coloreado por una variedad de frutos americanos y por sabrosos olores que trasporta a los personajes al remedo de paraíso terrenal que creen habitar:

(...) luego asistieron a la procesión que se hizo por el claustro y patio de los naranjos, entre arcos triunfales de olorosas flores, adornados de diversos animales, así vivos como muertos; que toda la gente de aquella comarca avía traído para aquel día muchos pájaros, ánades y diversos razimos de frutas silvestres y de las cultivadas, como naranjas, limas, limones, cidras, mameyes, cachipaes, guanábanas, guamas, pitahayas, piñas, granadillas, chicosapotes, anones, plátanos y otras mil diferencias que cría aquel ameno y fértil país, de que los arcos estaban adornados y variados, y el suelo (lo estaba) con palmas, juncias, rosas, trébol, yerbabuena y otras yerbas olorosas de la feliz Reforma de Augustino y en ella hizieron los de la comarca una danza de gitanos, fingidas, porque allá no las ay, pero suplían muy bien la color la de los yndios ( Solís 1984: 523).

Todo esto concluye en un certamen poético que organizan los personajes. Don Fernando se retira entonces a escribir y a esperar el momento de comer, “porque le avían conbidado aquellos santos Padres” (Solís 1984: 529). Después de cenar, los personajes descansan un rato, y es el momento donde fray Joan del Rosario lee unos nuevos poemas dedicados también a san Juan Bautista. De esta manera, constatamos, en primer lugar, el paso secuencial y lento del tiempo antes que llegue la hora de asistir a la próxima representación. Todo sigue girando alrededor de los autos, lo cual constituye un valioso hecho que justifica la presencia de las piezas en la obra. La mañana siguiente transcurre, y los personajes se retiran a descansar mientras era hora de “vísperas” y llega el momento tan esperado de la representación:

(...) bajando luego los religiosos a la iglesia a ocupar los asientos para oír y ver la representación que por los estudiantes de la ciudad de Tunja y Villa de Leyva se avía de hazer, ordenada por Fr. Joan del Rosario, como lo avía sido la de la tarde antes. D. Fernando, D. Pedro y Antonio y los demás huéspedes también se sentaron y enpezó a sonar la música a la que salieron los representantes y en lugar de loa dieron principio con esta letra que cantaron dulzemente (Solís 1984: 535).

Empieza entonces la extensa representación, que en la edición citada ocupa ciento cuarenta y ocho páginas (de la 535 a la 683, mansión XXI). A partir de este momento, la única conexión con el hilo argumental es que, como lectores, sabemos que los personajes están presenciando los autos. Durante la representación no aparece ningún comentario o alusión a los mismos, y nada relacionado con la historia de los neogranadinos. Pero los autos se vinculan con lo que hemos llamado el proyecto cristiano de la obra y las representaciones se hacen en el marco de la visita de los personajes al Desierto de la Candelaria; de alguna forma son también la manera como fray Joan del Rosario agasaja a sus visitantes. Al final de las representaciones los

personajes se involucran más directamente en el tema de los autos: cuando éstas terminan, de la sacristía sale una procesión “para encerrar el Ssmo”, conectando de esta manera con la historia de los personajes:

Con que todo el auditorio junto se puso de rodillas a adorar aquel pan celestial con mucho fervor y devoción y con lágrimas que este acto tan devoto y tan grave avía movido en los oyentes. Con que se clausuló un día, el más regocijado del mundo para Don Fernando y Don Pedro y los de su compañía (Solís 1984: 683).

Este aspecto de la autoría de los autos es fundamental, porque forma parte de la historia y revela aspectos compositivos del texto. El autor y organizador de las representaciones es un ser histórico que aparece como personaje: fray Johan del Rosario<sup>156</sup>; éste incluso pide disculpas por su “bronco” estilo.

Una vez terminan los autos, los personajes vuelven a hacer presencia para recordarle al lector que eran espectadores. Y un hecho crucial, que contribuye a la integración de los autos en la trama, es que los personajes hacen una copia entre todos de las dos obras, copia que es la que utiliza don Pedro de Solís en el libro que escribe:

Esta copia andubo muchos años en poder de Dn. Fernando entre sus papeles y últimamente vino al de Dn. Pedro de Solís que le ha dado feliz logro en esta relación del Desierto prodigioso (Solís 1984:684).

---

<sup>156</sup> Juan Flórez de Ocáriz en las *Genealogías del Nuevo reino de Granada* realiza una semblanza de fray Joan del Rosario: “Nació en la ciudad de Muzo y fue religioso dominicano; asistió en el Santo Ecce Homo a la doctrina del padre fray Francisco de León, de quien aprendió mucho bueno, perficionando sus loables principios. Siendo corista en el convento de Tunja, estando en el refitorio a comer la comunidad, se levantó dando voces: “salgan padres, salgan”, con que hubieron de salirse, y al punto se cayó el cuarto, sin haber señal para ello. Por esto y por las experiencias de su buena vida, fue traído a Santafé de sus preladados, y encargando al padre maestro fray Francisco Garaita, que a los principios lo resistió y después de tratado lo aplaudían, sucedióle en ejercicio de la demanda de Nuestra Señora del Rosario y capellán de su capilla, que aumentó en adornos y edificio, agrandándola por no haber el concurso en la que había; y deste ejercicio le sacó para su casa y compañero el Arzobispo maestro don fray Cristóbal de Torres, y con el asunto de la fundación de su colegio le encargó las haciendas que compraba y todo lo demás que iba disponiendo para la dotación, y le nombró por perpetuo Vicerrector, que ejerció hasta que mudó forma por disposición real, con que se retiró a su convento en predicación de prior, que sus diligencias desvanecieron; y habiendo enfermado, murió la mañana del domingo de ramos, 18 de abril de 1666, de cólico, y con veneración fue enterrado el día siguiente. FLÓREZ de Ocáriz, Juan. *Genealogías del Nuevo reino de Granada*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1990: 206.



No es extraño que Pedro de Solís decida incluir los autos completos en *El desierto prodigioso*: en primer lugar los integra a la trama, y forma parte de los artificios compositivos.

Si bien los autos sacramentales incluidos en *El desierto prodigioso* son de fray Joan del Rosario, vale la pena una revisión a los mismos para aclarar los asuntos tratados y seguir definiendo aspectos que justifican su inclusión en la obra.

### 6.1.1 Representación del bautismo

El primer auto sacramental incluido en la obra se titula “Representación del bautismo”<sup>157</sup>. Éste comprende cincuenta páginas en la edición citada: de la 466 a la 516; como forma parte de un programa festivo, habría que incluir una “Chanozeneta” de la página 517 a la 521 y una “Danza de un pastor y gitanas” de la página 524 a la 528.

La primera parte desarrolla la despedida entre Cristo y sus padres. La Virgen, conocedora del destino de su hijo, sabe que con el bautizo se inicia el camino hacia la muerte. María llora entonces en vez de alegrarse por el acontecimiento y Cristo le pide que sea fuerte: “Sufrid este breve mal”; la madre por su parte le suplica que no la abandone: “No me dexéys, que me aqueja” (Solís 1984: 469). Numerosos versos presagian el sufrimiento que le espera a Cristo. La pieza tiene así visos trágicos, pues los elementos prolépticos centran el auto no en la alegría, en la fiesta por el bautismo de Cristo, sino en lo que se desprende de ese momento para desembocar en la muerte:

Todo el mundo os pide pan,  
vos a mí lo avéys pedido.  
Mas yo, Señor, sólo quiero  
gemir, morir y lloraros,  
pues me dize este cordero  
que con cruz an de sacar  
de casa de un carpintero (Solís 1984: 478).

---

<sup>157</sup> Sobre la tradición de los autos sacramentales en el Nuevo Mundo, fr. Toribio de Benavente (Motolinía) referencia los autos *La caída de nuestros primeros padres*, *Las Tentaciones del Señor*, *San Jerónimo* y *San Francisco* representadas en 1538 para el día de Corpus Christi en la Nueva España.

Un acontecimiento purificador y festivo, como es el bautismo, se presenta de una manera desgarradora, obedeciendo al pesimismo, al sentimiento de derrota que cobijó la visión barroca del mundo:

Ten valor para verirme  
i as, Señora, de medir  
que ha de ser para subir,  
aunque parezca abatirme  
el dejarme ir a morir (Solís 1984: 475).

Seguidamente, dos pastores (Nicanoro y Abdías) cuentan quién es y cómo vive Juan Bautista, el cual hace su entrada y anuncia la llegada de Cristo, bautiza a los dos pastores y cura a Abdías de calenturas. Se prepara así la llegada de Cristo en medio de la fiesta religiosa, pues los pastores bailan y cantan. A continuación se inicia un extenso diálogo en el que Juan Bautista manifiesta su humildad, su amor a Cristo y expresa que no se siente con la autoridad para bautizar. Cristo expresa su condición de hijo de Dios que pasa por un doloroso trance para salvar al ser humano:

Deja el suelo que te di,  
que es bien que a mí te levantes,  
pues he de humillarme a ti (Solís 1984: 492).

El epílogo del auto lo realizan los pastores, que después de haber visto el acto de bautismo, deciden seguir por los “bosques” a san Juan Bautista. Las acotaciones del auto son importantes, pues describen el decorado, la escenografía y algunas acciones. En “Representación del bautismo”, cuando Cristo es bautizado, la acotación señala que en una nube apareció Dios Padre y dijo: “Este es mi hijo querido/ que en todo gusto me ha dado” (Solís 1984: 501), después se aclara que al compás de la música, la nube se cerró. Este no deja de ser un recurso espectacular que sirve para conmover tanto a los personajes del auto como a la feligresía que asiste a la representación.

Si bien asumimos que los autos son de fray Joan del Rosario, estos aspectos aportados por las didascalias podrían señalar la intervención cada vez más evidente de

Pedro de Solís. Bien sea que el auto se representó o no, hay un proceso de manipulación del mismo; los personajes aclaran que asistieron a la representación y en una noche se dedicaron a copiarlos. Don Pedro dice que no lo modificó en el proceso de traslado, pero esto no deja de ser un simple enunciado retórico.

Siguiendo con los artificios técnicos que indican que las representaciones van más allá de simples improvisaciones, en la acotación se aclara que un ángel se descolgó hasta el tablado con una fuente y un cordero blanco manchado con sangre; el ángel le habla a la virgen y después coloca la fuente sobre una mesa y al ritmo de la música inicia el ascenso.

El teatro se convierte así en un valioso medio para ejecutar el espíritu de la contrarreforma, pues actores y espectadores (o feligresía) se encuentran y comparten cierta espiritualidad. Todos los códigos dramáticos están al servicio de dicho objetivo, y de ahí lo macabro de algunas escenografías como una representación del juicio final que se hizo a mediados del siglo XVI, donde se desenterraron cadáveres de indios para adornar el escenario. Los recursos escenográficos, montados en la sala capitular del convento, se utilizaron para crear efectos especiales, que debieron producir el asombro entre los espectadores.

“Representación del Bautismo” también aporta información sobre el vestuario y la escenografía; san Juan aparece vestido con pieles y una cruz de caña; Cristo es bautizado desnudo y después se cubre con una túnica morada. El bautizo se realiza a un lado del tablado, donde estaba formado un peñasco y un río. Todo sucede en medio de música y cantos, señalando nuevamente la seriedad, el interés con que se asumía la representación y la explotación de numerosos códigos para lograr el objetivo buscado.

El auto “Representación del bautismo” gusta especialmente del recurso de hacer descender objetos y personajes desde la tramoya por la espectacularidad del mismo. Podemos imaginar el asombro del público cuando ven bajar un ángel, o cuando una nube pintada se abría y dejaba ver sobre un trono suspendido a Dios que habla a los hombres. Al espectador no había que contarle sino mostrarle, impresionarlo mediante la imagen; así, el cordero que trae en los brazos el ángel en “Representación del bautismo” viene manchado de sangre y sobre él se pintó una cruz.

La representación de la obra se enmarca, como ya se dijo, dentro de un programa festivo, donde no falta la música y la danza. El acondicionamiento de un espacio como escenario, con una tramoya y una trampa para crear un efecto de profundidad espacial, señala el grado de preparación de la pieza.

### 6.1.2 Famoso auto sacramental

La segunda pieza teatral incluida en *El desierto prodigioso* se titula “Famoso auto sacramental” y tiene una extensión mucho mayor que “Representación del Bautismo”: esta ocupa de la página 535 a la 683. Son ciento cuarenta páginas sin que los personajes interrumpan para recitar poemas, como siempre lo han hecho; pero el lector sabe y asume que éstos están presenciando la representación. La pieza está estructurada en cinco actos; unos músicos tienen la función de señalar el inicio y el final de cada acto; al finalizar el acto tercero, una acotación dice que se representó un entremés “muy gracioso que divirtió a los oyentes y los previno para el Acto Quarto”. La extensión del auto justifica la interrupción para darle un momento de descanso al espectador. No contamos con ningún dato sobre el entremés representado en aquella ocasión. Este tipo de intermedios con entremeses, era algo normal en el teatro de la época. Ricardo Silva-Santisteban comenta que entre las jornadas I y II de *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas se representó un entremés y que las dos partes en que se divide *La Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros* también las separaba un entremés<sup>158</sup>.

El asunto de “Famoso auto sacramental” se centra en el deambular de una mujer en busca de su esposo. Durante su recorrido nocturno, la mujer se encuentra con un grupo de jóvenes, tres estudiantes, un mercader rico, una guardia que hace la ronda, sacerdotes, doncellas y hasta un Rey, los cuales quedan asombrados ante su belleza y se ofrecen para desposarla; por supuesto, todos ignoran realmente cual es el verdadero esposo que busca la mujer:

---

<sup>158</sup> Silva -Santisteban, Ricardo. *Antología general del teatro peruano. Teatro Colonial, Siglos XVI-XVII*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2000, pp., XXVII, XVIII.

*Don Leonís:*

Yo soy ese. Yo soy, hermosa dama.  
No os canséys más, que ya vuestro desseo  
el çentro halló y en él reposar puede.  
recebidme por tal, pues que la llama  
del fuego que en mi alma siento y veo  
hazerse ya otra cossa no concede. (Solís 1984: 549).

La mujer permanentemente realiza descripciones de su Esposo; las cuales no son entendidas por sus pretendientes. Estos viven una especie de “ceguera espiritual” y solo al final del auto comprenderán la calidad del marido que busca la mujer:

Mi dulcísimo amado  
será de mí entre todos conocido  
es blanco y colorado  
es hermoso y ha sido  
entre muchos millares escogido (Solís 1984: 549).

Cuándo los personajes descubren que aquel a quien busca la mujer es Cristo, superior a todos ellos en hermosura, bondad, amor y riqueza, terminan postrados ante ella, arrepentidos de sus vidas mundanas.

Durante el tiempo que la mujer deambula en busca de su Esposo, aparecen ciertos personajes alegóricos, Temor, Desconsuelo y Desesperación, que intentan persuadirla para que desista de la búsqueda. Cuando la mujer se encuentra en su momento más crítico, nuevamente son personajes alegóricos, Esperanza, Fe y Amor Divino, los que la animan, e intentan alejar los demonios que la acechan. Al final del auto se corre una cortina y aparece una custodia con el Santísimo, en la cual se reconoce al Esposo tan buscado. Todos los personajes del auto se postran ante el Santísimo Sacramento y la mujer, de rodillas, recita un amplio poema. Los músicos entonan un *Tantum ergo* y se da fin al auto al tiempo que de la sacristía “salió el preste revestido de capa pluvial para encerrar el Ssmo” (Solís 1984: 683).

La Esposa y su búsqueda desesperada es lo que le da unidad y dirige la acción dramática de “Famoso auto sacramental”. Los distintos grupos de personajes aparecen

por separado, pero todos se encuentran con la mujer que afronta un conflicto: la pérdida de su Esposo (Cristo) por no haber estado lista, dispuesta al llamado de éste: “Esposo dulce, espera que me vista/ Ya vengo y gozaré de tus abrazos” (Solís 1984: 537). La unidad del auto se refuerza al final, cuando todos los personajes se unen a la búsqueda que realiza la Esposa y manifiestan su fe, su creencia en el Santísimo Sacramento. Las diversas entradas de la Esposa en escena y la presencia de los demonios y otras figuras alegóricas que confirman su influencia en el destino de la misma, refuerzan la unidad de acción. Fuerzas diabólicas y angelicales influyen en el destino de los personajes; ninguno parece entrar en escena movido por la casualidad. Es Lucifer quien envía al encuentro de la mujer a cuatro galanes –don Urgel, don Leonís, Rodolfo y Rugero-, que solo buscan diversión en horas de la noche; pero salen burlados, pues la mujer logra convencer a dos de ellos para que sigan a Cristo y se unan a la búsqueda:

Quatro galanes moví  
que por la ciudad rondasen;  
di traza que la encontrasen,  
i sólo saqué de allí  
que dos me descalabrasen (Solís 1984: 581).

La enseñanza del auto, en cuanto a la renuncia que pide de todo tipo de vanidad, continúa el contenido moralista de las meditaciones, y por consiguiente de la obra en general: el hombre siempre debe estar dispuesto al llamado de Cristo; la Esposa se demoró para abrir una puerta simbólica y Cristo no esperó, partió de inmediato y a ella no le quedó más que iniciar una búsqueda desesperada: “Llamó mi esposo y fuile a abrir la puerta/ Mas llegué tarde, que se avía partido (Solís 1984: 595). Los protagonistas, por el contrario, son ejemplares, pues respondieron de inmediato al llamado de Cristo.

Estos pasajes se explican desde la literatura religiosa que expone la concepción fugaz, pasajera de la vida. Cada instante se le ofrece al hombre como el último. El arrepentimiento se produce por el asombro que produce descubrir que se vivió tanto tiempo en pecado, y que se desperdició momentos valiosos para la salvación. La zozobra, la angustia de la mujer y de los personajes que descubren a Cristo es

permanente; el sosiego llega solo cuando el Santísimo aparece ante ellos, momento en el cual la riqueza, el poder, la juventud y la diversión pasan a un segundo plano.

La interacción entre los distintos personajes y la mujer que buscan a Cristo, obedece por lo tanto a la intención moral de la pieza, pues ésta busca influir en cada uno de los ambientes donde prevalece lo mundano. Los personajes son seres que se desilusionan del mundo una vez descubren que son indignos de la belleza de la mujer, de su búsqueda, y que únicamente la adoración de Cristo es lo que tiene sentido. Un lenguaje paródico conduce la atención de los personajes hasta el encuentro definitivo.

“Famoso auto sacramental” desborda en cierta medida el ámbito religioso e introduce breves reflexiones de otra índole<sup>159</sup>. Por supuesto, la solución final al conflicto que empieza a aparecer entre los personajes una vez hacen conciencia de la búsqueda del Esposo está en la adoración del Santísimo Sacramento; así concluye el auto. Los jóvenes se quejan de la rígida disciplina que les imponen sus padres, y los califican de crueles; las viudas son cuestionadas por su excesiva tolerancia con los hijos. Por esto, para don Urgel resulta una bendición el no tener padre y por ende nadie que lo reprenda. La juventud, tal como ocurre en la historia interpolada de Arsenio, es síntoma de vanidad y banalidad, y como no todos logran corregir el sentido de sus vidas licenciosas, los controles familiares son necesarios. Los cuatro jóvenes salen con engaños de sus casas en altas horas de la noche solo para divertirse. La rigidez y el control familiar parecen excesivos, pero el oficio de los ricos mancebos confirma la necesidad de dichas medidas. La noche citadina con los peligros y sorpresas que

---

<sup>159</sup> Considero pertinente citar las palabras de Lilian Bernal con relación a la *Laurea Crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela: para la crítica, este entremés “señala un fenómeno frecuente producido por el coloniaje: la dependencia intelectual de la metrópoli”. Para ella, “A lo largo de 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 la riña de gallos. Su valor, su temeridad y sus actos gallardos han sido desplazados por el nuevo orden: el de la vida sedentaria, que a paso lento construye un nuevo modo de vivir en los inicios del siglo XVII (...). Los personajes que pueblan este mundo, son necios, curiosos, chismosos, entrometidos, preguntadores. Tipos socialmente ridiculizados a través de los cuales, el joven autor –un estudiante de trece años del Colegio Mayor de San Bartolomé– quiso hacer una caricatura de la sociedad del momento histórico en el cual estaba inmerso”. De esta manera, podemos apreciar que los autores, incluso los de vocación religiosa (recordemos a Cristóbal de Llerena con su famoso *Entremés*) satirizan o ridiculizan la sociedad neogranadina de las primeras décadas del siglo XVII. BERNAL, Lilian. “Tradición carnavalesca en el teatro colombiano”, *Litterae. Revista de la asociación de exalumnos*”, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, abril de 1999, No. 8. p. 263.

reserva, aguarda por las travesuras de los jóvenes; solo la mañana aclarará la búsqueda, el sentido de la vida, incluso para los más inexpertos, y el auto se sume en el monologismo que representa la salida, la alternativa que se le ofrece al hombre: la adoración del Santísimo.

La noche es testigo de los excesos y la indiferencia de la guardia que hace la ronda. La Esposa es ultrajada verbal y físicamente, y abandonada a su suerte, no sin antes haber sido despojada de su mantellina “que era lo más precioso de sus vestiduras” (Solís 1984: 610). Esta misma guardia evidencia la crisis económica, la falta de dinero, pues los soldados se quejan porque aún no han recibido el sueldo y añoran la guerra al abandono en que viven. El capitán les promete que muy pronto se les pagará, confirmando así un conflicto económico:

Ya el remedio se busca conviniente.  
no tengáis pena, que de tercio en tercio  
nos an ya de pagar sin falta alguna (Solís 1984: 604).

En escena también aparece un rico mercader que llega al puerto en horas de la noche con todas sus riquezas. Su temor indiscutiblemente es por su seguridad, pero cuando encuentra a la Esposa piensa que puede obtenerla gracias a todas sus valiosas joyas. El auto presenta tipos opuestos, lo que introduce cierto elemento dialógico y enriquece la trama: uno de los personajes llamado Salicio cree que la aparición de la mujer es un engaño, un montaje para robar al rico mercader Metrodoro:

No te engañe, señor, su gentileza.  
*mira que ver de noche una doncella*  
venir por essa calle, y tan gallarda,  
sospecha puede dar de algún engaño (Solís 1984: 593).

Bonosio y Salicio parecen mirar los hechos desde una óptica diferente a la de Metrodoro, pero obviamente también son engañados. Ambos piensan que la mujer elaboró una estratagema para acercarse a Metrodoro en los precisos momentos en que éste busca una esposa; Bonosio ya había expresado que a un hombre tal:



no le puede faltar buena ventura,  
un casamiento illustre, noble y rico  
de alguna hermosa dama desta corte (Solís 1984: 589).

Las distintas escenas se articulan entonces de esta manera. Todos buscan o desean un matrimonio con una mujer tan hermosa y particular; todos aparecen en el camino de la mujer y el encuentro transforma las vidas de la mayoría. En otro nivel, distintas fuerzas malignas y alegóricas parecen influir en el destino de la mujer, pero su amor y su fe terminan triunfando. La mujer busca desesperada por las calles citadinas llenas de peligro y después de ser ultrajada encuentra a Cristo. El engaño aparece como recurso estético, porque el lenguaje metafórico de la esposa engaña a los personajes y algunos terminan descubriendo el mundo ilusorio y banal que habitan. Encontrar al verdadero Esposo y reconocer su grandeza es el triunfo del auto, la enseñanza que finalmente queda. Tanto Metrodoro como el Rey se ponen de ejemplo; ambos caen postrados ante los pies de la mujer dispuestos a abandonar todo para seguir a Cristo. El espacio de la corte terrena se presenta para reproducir la corte de Cristo con un grupo de seres de la alta alcurnia a quienes se les permite adorarlo.

### **6.1.3 Conclusiones sobre la inclusión de los autos**

La actividad teatral invadió el escenario colonial. Las obras se representaban en los atrios, dentro de las iglesias o en tarimas improvisadas para la ocasión. En el caso del teatro escolar, las obras eran total o parcialmente en latín; la función catequésica del teatro obligó a que las obras se escribieran en castellano y en algunos casos en las lenguas nativas. Las acotaciones de los textos y los datos aportados por los cronistas, indican la presencia en dicho teatro de recursos como el decorado, la tramoya, el pescante y otra serie de máquinas empleadas en el teatro español, “sobrevivencias medievales” según Othón Arroniz (1987: 172).

No obstante los diversos tópicos de tipo social que introducen las dos piezas teatrales incluidas en la obra, éstas, por su misma condición de autos sacramentales, encajan en la visión de mundo religiosa, que exalta lo divino en *El desierto prodigioso*.

Nuevamente los personajes representados, como los de la diégesis y la metadiégesis, son mancebos, jóvenes de la alta alcurnia y con una vida mundana y alejada de Dios. A éstos se les dará una lección de tipo moral y terminarán postrados ante el Santísimo Sacramento. En estos personajes, incluyendo al rico mercader Metrodoro y al mismo Rey, al redescubrir a Cristo surge en ellos el arrepentimiento y la renuncia a la vida mundana.

Los personajes de “Famoso auto sacramental”, al igual que los que circulan en la diégesis son ciudadanos; pero la historia de aquellos se desarrolla efectivamente en la ciudad y plantea un espacio de tipo cortesano que aleja al hombre de la auténtica búsqueda de Cristo, de ahí los nuevos elementos de crítica social que aparecen en la obra, pero que tienden a la misma solución cristiana de renuncia y penitencia.

No podemos pasar por alto que el relato concerniente a la vida de Arsenio y sus amigos también se ubica en gran parte en un espacio citadino: Madrid. Las historias que ocurren en la urbe, y especialmente en las españolas (como la de Arsenio) están marcadas por las tentaciones y los placeres cortesanos, que aparecen como un impedimento para que el hombre renuncie a lo mundano. Así lo experimentó don Fernando, que en su paso por Madrid se obnubiló por los placeres de la corte hasta el punto de posponer su entrada a la Cartuja del Paular.

El teatro tuvo, en la sociedad novohispana, un amplio apogeo gracias a la intención catequésica, pedagógica y lúdica. No es extraño entonces que en una obra de las dimensiones y características de *El desierto prodigioso*, el tema teatral aparezca aunque sea como referencia. Con la inclusión de “Famoso auto sacramental” y “Representación del bautismo” apreciamos por lo tanto el fenómeno de la obra dentro de la obra, el texto citado que plantea un nuevo espacio, unos nuevos personajes, una nueva situación y conflictos, pero que en esencia encaja con la visión general de la obra. Don Pedro, don Fernando, Arsenio y otros amigos que se encuentran en el Desierto de la Candelaria, asisten a la representación de los autos preparada por fray Joan del Rosario y de esta manera invitan al “letor” y al “lector real” a la función completa.

## 6.2 LAS MEDITACIONES

Cuando don Andrés entra en la cueva del ermitaño Arsenio, encuentra un cartapacio que contiene una serie de meditaciones sobre la muerte, el juicio final y el infierno. Don Andrés se dedica entonces a leer el cartapacio y luego se lo da a conocer a don Fernando y después a los demás personajes. A partir de este momento, la situación alrededor del cartapacio pasa a ser uno de los artificios centrales de la obra, que revela claves de la composición y afirma la visión cristiana de la misma. El cartapacio supone un interesante juego de autoría dentro de la obra y participa de la tradición de los libros de meditación, lo cual condiciona la recepción de *El desierto prodigioso*.

### 6.2.1 El artificio alrededor del cartapacio

El cartapacio de las meditaciones, a la vez que expone la dimensión ascética de la novela, se convierte en elemento motivador del hilo narrativo. La reunión de los personajes en la cueva de Arsenio tiene como motivo la lectura de este cuaderno, el cual se incluye en las mansiones II, VII y VIII; pero los personajes no solo leen sino que escriben sobre el cartapacio, señalando así un proceso de interacción. Después que los personajes conocen las meditaciones, don Fernando conserva el cartapacio y se lo lee a todo pecador que encuentra en su camino; finalmente lo hace imprimir en México, cuando va camino a Madrid con los restos del arzobispo Almansa.

Una situación de carácter intertextual, característica compositiva de *El desierto prodigioso*, surge alrededor del “Cartapacio de las meditaciones”. La procedencia de las meditaciones se convierte en materia de la ficción, pues Arsenio cuenta que él no las escribió, sino que las “trasladó” de un libro titulado “De Sacramentis” donde estaban “escondidas”:

Yo escribí en el mármol aquellas letras que leyó a la entrada de mi cueva y yo trasladé de otro libro que, entre otros míos, avía traído, aquellas santas meditaciones de la muerte,

infierno y juicio que avéys oýdo; que son tales que merecieron bien este cuydado, pues estando collocadas en un libro intitulado *De sacramentis*, sólo en estar escondidas allí venían a ser parte del libro por lo que significa *sacramento* (Solís 1984: 415).

Explicar el origen de las meditaciones, como de otros textos citados, forma parte del recurso de veracidad, de la constatación de los hechos y la negación de lo ficticio. El objetivo es señalar el origen especial, casi divino, de un texto que opera la conversión de todos los que tienen algún contacto con él; por eso don Fernando lo llama el “Cartapacio de las conversiones”.

Ahora bien, este cartapacio plantea un problema de autoría. ¿Son o no estos escritos ascéticos de Pedro de Solís y Valenzuela?<sup>160</sup> En este juego de atribuciones se engaña fácilmente al lector, pues Pedro de Solís no usa una única convención; lo más usual es que los personajes indiquen el autor de los textos que citan, pero –especialmente cuando se trata de los poemas que se asignan a los personajes históricos- en ocasiones se realizan atribuciones falsas. Estas falsas autorías sirven para construir la imagen de los personajes como seres ilustrados o excelentes versificadores. No podemos hablar, por lo tanto, de un burdo plagio, sino de un juego compositivo: el mismo don Pedro aclara una y otra vez esa práctica colectiva de creación, que lo lleva a publicar como suyos textos de su hermano. Es por esta misma razón que en muchos casos el autor consignó al margen del manuscrito el verdadero autor de numerosos textos citados, recurso que unido a las referencias realizadas en la misma historia permite que hablemos de una técnica compositiva.

Debemos señalar, no obstante, la gran similitud entre *De Meditationes* de Juan de Torquemada y las meditaciones de *El desierto prodigioso*. Torquemada utiliza los mismos recursos compositivos, aunque éstos en general son ya parte de una preceptiva ascética. La

---

<sup>160</sup> Álvaro Pineda Botero presenta la siguiente nota: “San Ambrosio de Milán, muerto en 397 escribió o se le atribuye un texto titulado *De sacramentis*. Parece una copia taquigráfica tomada de sus sermones, un borrador de trabajo o una simple vulgarización y otro texto suyo titulado *De Mysteriis*, cuyo contenido es similar. La edición príncipe de las obras de san Ambrosio, que contiene *De sacramentis* y de *Misteriis*, es de 1492. A partir de ella sus obras se han citado de manera profusa, sufriendo refundiciones y enmendaduras” (Pineda 1999: 38). Resaltamos igualmente el libro *Comentarios inéditos a la tercera parte de Santo Tomás. De Sacramentis*. Presentado por Domingo Báñez, Madrid, 1953. Pero lo cierto es que este era un título muy normal para este tipo de libros y abundan los textos con títulos parecidos.

similitud se da en la frecuencia de la exclamación, de la pregunta, en la frase corta y ágil: “¡Oh Hijo!, ¡que haré, ay de mí, ay de mí, oh Hijo! No sé qué hacer, a dónde ir, ¡Oh queridísimo!, ni hacia donde volverme, ¡Oh dulcísimo!” (Sáinz 1983: 692). En otra parte de la meditación, es la forma de la pregunta la que establece la semejanza con *El desierto prodigioso*: “¡Ay de mí! ¿Quién me dará el morir por ti? Oh desdichada, ¿qué hacer? Muere el Hijo, ¿por qué con él no morirá esta tristísima madre?” (Sáinz 1983: 692). No podemos ir más allá de señalar la cercanía, la semejanza de los dos discursos, hecho que aparece como enteramente normal, pues el discurso ascético posee su preceptiva y de hecho todos los textos cristianos en este sentido utilizan en mayor o menor medida los mismos recursos estilísticos. Veamos un último ejemplo, tomado de *De la diferencia* de Eusebio Nieremberg (Madrid, 1595, 1658):

¿Dónde está la fiesta que hoy hicimos? ¿Dónde está la gloria de todo el día? (...) ¿Qué contenta va la doncella a casarse, y cuán en breve llora su estado? ¡Qué gustoso toma el ambicioso su oficio, que le ha de ser semillero de mis pesares! ¡Qué alegría dan las riquezas, que han de ser ocasión de muerte a su poseedor! (Sáinz 1985: 485).

La disposición a intervenir los textos, a asumirlos como bienes colectivos, es lo que lleva a problematizar aún más la autoría de las meditaciones. Si bien Pedro de Solís las pudo haber tomado de otro libro, aclara la posible manipulación que hizo de las mismas, comenzando por el artificio de que fue Arsenio el que las descubrió y copió. Por esta razón, los personajes se sienten con el derecho de escribir poemas en cuanta hoja en blanco encuentran en el cartapacio. El libro es, por consiguiente, algo que se va escribiendo al mismo tiempo que influye decididamente en la vida de los personajes, que son en últimas los lectores del cartapacio.

Las explicaciones del “traslado” de las meditaciones, revelan igualmente la curiosidad humanista de los personajes y son indicios del *status* que el narrador-autor reclama para él y sus amigos. El personaje autobiográfico no sacia su deseo de trasladar, traducir, citar e intervenir los textos, y al terminar revelándose en la obra como Pedro de Solís quiere que no queden dudas de su condición humanista privilegiada. No obstante, el personaje deja que sea su narrador omnisciente quien hable de él, quien explique de qué manera se escribe esta extensa obra que hasta ahora no tiene punto final.

La inclusión de textos ajenos como parte de la historia en *El desierto prodigioso*, sugiere una apropiación funcional de los mismos y no una simple traslación mecánica; las meditaciones, los poemas, los autos y otra serie de textos como los iconográficos, no están insertados de una manera gratuita sino que constituyen uno de los recursos compositivos de la obra<sup>161</sup> y sustentan la visión de mundo contrarreformista expresada por los personajes. De esta manera los poemas son religiosos y tratan, al igual que los autos sacramentales incluidos, del desengaño, de la *vanitas*, de la muerte y otros asuntos religiosos. En las meditaciones sobresale el discurso ascético, y la iconografía pertenece igualmente a la explorada a partir de la contrarreforma.

Si atendemos al comentario de Arsenio sobre el origen de las meditaciones, en el nivel intratextual éstas constituyen extensas citas, amplios entrecomillados que se intercalan en la narración. Y si pensamos en la forma como el autor ha ido tomando de uno y otro texto para crear su obra, y que por lo tanto las meditaciones pueden efectivamente venir de otro libro, esta forma de citar cobra mayor sentido; pero lo fundamental es que todo este artificio forma parte de la historia y se integra al eje narrativo, pues los personajes portarán siempre el cartapacio de las meditaciones y lo leerán una y otra vez a sus amigos. Por supuesto, una vez que el lector real conoce el contenido, éstas no se incluirán más sino que serán solo objeto de referencias:

Desde este suceso segundo le pusso Don Fernando por título al libro “El cartapacio de las conversiones”, y siempre le dava a leer en ocasiones que podía hazer mucho fruto (Solís 1984: 440). Vino Martín y, recibiendo con afabilidad, cerrando las puertas del cuarto, le dixo Don Fernando que le avía combidado a que oyesse las meditaciones de la muerte, ynfierno y juicio, que tanto otras vezes le avía alabado y, aviéndolas leydo muchos, sólo él no avía gozado de aquel bien (Solís 1984: 443).

Las meditaciones se insertan por lo tanto en la estructura de la obra, pues las acciones de los personajes tienen que ver directamente con éstas; al mismo tiempo

---

<sup>161</sup> Estos fenómenos de la citación y de lo inacabado, propios del Barroco (Maravall 1975: 417) son característicos de *El desierto prodigioso*, obra que se presenta en distintos sentidos como inconclusa; de hecho el autor reescribió las tres primeras mansiones y su testamento sugiere la presencia de otras copias o versiones de *El desierto prodigioso*. En el último capítulo del manuscrito de Madrid, el autor interrumpe de forma brusca la escritura, dando la sensación de que ésta continuará y con los mismos artificios; de hecho había prometido una segunda parte de su obra. Sibylle María Fisher se ha ocupado del tema y afirma que *El desierto prodigioso* “no puede terminar porque las prescriptivas de los diferentes géneros poéticos tratan de las palabras más en cuanto objetos estéticos que en cuanto representaciones de una realidad otra” (Fisher 1995: 489).

gozan de una relativa autonomía, pues uno de los objetivos de *El desierto prodigioso* es la presentación de dicho lenguaje ascético.

### 6.2.2 Los personajes y el cartapacio de las meditaciones

El pedido que hace don Andrés para que se disponga el alma para escuchar las revelaciones, se desprende de aspectos de la preceptiva cristiana que valora como de inspiración divina cierto discurso religioso y refuerza de este modo la visión contrarreformista que sustenta la obra de Pedro de Solís y Valenzuela.

Los textos de meditación religiosa constituyen un medio para que el hombre establezca contacto con lo divino y a través de éstos poder sentir la presencia inefable de Dios. La palabra se impregna de devoción y por eso la oración realizada por medio de la lectura en voz alta, una de las formas de oración vocal, se considera, tal como lo expresa Luis de la Puente “llena de altísimo espíritu de oración”<sup>162</sup>; para éste escritor de la Compañía de Jesús, la meditación realizada con el corazón y no con la lengua es una de las formas de comunicación con Dios<sup>163</sup>.

El único sentido y propósito de la vida, según las meditaciones contenidas en *El desierto prodigioso*, es la salvación del alma. La renuncia que éstas predicán de la vida mundana, de la *vanitas*, busca decirle categóricamente a los personajes que la vida terrena solo tiene como objetivo preparar el momento en que se comparecerá ante Dios, instante en el cual se dicta sentencia: o la vida eterna en el paraíso o el padecimiento de terribles castigos en el infierno. El camino que los personajes deben seguir es por lo tanto claro: la renuncia a todo lo mundano, la penitencia y la toma de hábitos; esta opción la asumen todos los personajes que tienen acceso al cartapacio de las meditaciones.

---

<sup>162</sup> Puente 1983: 115.

<sup>163</sup> El Deseoso, anónimo que tuvo gran difusión. Según Sáinz Rodríguez, para algunos se refiere a Jerónimo Miguel Comalada, pero para otros sigue siendo un misterio. La obra a la que se hace referencia se publicó en catalán en 1515 y la edición en castellano en 1530, por su parte, lo expresa con claridad cuando dice que: “(...) y por eso cuando tú quieres venir a hablar conmigo, toma estos libros y verás cuánta gracia te daré y en cuan grande amor a mi verás” (Sáinz 1983: 60).

El campo semántico de lo secreto y lo oculto caracteriza el origen de las meditaciones contenidas en el cuaderno de Arsenio; inicialmente solo don Andrés y sus primos parecieran ser los destinatarios privilegiados, pero éstas terminan haciéndose públicas porque tienen como función posibilitar la conversión. En este proceso de hacerse público, el cartapacio de las meditaciones es selectivo: para acceder a él hay que saber leer. Esta es la característica de las numerosas personas en las cuales obran las meditaciones (don Andrés, don Pedro, don Fernando, don Jacinto, don Martín, Arsenio, etc.): individuos ilustrados que saben alabar a Dios con la lectura y la composición de poemas y que retroalimentan el círculo social de Arsenio y sus amigos. Este es el caso de don Juan (Mansión XXI), un amigo de don Fernando, que posee cierto prestigio social y económico y lleva una vida licenciosa que lo induce al deseo de ejecutar una venganza por asuntos pasionales. Don Fernando, a quien don Juan le confía todo su plan, le enseña una calavera y le lee los cartapacios, lo que provoca un cambio de actitud en don Juan, hasta el punto que decide ingresar en una orden religiosa:

(...) le entregó los quadernos de Arsenio para que los leyese, aviédole contado en el camino su historia. Y, él, que venía armado de pistolas y armas offensivas, bolvió a su cassa cargado de desengaños (Solís 1984: 430).

Una vez don Juan pasa a llamarse fray Juan, don Fernando lo encuentra en su celda “escribiendo (...) versos a su vocación”; a don Juan lo salva de la condena eterna su prestancia, el saber leer y escribir y el formar parte del selecto grupo de humanistas al que pertenece don Fernando y sus amigos. La condición social se proyecta entonces en una selectividad religiosa, afirmando la posición exclusiva del grupo de personajes al plantearse un espacio único, donde los que interactúan pertenecen a los altos círculos que, aunque pecadores, se les otorga el derecho a conocer el cartapacio y obtener así el perdón y la vida eterna.

De igual manera sucede con un anciano y sus hijos, quienes después de escuchar las meditaciones deciden ingresar en órdenes religiosas, sugiriendo que la salvación también es un hecho sanguíneo, que dentro de dicho núcleo no existe la ambigüedad religiosa.



Como se aprecia, todos los personajes que interactúan con algún miembro del grupo de amigos de Arsenio o que tuvieron contacto con el “Cartapacio de las meditaciones” ingresan a órdenes religiosas. La misma familia de don Pedro constituye un ejemplo, pues todos ingresan a órdenes religiosas. El caso del padre de don Fernando y don Pedro es paradigmático; éste, a la edad de 80 años, se retira al Desierto de Guaduas para seguir una vida ascética, de penitencia; a su lugar de retiro lleva libros espirituales y uno de sus oficios es componer poemas religiosos. La decisión de don Pedro Fernández es tomada como un prodigio por los demás personajes, pues él había manifestado su oposición para que su hijo entrara en una orden religiosa, y ahora no solo celebra la decisión sino que da ejemplo. Aspectos como estos se repiten una y otra vez en la obra, afirmando así el triunfo de la devoción, de la vocación religiosa y por supuesto, la posición cristiana de los personajes:

Alcanzó licencia de su esposa para retirarse a un desierto; hizo cortar silicios; juntó libros espirituales y preparó el santo crucifijo de su hijo Don Fernando y la calavera que avía quedado en su cuarto y, teniendo echa esta prevención de halajas y elegido sitio para su retiro, distante quatro jornadas de la ciudad, en el desierto que llaman de Las Guaduas, hizo también su testamento, y dexando todas las cossas de su familia a cargo de Don Pedro, dio el vale al mundo, y despojándose de todas sus vestiduras, se salió al desierto en edad de ochenta años, vestido de un áspero cilicio, successo muy digno de admirar en estos tiempos, y que enterneció y movió mucho a los que lo vieron (Solís 1984: 716).

El único mundo posible, por lo tanto, es uno de clérigos, de hombres entregados a Dios. No obstante, la salvación del alma se presenta como algo selectivo; por esta razón no se produce la conversión de individuos ajenos al círculo de humanistas, pues no tienen la posibilidad de participar de las revelaciones de los cartapacios al ser descartados de las sesiones de lectura, tal como sucede con los criados de don Pedro<sup>164</sup>.

El retórico *letor* es uno de los invitados a las mansiones, y por consiguiente un miembro más del grupo privilegiado y predestinado para la salvación. Al tener la capacidad de leer conoce en su totalidad el texto que ha obrado los milagros o prodigios, participando de esta manera de los ratos de esparcimiento. El texto surge

---

<sup>164</sup> Solo en una ocasión don Fernando lee parcialmente las meditaciones al hijo de la criada de su padre; no obstante se aclara la amistad que existe entre ambos y la posibilidad lectora de éste: “Don Fernando empezó a leer, hasta tanto que reconociendo que estaba movido a lágrimas y ternura, le dexó con el libro en las manos para que prosiguiese leyendo (...)” (Solís 1984: 443).

entonces ante los ojos del lector a través de la mediación de este *letor* piadoso y creyente, exaltación de los posibles receptores del texto a quienes de antemano se les agradece y extiende el calificativo de afortunados, al ser invitados al grupo predestinado para la salvación. Según Rousset, en la escritura barroca se busca la colaboración del lector, quien se introduce en la dinámica de la obra que “parece hacerse al mismo tiempo que él la conoce”<sup>165</sup> (Rousset 1972: 334).

### 6.2.3 El lenguaje de las meditaciones

El lenguaje de las meditaciones es testimonial, autoimplicativo, pues es la experiencia íntima, la salvación personal la que está en juego. Pedro de Solís recurre de este modo a otra tradición discursiva. De ahí la utilización de imperativos con un pronombre enclítico como *híncome*, *favorecedme*, *dizenme*, *ayudadme*, *libradme*, *sedme*, *arreatadme*, etc. Un sentimiento de abandono, de dolor envuelve a los personajes y por eso son constantes expresiones de lamentación como “¡Ay de mí!”, “¡Ay Dios!”, “misericordia de mí”, “¡ay!”, estribillos que señalan el momento de una revelación, el descubrirse en pecado. Por esto, la forma preferida es el soliloquio que propone como interlocutor un “tú” que es Dios, que al no estar físicamente presente posibilita la introspección. Otros recursos gramaticales aparecen en la admiración, la pregunta, los superlativos y las antítesis, que definen la relación entre el hombre como un pecador y Cristo como el salvador.

En el caso de las meditaciones y del discurso ascético, en *El desierto prodigioso*, la interrogación y los vocativos son abundantes y determinan el ritmo ágil de los textos. Las frases cortas tienden a un estado de zozobra, derivada de la incertidumbre y de la impotencia a que se enfrenta el ser humano:

Usad conmigo de vuestra acostumbrada clemencia! Oygo que me dize que ya para mi no ay remedio y que no a de hazer conmigo officio de madre. O desdichado de mí! O que madre he perdido, y para siempre jamás!

---

<sup>165</sup> Afirma Rousset: “una obra barroca es simultáneamente, la obra y la creación de esta obra”, pues el proceso de creación es como “si fuera una etapa entre otras muchas de una génesis infinita”. ROUSSET, jean. *Circe y el pavo real*. Seix Barral, Barcelona, 1972, 334.

Se intenta describir así la experiencia del dolor, de la ausencia de Cristo, buscando de esta manera conmover. La admiración frecuente, señalada por Juan Bautista Escardó (1581-1652) como uno de los doce tonos a utilizar en los ejercicios de oratoria,<sup>166</sup> traduce el sentido lastimero y de desprotección. Este mismo objetivo lo cumple la interrogación utilizada tan frecuentemente en las meditaciones:

¿Estas son las torres de viento que yo formaba en mi pensamiento? ¿Estas, mis trazas,? ¿En esto pararon mis pretensiones de honra y regalo? ¿Es posible que viendo esto vivire de aquí adelante como hasta aquí? ¿Y que no haré más mudanza un día que otro? ¿Qué hago? ¿A cuándo aguardo? ¿Qué se me puede hazer difficultoso en el camino de la virtud viendo esto? ¿De qué me puedo quejar? (Solís 1977: 387).

La reiteración de la pregunta transmite la sensación de incertidumbre, de desconocimiento; meditar es preguntarse, pues el estado de pesimismo nace del desconocimiento, del miedo a lo que no se sabe. Es el lenguaje de lo incierto e inefable y de ahí la proliferación de la forma “no sé”. El sentimiento de pequeñez, de insignificancia del individuo y el reconocimiento de Dios como un ser todopoderoso, lleva a la incertidumbre del hombre, el cual parece no estar seguro de nada, excepto de la muerte y por eso no se explica cómo pudo vivir tanto tiempo en pecado, si sabrá resistir las vanidades o si es demasiado tarde para lograr la salvación. Tantas incertidumbres impiden ser feliz. Al reconocerse pecador y sabedor del premio o del castigo que le espera, sin saber si Dios lo perdonará o no y si será capaz de soportar las duras pruebas (castigos) que le aguardan, el hombre se angustia y ruega ante la Virgen y ante Cristo. El lenguaje debe responder entonces a dicha lamentación, a dicho llamado desesperado. La lectura de las meditaciones no produce propiamente alegría, relajación del espíritu; por el contrario genera el sufrimiento, la penitencia terrena como forma de allanar el camino de la salvación.

La descripción amplia de una agonía, de un sufrimiento en el purgatorio o de una alegría en el paraíso, tiene función moralizante. En dicha composición prima un paradigma que remite a la angustia y al dolor, pues busca transmitir dichos sentimientos al lector. Esta narración de carácter testimonial se caracteriza por la profusión de

---

<sup>166</sup> Citado por: Martí, 1972: 252.

detalles, que contribuyen a una elaboración minuciosa del espacio y refuerza de esta forma el efecto sobre el lector. La voz monológica describe olores, formas, texturas y sonidos de tal manera que los cinco sentidos se ven implicados, buscando la mayor efectividad del discurso ascético.

Un sistema antitético producto de una oposición de carácter ideológica, a partir de la concepción del cielo y el infierno, simboliza las dos alternativas que en el supramundo tiene Dios reservadas para los hombres de acuerdo con su vida terrena. No existen otras posibilidades, por lo que ambos espacios se niegan, se oponen de una forma radical. Gran parte de las antítesis están referidas a estas dos dimensiones, actuando sobre el inconsciente que siempre tendrá presente un paradigma que conecta con la felicidad y otro con el sufrimiento: vida/ muerte; salvación/ condenación; alto/ bajo; temprano/ tarde; día/ noche; certísimo/ incierto; breve/ eterno; eterno/ breve y mocedad/ vejez.

La adjetivación, los superlativos y los adverbios de cantidad igualmente se utilizan en abundancia. Todo es calificado para reforzar el efecto, para conducir la mirada. Nada aparece desprovisto de un ropaje que no contribuya a la creación de la atmósfera, bien sea la celeste o la infernal. De esta forma, la Virgen es piadosa, los santos gloriosos, Dios poderoso y el hijo *santísimo*. Contrario a este paradigma, el pecador es miserable y *flaquísimo*. Los superlativos y los adverbios contribuyen a incrementar, a exagerar los castigos, tratando de llegar a los extremos; así, el horror se incrementa en la medida que es *grandísimo*, la honra es *vana vanísima* y el infierno está en lo “más hondo de aquel oscuro y tenebroso lugar” (Solís 1977: 386). Todo aparece exagerado, aumentado: la furia y el ímpetu son descritos como grandes, e incluso lo hondo se exagera con otro lugar “más hondo”. Las paradojas también aparecen para alterar lo ordinario y preconcebido, acercándose de esta manera a lo inefable. Lo breve por su parte provoca lo eterno y lo mucho es sintomático de lo menos.

El lenguaje de las meditaciones obedece entonces a la preceptiva, a la forma como se manifiesta el discurso ascético; y es a este lenguaje que reaccionan los personajes para integrar de esta manera el cartapacio a la estructura general de la obra. Todos quedan extasiados con las meditaciones y son ellas las que obligan a una reacción, señal explícita de lo que se espera del lector real, de la dimensión sagrada con que Pedro de

Solís quiere que se lea su obra. Por esta razón, una vez termina la cuarta consideración, el narrador expresa el profundo arrobamiento en que se encuentran los personajes:

Gimen heridos interiormente del divino impulso con la eficacia destas verdades, suspensos un rato con los ahogos naturales de la tristeza, pálidos los semblantes. Aunque se miran, parece que no osan hablarse, hasta que, más presuroso, don Fernando exclamó con estas breves y sentidas palabras (Solís 1977: 90).

La presencia del narrador o de los personajes mientras se leen los cartapacios, fuera de estas referencias explícitas, se marca con el cambio en la sintaxis y la disminución de las fórmulas usadas en las meditaciones.

Las meditaciones se integran al eje narrativo al impulsar la vocación de los personajes y expresar la mentalidad contrarreformista sustentada por la obra y, a la vez que sugieren la estructura compleja de citas, confirman la vía ascética por la cual optan todos los personajes.

#### **6.2.4 La recepción ascética**

El texto ascético, asumido como un discurso divino exige unas condiciones especiales para su lectura. En el caso del “Cartapacio de las meditaciones”, el primer destinatario elegido es don Andrés, personaje que justificará su elección en la decisión inmediata de ingresar a una orden religiosa; a través de él se predispone para la recepción a los otros miembros del grupo. El “letor”, como un invitado más a las mansiones, marca explícita del comportamiento pedido para el lector real, también es llamado a asumir la misma actitud reverencial frente al texto que se dará a conocer. Al considerar los personajes el cartapacio como un texto sagrado, su lectura debe estar precedida de cierto ritual; en este sentido se interpreta el llamado de atención de don Andrés, anunciando la calidad, las características de lo que se dispone a leer.

(...) y Don Andrés, que hasta aquí avía callado, dixo: atención, amigos, que todo lo que hemos leýdo an sido preludios y disposiciones para grangear el oýdo; el fruto prometido cogeréys ahora en lo siguiente. Aquí está la eficacia que yo tanto al principio os exageré; aquí, la causa de mis lágrimas; aquí, la mina de mis suspiros (...) (Solís 1977: 76).

Don Andrés se pone como ejemplo, pues las meditaciones obraron en él (ellas son el motivo de sus lágrimas, la “mina” de sus suspiros), cumpliendo así el propósito de hacer actuar, de cambiar el alma, de ser un discurso vivo que dispone la vida para la salvación del alma. Esta transformación del hombre se debe dar mediante un contacto íntimo y solitario con el discurso divino. Al hacer partícipe don Andrés del cartapacio a don Fernando y después a don Pedro y a Antonio, la recepción de las meditaciones sigue siendo íntima, pues únicamente participan de su lectura un grupo selecto de personas llamadas por don Andrés “amigos”. Si bien se sugiere la presencia de un oyente más amplio cuando el personaje afirma “atienda el mundo estas consideraciones”, su concepto de mundo está limitado a su grupo social y religioso; por eso reitera nuevamente quienes son sus interlocutores: “Atiendan mis amigos”. Sus “amigos” poseen la vocación, la disposición espiritual necesaria para hablar a Dios con el corazón y no solo con la lengua. Éste parece ser uno de los motivos de exclusión de los simples. Don Andrés llama la atención en este sentido, indicando que es necesario disponer el *alma* y no solo el “oído corporal” pues “Dios es el que habla por estos brebes rasgos”; la reacción de los personajes es la esperada:

Sé deziros que luego que los leý, dixé del que las compuso: *Nunquam sic locutus est homo*: no ay hombre que aya hablado assí. Dios es el que habla por estos brebes rasgos. Todos se suspendieron con esto y Don Fernando prosiguió leyendo assí (Solís 1977: 77).

El contacto con el cartapacio que contiene las meditaciones produce el arrepentimiento y la conmoción. La sola lectura transforma radicalmente a un personaje llamado don Juan que se disponía a cometer un asesinato; ancianos, jóvenes y hasta “hechiceras” se convierten al oír las meditaciones. En la Mansión XXI, el cartapacio obra tantos milagros de conversión que don Fernando pasa a llamarlo el “Cartapacio de las conversiones”; don Juan, don Martín y familias completas hacen votos e ingresan a órdenes religiosas.

Estos, aviendo leýdo el cartapacio, concibieron tal fervor, que todos tres, padre e hijos, trataron de entrarse en religión. El padre murió a pocos días que pusso aquello en plática. Los hijos, que eran Don Martín y Don Joseph, lo consiguieron en el mismo día que acabaron de hazerle las honrras funerales a su padre, hombre de santa vida y que dejó muchas esperanzas de su salvación. Entraron en la religión del esclarecido Patriarca Santo Domingo y profesaron felizmente (Solís 1984: 439).

En la presentación de estas experiencias es donde la novela se erige en un texto ejemplar que predica la vía ascética como camino hacia Dios. El autor, por esta razón, no economiza espacio para citar las meditaciones, pues no le interesa hacer solo la referencia de que los personajes leyeron uno u otro texto; lo que realmente le importa es que el lector real lea los sermones, las meditaciones, los autos, los poemas y todo cuanto texto religioso encuentran los personajes, para influir de esta manera en su conciencia

A través de este artificio de citar textos, el autor busca que el lector real se acerque a las meditaciones y espera que estas obren en su entendimiento como lo hace con todos los personajes que entraron en contacto con ellas.

Las meditaciones se le ofrecen al lector como un medio para que éste logre desprenderse de los afectos, de los placeres y los bienes mundanos. El medio son los sentimientos de violencia, la pedagogía del dolor explorada por la Iglesia como forma de lograr la sujeción de las almas y el cambio de actitud frente al mundo pecaminoso, identificado en la literatura evasiva de la colonia con las culturas nativas que implican un grado de desorden socio-político y, como en *El desierto prodigioso*, con los analfabetas que por la misma razón no pertenecen a las capas dirigentes de la sociedad novohispana, que se niegan desde el mismo momento en que desaparecen como parte del espacio compartido por los personajes<sup>167</sup>.

### **6.2.5 La meditación primera de la muerte como tema general**

La “Meditación primera de la muerte” que se incluye en la segunda mansión de *El desierto prodigioso*, es una reflexión sobre la muerte a partir de la historia de una agonía<sup>168</sup>. La plegaria parte entonces de la experiencia de alguien que se encuentra en

---

<sup>167</sup> Vale la pena recordar las palabras de José Manuel Rivas Sacconi sobre el contexto compartido por el autor, que en últimas es el de su hermano: “Con él crece, en efecto, un grupo de jóvenes no menos entusiastas por las letras. Pedro, su hermano, no le irá en zaga en el manejo de la pluma; Andrés de San Nicolás, gloria en ciernes de la literatura hispanolatina, es su íntimo; Baltasar de Jodar y Sanmartín, que será su cuñado, y Luis de Jodar, que entrará a la religión de San Francisco, gustan de hacer versos” (Rivas 1954: 137).

<sup>168</sup> Según Santiago Sebastián, aunque san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* no pone meditación sobre la muerte, los comentaristas de sus ejercicios sí la añaden. Luis de la Puente

los momentos previos a su muerte y proyecta su relato hasta el instante en que el alma se desprende del cuerpo y lo observa desde afuera. El extenso soliloquio representa la invitación a sufrir con el enfermo esos instantes críticos antes de comparecer ante Dios. El momento de la agonía se describe como esencial, pues la vida entera debe ser la preparación de dicho momento, cuando se comparecerá ante Dios. La agonía es ese instante crítico del cambio, donde se inicia la verdadera vida en el paraíso o los aterradores martirios del infierno: “Todo es morir; allí nace uno a la vida, allí nace también a la muerte” (Solís 1977: 267).

En la primera parte de la “Meditación primera de la muerte” se indaga sobre lo terreno, sobre el cuerpo, sobre la materia, y se afirma que es necesario vivir vigilante, esperando el momento de la muerte, la cual llega tarde o temprano; por esto, la vida debe ser una preparación para la muerte<sup>169</sup>. Después de otras consideraciones donde se comenta del desprecio por la materia, de la carne que induce al pecado y se recuerda que todos daremos cuentas a Dios en el momento del juicio final, el personaje que monologa muere: su alma se desprende del cuerpo, se aleja de él, lo observa y continúa con sus elucubraciones, comentando los pormenores con el cadáver, considerado algo vil, hediondo y asqueroso.

Haz aquí una estación, alma mía, y mirando a tu cuerpo, allá debajo de la tierra, considera cuál queda. ¡O cuerpo! ¿Eres tú el regalado? ¿El que yo vestía y regalaba y blandamente trataba? ¿Por cuya causa yo me olvidaba de mí y de los bienes eternos y de Dios infinito? (Solís 1977: 105).

Ahora bien, no podemos dejar de anotar que la meditación sobre la muerte es un tema recurrente en la literatura cristiana del siglo XVII. Santiago Sebastián anota que el motivo de la muerte no falta en cualquier guía espiritual y que para suscitar la imagen angustiosa de ésta “la imaginación del predicador y del director espiritual sugiere composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos (...)” (Sebastián 1981: 194).

---

(1554- 1624) en *Meditaciones espirituales* dedica una parte de estas a las meditaciones sobre la muerte.

<sup>169</sup> Helmut Hatzfeld afirma al respecto: “(...) el destino final humano, el movimiento desde el pasado al futuro a través del presente, el crecer de la muerte dentro de la vida se hacen visibles” (Hatzfeld 1973: 115).



La meditación sobre la muerte explora una serie de objetos como el esqueleto, símbolo de la piedad, que resalta la incertidumbre del futuro, la vanidad y la fragilidad de las cosas humana; las alas y el reloj<sup>170</sup> que señalan la fugacidad de la vida terrena; el cráneo, excelente recordatorio de la muerte que acompaña numerosos altares; el espejo que refleja una calavera y remite de este modo también al tema de la vanidad; y, finalmente, todos aquellos aspectos que tratan de lo pasajero de la existencia y las gracias mundanas, como formas de recordarle al hombre que lo terrena es algo vil y pasajero.

La muerte, que se le recuerda con frecuencia al hombre del XVII mediante una serie de elementos, constituye un antídoto contra la vanidad del mundo, concepción difundida especialmente por los jesuitas y sus seguidores. El fenómeno de la muerte sirve como valioso recurso de sujeción, ya que contribuye a crear el sentimiento de miedo, de temor, al asociarse con elementos macabros<sup>171</sup>. Es la pedagogía de los sentimientos de violencia, tal como lo expresa José Antonio Maravall; la muerte le recuerda al hombre que la vida terrena no tiene sentido, y que en ésta debe practicarse la penitencia, el abandono, la contrición, pensando en la vida futura junto a Dios<sup>172</sup>.

¡Afuera, mundanas glorias! Acábense ya las vanidades, las mundanas pompas, los deseos de honrras y dignidades y regalos (Solís 1977: 33).

Ahora bien, en *El desierto prodigioso* la muerte representa más el inicio de los infinitos sufrimientos en el infierno que el de una plácida vida en el paraíso<sup>173</sup>; son múltiples los pasajes donde se relatan experiencias en el infierno y se describen los

---

<sup>170</sup> Sobre este motivo, por ejemplo, Rodrigo de Santillana compara la vida con un reloj, “el cual de grado en grado discurre continuamente hasta un cierto punto y entonces súbitamente tocando la campana contriñe a dar el sonido” (Sáinz 1983: 49).

<sup>171</sup> Estos elementos macabros estuvieron presentes en la vida colonial. En *El desierto prodigioso* se relata cómo don Fernando robó un cráneo de una iglesia para adornar el altar de san Bruno que tenía en su casa. El padre igualmente guardaba el féretro y la mortaja que usaría después de muerto. Estas prácticas macabras gustaron mucho entre los espíritus devotos del Barroco, y como vemos se impusieron en vida de los neogranadinos.

<sup>172</sup> Santiago Sebastián remite esta idea a unas estructuras mentales cuando afirma que el “pensamiento religioso y filosófico de todos los tiempos ha considerado la vida y los bienes terrenales como algo perecedero, y tal idea recibió en el Eclesiastés (1, 2) esta formulación lapidaria: <<Todo es vanidad y nada más que vanidad>>” (Santiago 1981: 95).

<sup>173</sup> Helmut Hatzfeld nos habla del carácter pasajero de la vida, del “movimiento desde el pasado al futuro a través del presente, el crecer de la muerte dentro de la vida (...)” (Hatzfeld 1973: 115).

tormentos que allí le esperan al hombre, siendo entonces la pedagogía del dolor por la que opta abiertamente la obra. La muerte se presenta siempre como algo presente, latente en la experiencia diaria del hombre, que influye en su forma cotidiana de actuar.

Es por estas razones que todos los personajes tienen experiencias directas con la muerte y con hechos macabros, que las toman como ejemplares y las exponen como motivo de sus conversiones: Arsenio estuvo a punto de naufragar, don Fernando se salvó de morir ahogado mientras atravesaba un río porque la Virgen le extendió la mano, y a otros personajes se les aparecen decapitados o partes del cuerpo que les anuncian la muerte. Una calavera, por ejemplo, persuade a don Juan y a don Jacinto para que abandonen sus vidas mundanas; a don Pedro Padilla se le aparece un jinete sin cabeza para recordarle que su muerte está cerca, y Machario dialoga con una calavera. La muerte es, como lo expresa la meditación primera, una certeza, lo verdaderamente importante

Veo que es certísimo que he de morir, y que es muy incierto el cuándo, y tanto que no sé si acabaré de leer este renglón, o de pensar lo que estoy pensando; no sé si me cogerá en la mocedad o en la vejez; si de noche o de día (Solís 1977: 81).

El padre de don Pedro confirma la obsesión de los personajes por la muerte, pues guarda en un cuarto especial un ataúd, una mortaja y la cera labrada que se avía de gastar en su entierro, afirmando que son sus mayores tesoros, pues “no avía de llevar otros a la sepultura” (Solís 1984: 442).

La vida de don Fernando experimenta un contacto con la muerte más estrecho que la de ningún otro personaje. Su primera experiencia la tiene en el cuarto fúnebre del padre, donde se cubre de ceniza, se coloca una mortaja y lee, en compañía de su amigo Martín, las meditaciones sobre la muerte. El contenido de las meditaciones, la oscuridad del cuarto y la imagen fúnebre de don Fernando impresionan de tal forma a Martín que éste se apresura a prometer ser religioso descalzo en el Convento de san Diego; pero la experiencia que más influye en el personaje es el encargo que se le hace de trasladar el cuerpo del arzobispo Almansa desde el Desierto de la Candelaria hasta España. Don Fernando prácticamente convive con dicho cadáver durante un año: primero debe permanecer con el cuerpo varios meses en la Nueva Granada y después en México

debido al mal tiempo. La experiencia con los restos del arzobispo impresionan y crean una huella tanática imborrable en don Fernando y en su hermano.

La meditación primera trata de una muerte física, corporal<sup>174</sup>, la dolorosa agonía se toma como parte de ésta, sin que importe la calidad del espíritu que se enfrenta a ella. Es significativo el hecho de que a pesar que durante la ficción se recalcan los sufrimientos, la vocación y penitencia del eremita, su muerte llegó después de haber “adolecido de una calentura continua y aviendo padecido muchos dolores y fatigas en la enfermedad” (Solís 1977: 829). El cuerpo, la materia, siempre deberá padecer dolor, pues es normal por las inmensas culpas que el hombre lleva consigo. Sin importar la condición del hombre, éste debe sufrir en la tierra, pues el verdadero castigo o goce viene después de la muerte, cuando el alma se enfrenta a un proceso judicial y después de éste se salva o condena. Por esta razón, la vida terrenal<sup>175</sup>, que es terriblemente fugaz, no se puede comparar con la eternidad que estará el alma en el infierno o en el cielo junto a Dios. Cuando se realizan este tipo de comparaciones se hiperboliza el tiempo del más allá, se minimiza el terrenal para impresionar más al hombre, y se hace especial énfasis en el infierno. El sufrimiento terreno se justifica de este modo, y el pecador da gracias por el mismo; el hombre debe mortificar la carne, hacer sufrir el cuerpo que es una cosa *asquerosa y vilísima*<sup>176</sup>.

La meditación sobre la muerte invade la experiencia diaria, la forma de vida de los personajes. De esta manera, los espacios que éstos habitan se caracterizan por la austeridad y las privaciones a las que se deben someter en la tierra para alcanzar la vida eterna. La ambigüedad surge en este aspecto, en la medida que la condición socio-económica de los personajes sugiere un estado de bienestar físico y la espiritualidad se

---

<sup>174</sup> Sobre la consideración de la muerte como algo físico en el Barroco, Santiago Sebastián, citando a Bialostocki, afirma: “Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter del *hombre* como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo” (Sebastián 1981: 95).

<sup>175</sup> Helmut Hatzfeld nos habla del carácter pasajero de la vida: “(...) es preciso renunciar a esa vida de seducciones mundanas que nos aparta de Dios. De acuerdo con ello, los bienes terrenales se declaran ilusorios mediante el lema “todo es nada (...)” (Hatzfeld 1973: 115).

<sup>176</sup> Ana María Arancón se refiere a la relación cuerpo/ alma: “Por lo general el muerto reposará en su tumba, y el alma sufrirá en el Infierno hasta que tras el universal acabamiento, cuerpo y alma se unan, en el resucitado, para compartir el placer en los sombríos calabozos infernales” (Arancón 1987: 62).

recompensa con el tópico del espacio ameno. Si bien la cueva de Arsenio y el cuarto mortuorio de don Pedro parecieran indicar el espacio de la penitencia, la naturaleza se presenta para brindarle al eremita y su corte todos los “manjares” necesarios para las mansiones en aquella cueva bañada por los rayos solares. A los protagonistas, en ciertas ocasiones, los acompañan criados que se encargan de servirles en todo, y el cuarto mortuorio de don Pedro no es más que un lugar de la gran casa citadina de los personajes.

Ahora bien, para que el hombre retome el camino de la penitencia, para que la vida terrena sea verdaderamente de austeridad, éste debe renunciar a los bienes terrenos; por esta razón la meditación primera sobre la muerte contenida en el cartapacio de Arsenio, tiene como uno de sus puntos centrales recordarle al hombre la banalidad de las posesiones terrenas:

¿para qué quiero poner mi corazón en lo que tengo de dexar mañana?. ¿Para qué quiero matarme por las riquezas y bienes que forzosamente he de dexar? (Solís 1977: 78),  
¡Hombre, qué poco es lo que sacas de los bienes deste mundo! (Solís 1977: 104).

Lo material, según la meditación, induce al pecado y es responsable, al igual que la debilidad del cuerpo, de la condena eterna, de los castigos del infierno, motivos que expone ampliamente el texto en la tercera meditación. Por no pensar en la muerte se ama lo material; las cosas del mundo son vanas y perecederas, predicando las meditaciones. Según Emilio Orozco Díaz, era natural esta visión y expresividad del terrible aviso del castigo eterno.

El elemento biográfico nuevamente determina el rumbo de los acontecimientos, pues no obstante esta visión apocalíptica y esta renuncia a los bienes materiales, los personajes continúan afirmando la mentalidad de un grupo selecto neogranadino que no abandona sus privilegios socio-económicos y que considera la religión como patrimonio.

De otra parte, sabemos que conciliaba perfectamente esta prédica por la renuncia material y la existencia de una Iglesia rica, con inmensas posesiones de tierra que administraban sus miembros. Los mismos personajes históricos ocupan importantes

cargos en la Iglesia neogranadina gracias a los privilegios obtenidos por la condición social, económica y religiosa que ostentaban.

Como se desprende del testamento del capellán Pedro de Solís, éste sostenía negocios con los vecinos, estaba implicado en numerosas querellas de tipo económico. El neogranadino sostuvo algunos litigios por la fundación y sostenimiento de la ermita de Monserrate y otros asuntos económicos con el convento de San Francisco, la cofradía de las ánimas de San Gregorio y un convento de monjas de Santafé. En su testamento, preocupado por la administración de la ermita de Monserrate deja indicado lo concerniente a sus donativos y la forma como ésta se deberá administrar y resume su decisión testamentaria así:

Nombro por mi universal heredera a la Virgen Santísima de Monserrate sita en dicha ermita para el {títu}lo que me perteneciere se cobre y se recaude para la {falta} posición de dicha renta mencionada en la capellanía (Briceño 1981: 458).

La solvencia económica de los personajes les facilita entonces la pertenencia a una orden religiosa, la esmerada formación intelectual y religiosa de que hacen gala y la participación en los cargos importantes de la sociedad y la Iglesia colonial. Es por esta razón que don Fernando que “Acabó sus estudios, obteniendo los lauros que dan las ciencias con aplauso común” (Solís 1977: 440), es nombrado notario de la inquisición y encargado para viajar a España con los restos del arzobispo Almansa; posteriormente ingresará en la cartuja de El Paular. El padre de don Fernando vela por el patrimonio de la familia, y por esta razón, vigilante del mismo, le encomienda a su hijo algunos negocios y desea *habilitarle* más en “lo político y económico”; por eso manifiesta cierto recelo con la intención del hijo de hacerse monje cartujo. Los comentarios del padre no van más allá de unas breves alusiones, como pasa siempre que se hace alguna clase de comentario relacionado con asuntos mundanos<sup>177</sup>. El feliz ingreso de don Fernando a la cartuja ratifica el triunfo de la vocación, la cual también cobija al padre, que no solo celebra la decisión de don Fernando, sino que terminará de ermitaño en el Desierto de Guaduas.

---

<sup>177</sup> Por ejemplo los breves cuestionamientos a los regulares, los comentarios contra los notarios y la justicia, realizados en la historia de Pedro Porter.

La familia, institución que debía reproducir el orden divino, es heredera de los bienes de sus miembros. Cuando las personas pasan a ser parte de la Institución eclesiástica comparten o ceden por completo dichos bienes; pero continúan gozando del *status* que implica pertenecer a un grupo dominante, privilegiado, pues el reconocimiento de la Iglesia se hace público. De este modo, cuando los personajes ingresan a una orden como lo hizo don Fernando, renuncian a lo material, y después de pagar las dotes respectivas, sus pertenencias pasan a manos de la familia o de la Iglesia.

(...) hizo también su testamento, y dexando todas las cosas de su familia a cargo de Don Pedro, dio el vale al mundo, y despojándose de todas sus vestiduras, se salió al desierto en edad de ochenta años (...) (Solís 1977: 716).

La renuncia a las posesiones materiales que tanto predicaban los personajes no significa por lo tanto un llamado a la pobreza; el grupo familiar, como institución social, continúa gozando y exhibiendo los privilegios que posee y la renuncia efectiva la deben hacer sus miembros cuando entran a formar parte directa de alguna orden, para la cual deberán ya producir y velar por sus bienes.

En la Mansión XXII los personajes visitan el Desierto de Guaduas y don Pedro hace alarde de su situación económica y social; así su padre y hermano hayan renunciado a poseer bienes materiales en sus lugares de retiro, éste aparece como un digno representante de la familia, pues tiene como función conservar y acrecentar las riquezas y velar por el bienestar de los demás:

El nuevo y sazonado modo de responder a las preguntas, dándoles el lleno y el realze que podían esperar, estaban alabando y haciendo no pequeños discursos sobre todo lo avían leýdo quando entraron los criados de Don Pedro a prevenir la mesa con el aparato que avían traýdo para dar de comer a los de la feliz compañía (Solís 1984: 773).

Ahora bien, es esta misma solvencia económica y condición social de los personajes lo que les permite ocupar sus puestos en la Institución eclesiástica; don Fernando puede viajar a España y después de saborear los placeres de la corte madrileña, ingresa a la cartuja; Casimira representa otro ejemplo de cómo lo material allana el camino hacia Dios, pues gracias a una valiosa joya que conservó Arsenio puede pagar la dote para ingresar al Convento de la Popa.

Otra serie de fenómenos señalan el humanismo de los personajes derivado de su *status*, así vistan una remendada túnica y un áspero cilicio. Éstos continúan ostentando una competencia escritural, y por esta razón nunca abandonan la tarea de componer y leer. El correo permanente entre don Pedro en la Nueva Granada y don Fernando en España, es un signo de esta práctica discursiva y una marca de la posición de la familia. Este intercambio corresponsal no solamente contempla las noticias de la familia, sino que se extiende a una actividad editorial: don Fernando envía sonetos, soliloquios y hasta promete un libro de Miguel de Dicastillo (*Aula de Dios*)<sup>178</sup> para que su hermano gestione una publicación corrigiendo errores de las distintas ediciones y de las cuales tiene conocimiento. Los personajes, por consiguiente, están al tanto de las publicaciones espirituales de la época.

El motivo de la muerte constituye el núcleo de la meditación primera y por extensión de toda la obra, pues representa una de las formas efectivas de sujetar las almas, en la medida que se privilegia la parte macabra, dolorosa y terrible de la muerte. La agonía es una prueba dolorosa y mucho más terrible si no se preparó con una “buena” vida. El texto es enfático, afirmativo en la proclama que le hace al hombre para que abandone la vanidad, las gracias mundanas (Vida, Honor, Riqueza) y dedique su vida por entero a Dios.

---

<sup>178</sup> El *Aula de Dios* del cartujo Martín de Dicastillo fue publicado en Zaragoza en 1637; en esta obra se elogian las virtudes y ciencia de Zunzarren, personaje de prestigio en la orden cartujana hasta su muerte en 1627. Libros Pórtico (Zaragoza) realizó una edición facsimilar en 1978.

### 6.3 OTROS DISCURSOS INTERPOLADOS: LA VIDA DE SAN BRUNO

Entre los textos insertados en la estructura narrativa de *El desierto prodigioso* están las hagiografías, y la de san Bruno es la principal. En las primeras páginas de la novela se expone ya la devoción de don Fernando por el santo, don Andrés encuentra en la cueva un lienzo sobre el mismo y los personajes le escriben infinidad de poemas. Varios textos dedicados a san Bruino justifican los comentarios citados en *El desierto prodigioso* sobre Miguel de Dicastillo, que escribió en 1640 una historia de san Bruno; estos poemas, según Aurora Egido, surgen dentro “de las coordenadas espirituales que movían la vida de los cartujos, desde su fundador” (Egido 1978: 14)<sup>179</sup>. Al final de la novela don Fernando pasa a llamarse Bruno, y envía desde España infinidad de cartas con “noticias” del santo y la cartuja. El narrador relata brevemente la vida de otros santos como san Benito (Solís 1984: 37), que representa un excelente ejemplo de condensación narrativa.

Sobre el oficio de escribir hagiografías, el autor tiene una opinión que expone en el texto pero que finalmente no practica; critica en principio la manera de escribirlas y dice que de poco sirve averiguar sobre las calidades y noblezas de ascendientes; él prefiere, como lo expresa en otro pasaje, “la concisión posible” y afirma que es de retóricos y no de historiadores “vestir la esterilidad de las varas con la manifestación de las rayzes del tronco” (Solís 1984: 44).

En la afirmación subyace el deseo de veracidad, de confirmación de sus historias. Mediante la crítica a los “retóricos”, el autor prefiere ubicarse del lado de los “historiadores”, los cuales cuentan la verdad de los hechos. Por supuesto, son muchas

---

<sup>179</sup> “Grandes alabanças me dixo de su ingenio y continuo estudio vm. El Padre fray San Joseph. Diome su agrado con mucho gusto, porque es superior su censura: no ay sino que nos desentierre vm. Grandes cosas. Yo de aquí adelante ya empearé a proseguir algunos ratos la vida de mi P. San Bruno, que ha mucho que duerme” (Egido 1978: 15).



las marcas de verosimilitud que en este sentido aparece en el texto; un ejemplo de este tipo lo presentamos cuando se relata la resurrección de un doctor en París.

La vida de san Bruno, el fundador de la orden cartujana, abarca de las mansiones XI a la XVII. En estos capítulos, el narrador cuenta de manera amplia la historia del monacato, iniciando con los patriarcas de la Iglesia; este tipo de digresiones son las que retardan la evolución de los hechos, pues antes de conocer la vida de san Bruno, el lector debe hacer un recorrido por todos los patriarcas de la Iglesia católica, con los que supuestamente estaría emparentado el santo. No obstante la crítica realizada en cuanto a las numerosas referencias que se presentan en las hagiografías, por ejemplo la genealogía del santo, el autor termina haciendo lo mismo, demostrando así que su estética obedece a los cánones de la época y que así emita una opinión contraria sobre diversos artificios barrocos, estos pesan en él pues forman parte de sus constructos mentales y máxime cuando es un militante y fervoroso católico:

De poco suele servir a quien escribe vidas de santos averiguar calidades y noblezas de ascendientes claros que tuvieron socorro flaco y ornamento de desnudos; ley de retóricos, no de historiadores, pues visten la esterilidad de las varas con la manifestación de las raíces del tronco. Fundados quizá en lo dicho, o movidos de más superior impulso todos los autores que escribieron la vida deste admirable santo passan muy de passo y cassi sin dezir nada de su patria, padres y linaje, nacimiento, niñez y mocedad y de todo lo demás de su edad (Solís 1984: 44).

De hecho, mucho antes de comenzar a relatar la historia de la vida de san Bruno, el narrador-personaje es consciente de la digresión, pues sabe del interés por el santo de los jóvenes neogranadinos y así allana el camino para que todo el pasado religioso agrande la figura del santo:

Mas, como para dar un salto grande es necesario tomar muy de atrás la corrida, por el gusto que se os a de causar, me sea lícito, antes de escrevir y señalar el nacimiento de tan glorioso santo, entreteger una gustossa serie de los progressos de la vida religiosa (Solís 1984: 3).

Disculpa que le sirve a Arsenio para realizar una larga relación de los padres de la Iglesia<sup>180</sup>, hasta llegar a ese momento crucial del nacimiento de san Bruno. Y éste es el

---

<sup>180</sup> No se realiza, no obstante, “relación de sucesos”, tal como la define González Boixo: “(...) la denominada *relación de sucesos*, un derivado cronístico que buscaba ofrecer al lector una información detallada sobre algún suceso particular que, aunque podía ser festivo –la celebración

santo de devoción de don Fernando, que a su vez pasa a ser el personaje central de la novela.

La fuerte influencia que ejerció Fernando Fernández de Valenzuela en su hermano se evidencia por lo tanto en el papel que ocupa la personalidad del santo en el texto; la vocación de don Fernando y su ingreso real a la cartuja de El Paular son asuntos que se recogen en la obra. El autor pareciera de este modo querer igualar la vocación de don Fernando con la de san Bruno: don Fernando ha sido llamado por la divinidad también y concurre al llamado con la devoción de san Bruno.

Siguiendo las líneas del género hagiográfico<sup>181</sup>, al momento de encarar la historia de san Bruno el autor se concentra en los momentos fundamentales de su vida: nacimiento, adolescencia, pruebas, milagros y una extensa y previa mención de los patriarcas de la Iglesia con el fin de desprender la genealogía del santo de dichos patriarcas<sup>182</sup>: “para maior adorno, nobleza en sus ascendientes, valoreada en el glorioso tronco de Arberafast” (Solís 1984: 44).

La biografía del santo se acompaña de numerosas fechas, testimonios de sus obras, lugares visitados, alusión a los jefes que conocieron y tuvieron alguna relación con el monje y sus periplos, continuando así con el propósito de presentar elementos que nieguen la obra como texto de ficción y más como un libro religioso. Las intervenciones esporádicas del narrador Arsenio y los breves relatos insertados alrededor de la vida de san Bruno son los que permiten apreciar la historia oculta, la ficción que se esconde en un pasaje que se presenta como hagiográfico.

Atendiendo entonces a una preceptiva, lo primero que hace el narrador es fijar el momento y año del nacimiento de san Bruno:

---

de un determinado acontecimiento- generalmente trataba de asuntos catastróficos”. Boixo 2010: 86).

<sup>181</sup> Según Mijail Bajtín, este tipo de textos, “no se basa en la desviación del curso normal y típico de la vida, sino en los momentos principales y típicos de cualquier vida: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio organización de la vida, trabajo y logros, muerte, etc.” (Bajtín 1992: 206).

<sup>182</sup> Esto era muy usual en la literatura antigua. Recordemos por ejemplo, que en el canto segundo de la *Iliada* se relata la procedencia del cetro de Agamenón: éste fue hecho por Hefesto para Zeus, y luego pasó a manos de Hermes, Pélope, Atreo, Tiestes y finalmente Agamenón. Píndaro, por su parte, en la pítica primera, emparenta a Ierón de Siracusa con Pélope. La literatura carnavalesca y picaresca parodian este recurso. En este caso no se trata de una burla, sino del deseo de legitimizar la autoridad de San Bruno.

En el más fértil terreno, pues, de Alemania, bañado de los raudales del famoso Rin; en la ciudad más bien vista del Cielo [y] de más bien empleadas armas y lucidas letras, nació S. Bruno. Colonia fue su patria, que, como le criara Dios para nuevo esplendor de ella, con que borrarse la infamia y renome que le dio Agripina, madre de Nerón, quiso que, como sol, tuviese oriente en ella misma, y desde allí en espacios más distantes arrojase rayos de resplandores, aunque para tanta copia de luz fue estrecho epiciclo, y así le explayó la luminosa esfera a términos más prolongados y remotos. Fue esto el año mil y treynta (Solís 1984: 42).

Los datos no obedecen por lo tanto a una relación fría, descriptiva pues existe una mediación estética que tiene como fin privilegiar, volver excepcional todo cuanto tiene que ver con san Bruno<sup>183</sup>. Así, Colonia aparece como una ciudad predestinada, elegida por Dios, puesto que la patria sino fuerza “inclinan al nacido”. Para reforzar el elogio de Colonia, el narrador se refirió negativamente a una serie de lugares que dieron origen a seres despreciables: Dalmacia a hombres feroces, Frigia a cobardes, Atenas a ingeniosos, Grecia a “flacos y poco constantes”, y Tebas a torpes. Por el contrario, Israel a seres “porfiados en su obstinación” y España a “valerosos y fuertes”; pero si Bruno nació en Colonia esta es la ciudad mejor “vista del cielo”.

La sola alusión al nacimiento de san Bruno justifica su biografía. Indiscutiblemente no es el único soporte: san Bruno es emparentado con los patriarcas de la Iglesia y se le llama “un segundo Melchisedec”. La forma como se conocen los datos sobre el fundador de la cartuja de El Paular es similar a la forma como los evangelios cuentan la vida de Cristo: se nombran sus discípulos entre los que se encuentran papas,<sup>184</sup> se describen sus milagros, sus viajes y su fama:

Voló la fama de las prendas del glorioso Bruno, de suerte que Iglesia de Remss, sin oposición ninguna, le llama y ruega con el canonicato magistral, que admite y rige con gran provecho y aceptación de todos. Esto passa en Francia, y ya en toda Italia es célebre su nombre; y escuelas y religiones le veneran por luz de doctores y espejos de santos (...) así en París como en la iglesia de Rems, dio de sí grandes muestras no sólo de sabiduría

---

<sup>183</sup> Vale la pena anotar las palabras de Lukács: “Puesto que la realidad es siempre, en cuanto totalidad, mucho más variada y rica que cualquier obra de arte, incluso que la obra más matizada, un detalle o un episodio copiado con toda precisión de la realidad, o sea biográficamente auténtico, no puede llegar jamás a la realidad si se lo trata de representar tal como es fácticamente” (Lukács 1955: 380).

<sup>184</sup> “(...) los discípulos, digo, de BRUNO (doctor de los doctores, que este nombre alcanza por su grande virtud y doctorina), y entre ellos Ottón, primer Abad cluniacense, después Cardenal de Ostia y finalmente Papa, que en su asumpción se llamó Urbano segundo” (Solís 1984: 46).

y doctrina, sino tan[m]bién de virtud y religión y fue tenido en todo por excelente y gran varón (Solís 1984: 48, 50).

San Bruno, por lo tanto, merece una biografía; es digno de que los personajes se ocupen de su vida, que lo veneren, que lo sigan. El narrador justifica ampliamente al “letor” y a los personajes porque se cuenta la vida de este santo y se debe escuchar dicho relato: un solo hecho podría bastar para ello: Dios “crio a S. BRUNO para preciosa urna deste vaso”. Pero el hecho más importante para el narrador- personaje don Pedro, es que su hermano es devoto del santo: al realizar el elogio de san Bruno el autor lo extiende a don Fernando.

Otras referencias hagiográficas como la de san Benito representan verdaderos textos comprimidos, excelentes ejemplos de condensación y síntesis, producto del interés del autor por abarcar muchas vidas de santos en su obra. Es así como en un par de páginas, y respetando las normas del género hagiográfico, presenta los datos concernientes a san Benito:

Cien años después que S. Agustín fundó su sagrada religión, favoreció Dios a su Iglesia con el nacimiento y conversión de S. Benito (Solís 1984: 37).

El narrador describe luego la vocación de san Benito producto de un anuncio divino y cómo a la edad de catorce años se retira de la vida bulliciosa de Roma para hacer penitencia. Se hace finalmente referencia a sus obras por las que es llamado “Patriarca de todos los de Occidente”, al llegar el número de los monasterios, a raíz de su obra, a más de 15.000; finalmente se menciona su muerte y el legado que quedó de su apostolado. Todo se desarrolla dentro de la más absoluta economía, practicando la idea expuesta por el narrador de que dichos textos tienen demasiados datos superfluos y se debería atender a lo esencial.

La inclusión de hagiografías en *El desierto prodigioso* obedece a su dimensión moral, pues las vidas relatadas son ejemplares y constituyen verdaderos modelos a seguir. El fundador de las cartujas ocupa gran parte de la atención de los personajes y por eso dicha vida se relata en extenso; incluso se toma como motivo para contar la historia de la religión católica desde los primeros padres. La hagiografía contribuye a la dimensión religiosa con que el autor desea presentar *El desierto prodigioso*,

contrarrestando así la idea de ficción de su obra. La hagiografía forma parte del nivel diegético pues la historia del monacato se justifica diciendo que Arsenio, reunido en la cueva o en el campo con sus amigos, relata diversas vidas de santos, lo cual motiva a don Fernando a ingresar a la cartuja; incluso en la relación sobre la vida de santos, el autor conserva su estilo proteiforme: inserta poemas y breves anécdotas, textos ágiles que oxigenan las extensas relaciones (en la vida de san Bruno los pasajes sobre las raciones de Carne, el Conde Rogerio y la resurrección de un doctor en París), y demuestra de este modo su maestría narrativa.

## 7. LA POESÍA Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA

*El desierto prodigioso* incluye, a lo largo de todos sus capítulos o mansiones, un considerable número de poemas<sup>185</sup>. En el primero, uno de los más breves de la novela, aparecen veinticinco cuartetos, siete sonetos, cinco octavas, once quintillas, una silva y dos tercetos, lo cual equivale, aproximadamente, a la tercera parte del capítulo. La segunda mansión, aparte de las meditaciones y otra buena cantidad de versos, incluye un extenso poema en veintisiete décimas titulado “Desengaño que el ombre debe tener de las cossas humanas” (Solís 1977: 54), y un poema en treinta y siete cuartetos, titulado “¡O, cómo esta infante antorcha”.

Desde las primeras líneas de la novela es claro el deseo del autor de incluir en su obra poemas. Bajo el pretexto de que don Andrés encuentra en una cueva ciertos poemas y un cartapacio con meditaciones, la obra inicia una abundante citación de versos, tanto de Pedro de Solís como de otros poetas españoles y neogranadinos. De este modo, los cinco personajes centrales se revelan como excelentes versificadores y utilizarán el verso para expresar su fe, y reclamar cierto reconocimiento social.

Pero no solo los personajes centrales (don Fernando, don Pedro, don Andrés, Antonio y Arsenio) escriben y recitan poemas; la historia de cualquier personaje que se mencione y que pase por un proceso de arrepentimiento y conversión tiene que ver con la poesía; ésta se considera como una de las máximas formas para expresar el arrepentimiento por una vida pecaminosa, y la mejor manera de manifestar la devoción y la fe que embargan al penitente.

---

<sup>185</sup> Según Cuartero y Huerta en un artículo publicado en la revista *Thesaurus* No. XXI, *El desierto prodigioso* contiene 45 tercetos, 1274 cuartetos, 285 quintillas, 70 sextinas, 150 octavas, 146 décimas, 107 sonetos, 90 silvas, 93 canciones y 20 romances.

No hay en la novela personaje que no guste de escribir y escuchar poesía religiosa<sup>186</sup>. Pero los personajes, dentro del mundo poético que corresponde a la tradición novelesca de la pastoril a lo divino, solo pertenecen a un grupo social: los criollos ilustrados y religiosos de la sociedad colonial. Este gusto por la poesía constituye entonces un hecho de afirmación de la mentalidad de un grupo determinado de personajes, que considera como exclusivo este cultivo del verso religioso. Los personajes asumen incluso la escritura de poemas en el marco de eventos importantes, como el ingreso de don Andrés a la orden de los recoletos, la partida de don Fernando para España o en el contexto de ciertas justas poéticas que realizan en el Desierto de la Candelaria, aunque no dentro de la reglamentación de una academia, por lo que piden dejar de lado ciertas reglas (Solís 1984: 269).

Esta actitud de los personajes se enmarca en ciertas prácticas de la sociedad colonial neogranadina, la cual no fue ajena a los certámenes poéticos, que servían para retroalimentar y reconocer cierto grupo dominante. En la localidad de Tunja, nombrada por los personajes, se registra en 1662 la celebración de un certamen poético (Gómez 1956: 88-103). El acta de dicho evento señala que fue organizado por la dirigencia clerical y civil de Tunja, y que incluso uno de los premios fue ganado por uno de los organizadores del evento. La familia Solís y Valenzuela, tal como aparece en algunas crónicas de la época, como la de Rodríguez Freyle (1640), pertenecía a ese grupo de criollos ricos y dominantes de la sociedad santafereña de mediados del siglo XVII<sup>187</sup>. En *El desierto prodigioso* Pedro de Solís reproduce por lo tanto una práctica de su tiempo en cuanto a la escritura de poemas.

---

<sup>186</sup> “Nuestra gente gustaba de leer versos en alta voz, de asistir a las representaciones teatrales, de escuchar los sermones y controversias escolásticas, y aún los exámenes de los colegios” (Henríquez 1994: 66).

<sup>187</sup> Prácticamente toda la familia Solís y Valenzuela era miembro de la Iglesia, como capellanes y monjas de distintas órdenes; hasta el padre, una vez viudo y a la edad de ochenta años, se retira en oración al Desierto de Guaduas. Pedro de Solís hereda de su familia un buen número de tierras, casas y esclavos. La mayoría de los mejores escritores de la Nueva Granada eran criollos y miembros de la Iglesia: Antonio Acero de la Cruz, Hernando Domínguez Camargo, Francisco Álvarez de Velasco, Andrés de san Nicolás y Francisca Josefa de la Concepción (Henríquez 1994: 62- 97); Rivas Sacconi nombra otra gran cantidad de padres escritores como Juan Antonio Oviedo, “Prosista fecundísimo en ambas lenguas, versificó, al parecer, sólo en la latina” y el padre Francisco Javier de Rivas, profesor de literatura de la Universidad Javeriana (Rivas 1977: 181).

Ahora bien, tan abundante inclusión de poemas exige estudiar la manera como éstos forman parte o no de la estructura narrativa de la novela. Al definir el tema y la calidad literaria de los poemas, se busca establecer la manera como se insertan en lo que hemos llamado el proyecto cristiano de la obra, que tiende a remitir todos los géneros existentes a la órbita de lo religioso. Los poemas, como hipótesis inicial, sirven para la caracterización de los personajes como seres devotos, contribuyen a desarrollar el argumento en la medida que glosan, amplían o comentan ciertos acontecimientos y crean la atmósfera religiosa hacia donde tiende la obra, en la medida que refuerzan y sustentan el modelo de mundo estrictamente religiosos planteado por el autor

El aspecto más evidente que justifica la inclusión de poemas en *El desierto prodigioso* es que todos los personajes son presentados como seres devotos, creadores y lectores de poemas de tema religioso. Este aspecto se suma al hecho de que el primer plano narrativo tiene una dimensión histórica: tanto don Pedro, como don Fernando, don Andrés y Antonio corresponden a escritores neogranadinos de mediados del siglo XVII; en la novela aparecen ejerciendo dicha actividad. Las obras de estos poetas han sido citadas y publicadas en distintas ediciones desde el mismo siglo XVII<sup>188</sup>. Y al contrario de una obra como *El carnero*, de Rodríguez Freyle, donde personajes laicos y de vida mundana tienen cabida, en *El desierto prodigioso* solo hay lugar para un grupo de criollos ilustrados, pudientes y miembros de la Iglesia, que se reúnen con un rico y culto español que terminó de ermitaño en tierras americanas. La novela desarrolla las mansiones en un *locus amoenus*, donde los personajes se dedican a la alabanza divina mediante la poesía

En algunas ocasiones los poemas insertados son extensos, como ocurre con un poema en quinientos versos que recita Arsenio en la mansión quinta; o uno llamado “Sueño piadoso” en mil ciento ochenta versos sobre la vida de san Bruno. El verso lo invade todo y representa así la más importante expresión de la devoción de los personajes, y una marca distintiva de los letrados que aspiran a la gloria divina. Por esta razón todos los personajes que abandonan la vida mundana, lo primero que hacen es

---

<sup>188</sup> El *Panegírico Sagrado* y el *Epítome breve* de Pedro de Solís y Valenzuela, fueron publicados en Madrid en 1647 por Diego Dias de la Correa. El *Passerculi solitari* de fray Andrés de san Nicolás se publicó en Roma en 1654. Por otra parte, los cuadros de Antonio Acero de la Cruz se conservan en distintos museos e iglesias de la ciudad de Bogotá, Colombia.



destruir su obra profana y dedicarse a la escritura de poemas religiosos; así lo hace Pedro Padilla, un amigo de Arsenio en España, una vez se arrepiente de su vida pecaminosa:

Esta sola memoria quiso D. Pedro que quedasse de su ingenio y, assí dándome la llave de un escritorio, me mandó escrudiñar todas sus gavetas, y sacar muchos papeles de poesías a lo humano, que todas las encomendamos al fuego. Hízome que le leyese estas octavas rimas que avía compuesto, y, en fin, otra tarde volviéndoselas a leer, me mandó de nuevo escribir y glossó la primera de ellas, que dize assí (Solís 1977: 258).

Otra de las peculiaridades ya señaladas de la obra es que el autor seleccionó poemas de un buen número de escritores españoles y en algunas ocasiones los atribuyó a sus personajes; en otros casos señaló el verdadero autor de los mismos. Esto aparece como un juego retórico y no como un burdo plagio: todos los personajes comparten dicho mundo, dicho universo regido por la escritura religiosa; y ésta se presenta como un discurso, que por su función religiosa, es propiedad común. Un buen número de estos poemas pertenecen a fray Luis de León, Félix Paravicino, Luis de Góngora y Argote, Francisco López de Zárate, Manuel de Faria y Souza, Miguel de Dicastillo, Gregorio Silvestre; Lope de Vega y Francisco de Quevedo; otros son de su hermano Fernando Fernández y de su primo Andrés de san Nicolás.

La abundante citación de poemas implica, como ya lo señalamos, determinar la manera como éstos se integran a la estructura narrativa, y establecer la dimensión de los recursos formales, de las imágenes, para definir su coherencia y cohesión en la obra. Ésta supone también un fenómeno intertextual a partir de la citación de poemas, que implica definir el papel de las diversas obras pertenecientes a autores del Siglo de Oro español.

## 7.1 REGISTRO, FUNCIÓN Y CONSIDERACIÓN DE LA POESÍA

La situación planteada en *El desierto prodigioso*, en el sentido de un mundo regido por devotos escritores de poemas religiosos, la condena de los temas profanos y la exhortación del verso como la forma superior, definen los asuntos centrales de que tratan los personajes y es el objeto de distintas reflexiones del narrador; éste comenta sobre el proceso de creación, sobre la condición de la poesía y realiza planteamientos de tipo estético y temático. Por esta razón se habla de una dimensión metatextual en la obra.

Uno de los aspectos centrales tiene que ver con la consideración divina de la poesía frente al carácter mundano de la prosa. El autor, de este modo, entra en una larga tradición que condena todo uso del lenguaje con fines que no sean los religiosos. En este aspecto, la obra se revela como una especie de reflexión moral sobre los límites y el campo del lenguaje poético.

Al incluir Pedro de Solís en su obra solo poemas de tema religioso, transmite un mensaje sobre los límites del verso: “sólo e de referir en mi narración los que fueren espirituales” (Solís 1977: 277); pero el autor, no satisfecho con esto, realiza a través del narrador y los personajes una serie de consideraciones sobre la naturaleza divina del verso, sobre su función y su origen, y lo opone a la prosa, que también la define en términos metafóricos, comparándola por ejemplo con la comida o una gran matrona. Estas ideas del narrador las comparten todos los personajes, lo que confirma la dimensión monológica del texto.

Los comentarios de los personajes y del narrador sobre los límites de la poesía son coherentes con el espacio social cerrado y excluyente planteado por la novela; ésta se revela como la expresión de una sociedad sometida a las fuertes disposiciones del control colonial. No olvidemos que tanto la Iglesia como el poder monárquico habían condenado la prosa de ficción por atentar contra las buenas costumbres y contra la fe; la

novela de caballería había sido proscrita en América, y los textos ficticios son relacionados con la mentira y por consiguiente con el pecado.

La dimensión ambigua de la novela surge al desarrollar la historia del pasado del ermitaño Arsenio, relato donde no faltan aspectos de la tradición profana: la aventura, el rapto, la intervención de desalmados piratas, la belleza física femenina, el enamoramiento y las bajas pasiones como los celos.

Al contar la experiencia de revelación que sufrió don Andrés gracias a los versos que encontró a la entrada de la gruta, el narrador expresa lo que para él y los personajes, es y debería ser la poesía: confirmación de un orden divino,

Discurrió cómo la poesía espiritual era órgano del cielo, que a celestial música conbidaba. ¡O cuánto 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, para exitar afectos, como los que avían originado en su alma. De averla profanado con mundano estilo procedía su desestimación, que la que es como la referida, su dignidad se tiene, su honor y veneración se mereze (Solís 1977: 32).

La convicción de esta expresión se revela en la temática sacra de la totalidad de los poemas que contiene la obra. El autor no incluye ningún poema, sea de su autoría o no, que no tenga relación directa o indirecta con lo religioso, con la expresión de una serie de ideas, de imágenes que muevan a una experiencia religiosa: el desengaño, la penitencia, lo mundano, lo pasajero de la vida terrena, la misericordia de Dios, el tema del infierno, del castigo divino, el arrepentimiento, y todos aquellos temas que estaban en la base de la religiosidad colonial.

Al expresar el autor que la poesía solo debería servir para alabar a Dios, entra de este modo en una larga discusión teológica, que defendía el origen divino de la poesía, liberándola de los usos banales<sup>189</sup>. Por esta explícita concepción de la función del verso, los personajes encomiendan al fuego o al olvido poemas dedicados a lo humano: “me mandó escudriñar todas sus gavetas, y sacar muchos papeles de poesías a lo humano, que todas las encomendamos al fuego” (Solís 1977: 258).

---

<sup>189</sup> Tema de discusión del Cenacolo Padovano. CURTIUS, Ernest. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 305- 323.

La escritura como una forma de la memoria, de la conservación y difusión de las ideas, debería servir solo para los temas sagrados; por esta razón la mayoría de los poemas a lo divino no se quedan en la sola mención, en la oralidad, sino que llenan las hojas en blanco del “Cartapacio de las meditaciones”, las paredes de la cueva de Arsenio, la roca bruñida donde aparecen grabados los poemas, las tarjas, o cualquier otra materia que sirva como registro gráfico: Arsenio talla sobre la piedra y la madera y don Pedro escribe con la savia de un árbol llamado draco sobre hojas sueltas; cualquier espacio en blanco que los personajes encuentran se llena con poemas.

Una de las situaciones extremas del registro de la poesía con propósitos aleccionadores, tiene que ver con un soneto escrito sobre el cráneo de una calavera. En este caso, nuevamente es la proliferación del mensaje lo que quiere asegurar su efectividad en la reacción del destinatario. En la mansión veinte Arsenio, que se encuentra en pecado y perdido en un agreste monte, se duerme debido al cansancio; cuando despierta se da cuenta que durmió apoyado sobre una calavera; pero ésta, “sirviendo de tabla lissa su frente, o de papel bruñido, tenía escrita letras” (Solís 1984: 345); lo que descubre Arsenio es un soneto, que surge como la voz de la calavera que le recrimina por su estado y lo conmina a corregir su vida:

Mírate pasajero, que me miras  
como en tu espejo en esta calavera,  
postrer verdad que guía a la primavera,  
verás en mis verdades tus mentiras.

Quanto admiras de mí, de ti lo admiras,  
de mi espejo en tu imagen verdadera  
que como en mí ha parado quanto era,  
ha de parar en mí quanto tú aspiras.

Toma de mi cabeza tu consejo,  
y discreto escarmiento a lo entendido.  
compón tu vida luego en este espejo.

O, luego, en vano tarde conocido.  
por falta de un momento de aparejo  
estarás para siempre arrepentido.

La calavera y el poema se integran en un *continuum* que pretende conmover a Arsenio para que abandone su frenética búsqueda de Casimira, y asuma una vida de retiro; el propósito se logra: “seguiré tus avisos y enmendaré mi vida. Así lo hice en cuanto pude” (Solís 1984: 346).

En este caso, el excelente relato sobre el sueño de Arsenio sirve para que el tema del pecador que tarde se arrepiente de sus pecados, sea tomado como motivo por el poema. Arsenio sueña con el cuerpo “podrido, hediendo, contaminado” (p. 342) de Casimira, y especialmente con su rostro devorado ya por la muerte:

Los ojos que fueron soles, eclipsados, y para decirnos verdad, no eran ojos sino ojeras, echos nichos de corianas cárdenas; casi verdes y podridas las cejas que yo llamaba arcos de amor; floxas, peladas y echas tierra, las mexillas que parecían nubes embestidas del sol al despuntar la aurora; de un amarillo miserable cubierta la hermosa garganta; los pechos, irviendo de gusanos, dystilando podre y desventura; la lisa frente cubierta de un pardo color; el casco, casi cubierto; los cabellos sembrados por la huessa; la cabeza toda remendada, allí sin carne, aquí sin cuero, allí llena de materia, aquí labrada de gusanos; las narizes feas y cortadas; la voca, cassi sin dientes y los que avía, floxos y negros (Solís 1984: 342).

A continuación del sueño viene el encuentro físico de la calavera, que incrementa el terror de Arsenio. Todo el proceso de sujeción se completa con el soneto, que retoma el aspecto central del sueño de Arsenio: la calavera como símbolo de la degradación de la carne, de la materia mundana. El espejo, que en este caso solo refleja una calavera, se presenta como una de las principales imágenes del soneto; todo el terror, el miedo que quiere traducir el poema, desencadena en unos versos sentenciosos que dicen que el pecador, por no detenerse un momento para evaluar su vida pecaminosa, como se detiene quien mira la calavera, estará para siempre condenado. Pero ni siquiera la imagen de la calavera, en este caso, es suficiente para conmover del todo a Arsenio. La secuencia señala la importancia de la poesía para explicitar el sentido de aquel cráneo. El soneto completa entonces el mensaje, y es por eso que solo después de su lectura Arsenio quiere recomponer su vida.

Por medio de una proliferación de significantes y una reiteración del mensaje a través del sueño de Arsenio, la aparición de una calavera y de un soneto grabado sobre la frente de la calavera y que habla de la muerte, se quiere asegurar la reacción del pecador; la poesía está en la base de cualquier proceso de conversión, como pasa con

don Andrés, o completándolo como ocurre en este pasaje. El soneto hace nuevamente el llamado al pecador para que tome el consejo que le ofrece dicha “cabeza”, y no tenga que estar, por el contrario, por siempre arrepentido.

El soneto plasmado sobre la calavera recuerda que el discurso sagrado permanecerá mediante el registro escrito y que al profano le espera el olvido; ninguno de los neogranadinos se atreve a registrar el pasado pecaminoso del ermitaño; la oralidad que define dicho acto discursivo marca su desaparición. De la historia de Arsenio solo sobrevivirán los poemas motivados por dicho relato, que tienen que ver con los temas y motivos religiosos ya señalados: “tengo un quadernico curioso en que los he reservado del olvido” (Solís 1977: 343). Solo algunas historias ejemplares son factibles de conservación, como el recuento de la visita de Pedro Porter al infierno, no sin antes dar la sensación de una escrupulosa corrección:

Y diciéndole el dicho padre: yo traygo aquí una relación desta historia y desseo me digáys lo que ay acerca de ello, respondió el buen hombre: leédmela, Padre, que yo os lo diré. Leyola, y dixo porter: essa relación es puntualmente la deposición que yo hize ante los señores Inquisidores (...). Pero advirtió el dicho Porter que borrasse un nombre que estaba puesto en lugar de otro en aquella relación que le leyó, y dixo: borre Vuestra Paternidad esse nombre, que no es esse el que yo vi en el ynfierno sino tal (Solís 1977: 478).

Las meditaciones, como los autos sacramentales, también se conservan mediante el registro escrito. Arsenio las guarda en un cartapacio, el cual es leído una y otra vez por los personajes; dichas meditaciones, a su vez, fueron copiadas por Arsenio de un libro titulado “De Sacramentis”. Y nuevamente el lector real puede constatar dicho texto: las meditaciones no se quedan en una simple referencia de los personajes, sino que aparecen en las mansiones segunda, séptima y octava. La conversión de don Andrés y sus amigos la completa la lectura de las meditaciones realizada por el llamado “letor”; lectura que comparte el lector real, invitado a seguir el mismo camino de los personajes.

Que las meditaciones se conserven por escrito es lo que posibilita una serie de conversiones de personajes secundarios, como un padre con sus tres hijos y hasta una hechicera. Este libro pasa a ser llamado “El Cartapacio de las revelaciones” y será heredado por don Fernando, quien lo hará publicar durante su estadía en México. De igual forma sucede con la representación de dos extensos autos sacramentales a que son invitados los personajes. Una vez las representaciones han terminado, don Pedro y don

Fernando se apresuran a hacer una copia de los mismos; éstos quieren salvarlos del olvido, pues consideran que las buenas representaciones deja a los oyentes llenos de “ternura y devoción” (Solís 1984: 503). Los personajes señalan la forma como hicieron la copia de los autos y la consideración de los mismos:

Todo esto que diera luego en rostro a los rígidos censores, tuvo allí tan legítima excusa y se suplió tam bien con el aseo, gravedad y buen orden que se hizo, y fue tan a gusto de Dn. Fernando y Don Pedro, que se enpeñaron en pedirle a Fr. Joan los quadernos, que aquella noche trasladaron repartiéndolo en ojas a todos los de su compañía, con que se sacó copia de aquellos borradores que veneraban por reliquia (Solís 1984: 684).

El registro y defensa de la literatura espiritual pareciera constatarla el mundo libresco de Pedro de Solís y Valenzuela. En el inventario de su biblioteca, al momento de su muerte, figuran aproximadamente cincuenta títulos, todos de carácter religioso, entre los que se cuentan cuatro libros de la vida de Cristo, uno de la Virgen y otros de santos, varias historias de órdenes religiosas, algunos sobre la vida de san Bruno y otro buen número de libros espirituales entre los que se cuentan *Exerzizios espirituales* y *Sermones de san Bruno*. En *El desierto prodigioso* el autor cita autores como Miguel de Dicastillo, Luis de la Puente (Solís 1977: 89), Baltasar Gracián (Solís 1977: 95), Gregorio Silvestre (Solís 1977: 30) y numerosos padres de la Iglesia como san Bernardo, de quien se traduce del latín un sermón (Solís 1984: 723); fray Joan Martín, de quien se incluye una carta (Solís 1984 739); Dionisio Rikel y Justus von Landsberg, fuera de infinidad de referencias de la Biblia. Entre los pocos autores paganos nombrados está Virgilio, pero recordemos, como lo afirma Highet, que éste “adquirió la reputación de haber sido un cristiano antes de Cristo y de haber profetizado por inspiración divina, el nacimiento de Jesús” (Highet 1996: 122). Pero que no se nombre literatura mundana no necesariamente quiere decir que ésta no hubiera estado entre las lecturas de Pedro de Solís y Valenzuela; su obra revela tímidamente la presencia de cierta tradición mundana, como la novela corta italiana, por lo menos en la parte narrativa que compete al recuento de la vida del ermitaño Arsenio. El conocimiento de la leyenda de Pedro Porter, texto que había sido censurado por la Inquisición hacia 1608, revela también ese otro mundo libresco del autor.

*El desierto prodigioso* se caracteriza, de este modo, por cierto anacronismo que revela el pensamiento colonial, determinado por una fuerte conciencia religiosa. Por esta razón, los personajes afirman que los poemas antes que “deleytar” aprovechan, pues “encierran la moralidad y enseñanza que en los versos espirituales se requiere” (Solís 1977: 120). Se busca, de este modo, un sentido utilitarista para la poesía, y se rechaza de plano el cultivo de temas profanos.

Los poemas se presentan como obras de ingenios, entre los que se quiere incluir el mismo autor. Pero como es propio de cualquier devoto expresar su fe con poemas, así no sepa versificar, el narrador pide que se pase por alto la calidad de los versos, o se menciona y disculpa el estilo llano de unas décimas porque “no salen del asunto” (Solís 1977: 120). Los personajes se excusan al no observar “las leyes rigurosas de la poesía, así en lo conciso y comprehensivo como en el metro” (Solís 1984: 264), excusa que valida la primacía de la función moral del verso sobre su dimensión estética. Pero este tipo de comentarios, más que servir como disculpa del autor de su estilo, quien ha demostrado que sí corrige sus escritos, justifica la escritura de aquellos, como fray Joan del Rosario o Antonio Acero de la Cruz, que no son expertos versificadores y permanentemente se disculpan de su llaneza. Con motivo del auto sobre el bautismo de Cristo, los personajes escriben poemas alusivos y Antonio compone el suyo y lo lee con una salvedad:

Y Antonio, que siempre solía ministrar platos de extremadas curiosidades, sacó su papel que también avía trabajado, y dixo que, aunque era inferior a todo lo que se avía dicho, él también avía hecho su chanzoneta al Sto. Y alabando todos su humildad, él la refirió assí (Solís 1984: 517).

Este tipo de disculpas aparece en la obra como parte de un juego retórico. El mismo fray Joan del Rosario, una vez ha terminado la representación de los autos, se disculpa ante don Pedro y don Fernando por su desconocimiento del verso dramático y por no atender a la belleza antes que a la funcionalidad. Él es consciente de las características del género dramático, así se refiera al que escribe teatro como “poeta cómico”, y dice que no maneja ni este género ni la poesía; y una de las principales razones por las que se disculpa es porque en algunos pasajes de su drama mezcló la prosa con el verso. La



situación alrededor de estos comentarios queda registrada en la misma obra de esta forma:

El qual humildísimamente se excussava diciendo que no extrañasen su rusticidad, pues les avía prevenido con tiempo que él ni era poeta cómico de los que tienen en el mundo puesta la representación en tan relevante estilo, y ni aún poeta solo, pues avrían visto en algunas cláusulas de lo representado que no avía versos sino prosa y aquellos lugares latinos. Todo esto que diera luego en rostro a los rígidos censores, tuvo allí tan legítima excusa (Solís 1984: 684).

Este tipo de comentarios podrían verse, por lo tanto, como una especie de metacrítica que realiza el autor de poemas que cita en su obra. El autor ha sometido sus poemas a corrección, tal como se constata en las notas marginales, o en la nueva versión de numerosos versos en el manuscrito de Yerbabuena, y consigna las apreciaciones y consejos de su hermano en cuanto a ciertos escritos suyos como la *Fénix Cartujana*, donde le recomienda reducir la cantidad de pliegos. La desatención a la forma es por lo tanto aparente, y aparece como una disculpa de todos aquellos que no son expertos versificadores, pero quieren alabar a Dios mediante composiciones poéticas. Y el estilo bello, elegante, es propio de la poesía y no de la prosa; por esta razón, el narrador considera que la historia escrita en verso es:

(...) semejante a la esposa de un rey, adornada no solamente de oro y púrpura, sino de vistosos broches de flores y otras joyas de diversas piedras preciosas que hazen más apacible su majestad (Solís 1984: 265).

El narrador deja claro que los broches de oro, las flores y las piedras preciosas con que se engalana el verso, no pueden hacerle perder el sentido, su cualidad de transmitir un mensaje espiritual. Esto es considerado por el autor a través del narrador y los personajes como lo más importante de la poesía, y por eso se prefiere un lenguaje *llano* antes que uno muy adornado pero carente de sentido, como lo expresa también un contemporáneo de Pedro de Solís, el neogranadino Francisco Álvarez de Velasco<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> En el “Prólogo al lector” de la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, Álvarez de Velasco dice entre otras cosas: “pero como yo aya querido escribir solo en Castellano, por serlo, siempre despreciando todas las voces estrañas a nuestro Idioma (...); en las frasses se temple ya justa la sonoridad de las intelectuales ideas, fuera de que escribiendo yo para mi solo algunas de estas obras, como son los Novísimos, cuydé mas de la llaneza, que de la elegancia, por ver si por mias me estimulavan, y hazian mas fuerças sus verdades, para que en los atractivos del metro me aficionasse a seguir el camino de ellas, que aun quizá por esto mandava Dios, que lo Reyes de su Pueblo

Pero el verdadero sentido de esta crítica es el rechazo del excesivo adorno y hermetismo del culteranismo<sup>191</sup>, que hace que se pierda la claridad del mensaje:

(...) que espero que por esto no ha de perder el fruto de la devoción que he pretendido excitar en vosotros, pues vemos que también los versos mueven. Y si no, díganme, mis amantísimos amigos, ¿a quién no levanta el espíritu oír el *Pange lingua*? (Solís 1984: 266).

La función moral, ejemplar de la poesía, disculpa que muchos no lleguen al “divino pensar” y a la “suavidad notable” alcanzada por un Lope de Vega (Solís 1977: 109). El narrador predica que la poesía debe salir de los límites vulgares, y debe ser escrita por todo aquel que quiera expresar su devoción. Pero esto termina siendo aparente; el mundo sagrado es exclusivo de un grupo ilustrado de personajes; la poesía debe salir del ámbito vulgar en cuanto a los temas y en cuanto a los escritores; debe ser potestad de clérigos, de devotos versificadores. Estos aspectos concurren en la creación del *locus amoenus* de la pastoril a lo divino.

Pedro de Solís, por consiguiente, es consciente de una doble dimensión del verso, una que expresa constantemente y lo demuestra con sus temas: la de servir a la religión; con el verso se alaba a Cristo, se recrimina al pecador, se expresa el arrepentimiento y se conmueve el alma de los pecadores. El verso obliga a actuar; investida de origen divino, la poesía es un gran poder que transforma, que mueve el mundo, por eso es peligroso emplearla en los temas profanos, o dejar que se quede en los terrenos del “deleyte” y el entretenimiento. El poder que tiene el verso para cambiar el mundo, incluso de forma física, se ejemplifica cuando se dice que Josué detuvo un planeta “con suaves versos y metro numeroso” (Solís 1984: 269). “¿A quién no obliga llorar el himno *Vexilla regis prodeunt*?” (Solís 1984: 266). Álvarez de Velasco confirma la vigencia de esta mentalidad barroca contrarreformista, en la sociedad neogranadina de la segunda mitad del siglo XVII; de esta manera afirma en *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*:

Advertido, que la armonía de las consonancias debía solo servir, como en los Templos los Organos para las divinas alabanzas, y quando mas a otros assumptos Morales, y Panegiricos, me didiqué a componer assumptos sacros, de que puede ajustar las obras que

---

tuviesen escrita su santa Ley, no de otra, que de su propia letra, porque con mas facilidad oye, y lee nuestro amparo propio los escritos de la suya, que los agenos, aunque estos sean mas primorosos en todo (Álvarez 1989: 11).

<sup>191</sup> El mismo Fernando Fernández de Valenzuela, en un entremés titulado *Laurea crítica* (1629), expresa esta reacción contra una escritura cifrada, adornada y con un sentido oscuro.

te ofrezco en este libro, para que assi tambien lo que tuviesse de desabrido en mi pluma, se endulçasse con la noble de los objetos (Álvarez 1989: 5).

La segunda dimensión de la poesía a la que se refiere Pedro de Solís es la estética. El autor llama a privilegiar el contenido de la poesía, pero expresa la preocupación por la forma, por el estilo, por seguir ciertas reglas como las de la brevedad y la concisión, derivadas de la lectura del *Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, obra que se menciona en varias partes de la novela. Los personajes se preocupan por la corrección, por la expresión bella, y por eso este llamado: “Con todo esso, pues ay papel bastante, procuremos borrar aquí algunos mal limados versos que llenan este blanco” (Solís 1977: 109). Ejercicio que comprobamos en la versión que existe de los tres primeros capítulos (manuscrito de Yerbabuena), donde aparecen al margen las correcciones que una y otra vez hizo Pedro de Solís de los poemas.

Todas estas consideraciones llevan, contrariamente, a la idea de que la poesía no puede ser escrita por cualquiera. De forma aparente los personajes manifiestan que todos deben escribir poesía, pero ese “todos” termina siendo un grupo cerrado, exclusivo, que se circunscribe a seres privilegiados de la sociedad colonial: los criollos educados, miembros de la Iglesia y con la sensibilidad poética necesaria. No basta entonces con saber escribir, sino que se requiere de una esmerada formación para conocer las leyes de la poesía. Por eso hablan de la poesía como “numen de ingenios grandes” y que debe salir de los límites vulgares y no ser penetrada de todos, y es “continuamente emulada”. Cuando el narrador menciona a grupo tan selecto de poetas españoles, Pedro de Solís quiere hacer parte de dicho grupo. Los personajes alaban la

(...) docta y erudita acomodación y metáfora” y ponderaron con justa razón lo comprehensivo y sentencioso que en sí incluye. Ella dezían, es la que da alcance a las recónditas verdades, la que afecta la hermosura sutil, la que haze cualquier lección gustosamente delectable y, siendo de cosas sagradas es acto digno y propio del espíritu, y assí vemos que ay algunas de belleza superlativa, qual es el romanze que se a leydo.

Pedro de Solís asume que la escritura de poemas termina siendo una marca de distinción de su grupo social. El gusto y la capacidad de escribir y leer poesía religiosa se convierte entonces en la cualidad esencial de los personajes, y les otorga respeto dentro de la ficción. Esta es la verdadera razón para que la poesía no sea “penetrada de

todos”. Ella debe cuidar de la forma pero sin que se pierda su función: “espero que no por lo florido se pierda el sentido” (Solís 1984: 266). Álvarez de Velasco, contemporáneo de Pedro de Solís, manifiesta que es “agravio a la legítima, y verdadera Poesía”, emplearla en asuntos indignos de ella<sup>192</sup>.

El narrador- autor es claro en cuanto a que solo incluirá en su obra poemas que traten de asuntos espirituales. Por eso se refiere al proceso de selección de todo el material que posee para incluirlo en el libro que escribe. Proceso que se vuelve en tema de la obra, y que señala el monologismo de la misma. Cuando Arsenio conoció a su prima Casimira, en España, ésta hizo demostración de todas sus dotes en la interpretación de instrumentos y la escritura de poemas. En el momento en que Arsenio cuenta su vida a los neogranadinos, deja implícito que Casimira también escribía versos profanos, pero su narración no los incluye:

Hizo demostración de todas sus gracias en todos géneros de instrumentos, con la voz más suave y clara que oí en toda mi vida, y supe y experimenté cómo después de todas sus naturales gracias, era dotada de claro entendimiento y tenía singular donayre en hazer versos. Muchos pudiera referiros suyos, mas porque sólo e de referir en mi narración los que fueren espirituales, los dexo y podrá ser que el contexto de ella ofresca algunos (Solís 1977: 277).

No hay lugar para temas amorosos u de otra índole. La obra no pasa de la simple mención en estos casos. El narrador- autor expresa que ha tenido que realizar una selección del material que incluye en su obra, pero esto no remite a una especie de censura por los contenidos, sino a los preceptos de “brevedad y concisión” que quiere guardar el narrador- autor. Es tanto el material religioso de que dispone el autor, que aunque quisiera no lo puede incluir todo en su obra. El mundo literario del autor no sugiere que haya incursionado o esté influenciado por la poesía de tema profano, como ocurre con Álvarez de Velasco<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Dice Álvarez de Velasco: “Y porque a la verdad, buelvo a repetir, que labada la pluma de niñerías (que ya en edad mia fueran sobre pueriles, delincuentes) conozco, que es hazer manifiesto agravio a la legítima, y verdadera Poesía emplearla en otros assumptos indignos de ella: bien sé (discreto Lector) que con el mal uso de ella la han desacreditado, de modo, que los que no saben distinguir la verdadera de la falsa en poco, o nada diferencian a los Poetas de los locos; y siendo así que ay tan pocos, que en el Tribunal de la razón merezcan aquel nombre (...) (Álvarez 1989: 6).

<sup>193</sup> “(...) me apliqué a la golosina de las Musas, creyendo entonces, que era facultad en que con pocos, o baratos materiales podía levantar algún mediano edificio, aunque después reconocí quan errada era esta opinión, por necesitar este Arte de tener, si no muy fundamentales noticias de todos,

Uno de los casos donde el narrador cuenta que hizo selección de poemas para citarlos en su obra, es con motivo del ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular. Don Pedro y varios amigos de don Fernando, en Santafé de Bogotá, le escriben numerosos poemas y cartas elogiando su decisión. El narrador-autor expresa que solo incluirá en su obra algunos de estos poemas; escoge por supuesto los de los personajes pertenecientes a su círculo social, aquellos que han jugado un papel en *El desierto prodigioso*:

La vida que enpezó y sus ejercicios, diré en otra ocasión, que éste ha sido sólo paréntesis de la historia de Dn. Fernando, la qual pide de justicia, no sólo que refiera los versos que hizieron sus amigos en esta ocasión, sino las cartas que le escrivieron. Y para no hazer molesta mi relación, pudiendo poner muchas, sólo escogeré tres: una de su padre, que es precisa, y otra de su hermano, y la tercera, del venerable Fr. Arsenio (Solís 1984: 716).

Muchas de las promesas del narrador (o del mismo autor real en este caso), en cuanto a la inclusión de poemas, no las satisface en *El desierto prodigioso*; el autor, según lo que señala en la misma obra, pensaba escribir una segunda parte de este libro, lugar donde posiblemente se incluirían todos estos textos referenciados. Este libro, sin considerar la versión que se conserva de los tres primeros capítulos, no se escribió.

*El desierto prodigioso* establece de este modo un gran tejido con otros libros de Pedro de Solís, pues éste parece considerar su obra como una sola; por esta razón deja de contar muchos aspectos de la vida del Arzobispo Almansa, porque ya están publicados en el *Epítome breve* (1647).

Retomemos el caso de los poemas con motivo del ingreso de don Fernando a la cartuja. Después de algunos poemas citados alusivos al asunto, el narrador dice que don Pedro hizo “otros muchos versos, que los omito por no causar molestia” (Solís 1984: 719), pero anuncia que citará el de Antonio, y justifica su inclusión. El narrador afirma que Antonio estuvo “notablemente tierno”, y que considera que el motivo de la conversión de don Fernando fue el “aver llevado el cuerpo del santo Arzobispo y el leer el libro de las meditaciones de la muerte” (Solís 1984: 720). La inclusión del soneto de

---

a lo menos algunos baños de ellas, para escribir, y adornar los numeros con alguna propiedad, y expresión de colores; por lo qual me dediqué a todo quanto pude de Humanas letras, y aun después a las Sagradas, y a las Historias, rompiendo algunas obrillas, que avia escrito hasta allí, con mas defectos, que letras, y advirtiendo ya de algunas reglas, que avía adquirido de distintos Artes Poéticas, y principalmente de las que avía observado en los mejores Poetas de Europa, me divertí en escribir otras, y aunque profanas, y jocosas, ninguna impura” (Álvarez 1989: 5).

Antonio se integra al argumento, pues aparece como una interpretación de los motivos de la vocación de don Fernando:

Copiados en la idea, desengaños  
hallastes en cadáver confidente,  
un libro frecuentado que, elocuente,  
hizo Atlantes juveniles años.

Si de aquessos milagros tan estraños,  
attento, vigilante y diligente,  
fuistes un Argos vos; ellos, Oriente,  
que os deponen del mundo y sus engaños.

Esplendores sacáys, vivas zentellas  
de los fríos despojos de la muerte  
y un gran fuego de amor de aquesse yelo,  
un Ethna que os reduce a las estrellas  
de la casa de BRUNO, que es un Cielo,  
donde os asigna Dios dichosa suerte.

El poema reitera pasajes relacionados con la vida de don Fernando. El segundo verso habla del “cadáver confidente” que no es otro que el cuerpo incorrupto del arzobispo Bernardino de Almansa, que le permite a don Fernando viajar hasta España; el “libro frecuentado” del tercer verso se refiere al “Cartapacio de las meditaciones”, donado por Arsenio a don Fernando, y que es también una de las causas de la profunda devoción del personaje. La cuarteta termina aludiendo a la juventud de don Fernando, que al momento de los hechos tenía 22 años. El elogio de don Fernando lo completa el verso “Attento, vigilante y diligente”, por lo cual éste fue capaz de alejarse de los engaños del mundo, e ingresar a la “casa de BRUNO” que no es otra que la cartuja del Paular. De esta forma, el soneto de Antonio termina siendo un recuento de lo ocurrido, con motivo del viaje de don Fernando a España.

El autor no cumple su promesa de no incluir más poemas con motivo de la partida de su hermano; su pasión por la poesía lo lleva a otra disculpa para citar un poema de fray Luis de Xodar, y una carta del padre de don Pedro con el mismo motivo del viaje del neogranadino. Todos estos poemas seducen a don Pedro a componer una extensa canción en 169 versos, la cual se cita por completo en la obra. Tenemos aquí

ejemplificado, por lo tanto, un caso paradigmático del barroquismo de la obra: si bien la parte narrativa que cuenta los pormenores del viaje de don Fernando son mínimos, sintéticos, con una excelente economía narrativa, no lo es así con todos aquellos textos que glosan dicha situación. El extenso poema, “Tú, que a los silvos” del pastor divino (Solís 1984:731) escrito por don Pedro con este motivo, es una de las mejores pruebas.

El poema inicia con un elogio a don Fernando por su decisión, y por ser ya uno de los hijos de san Bruno: “Tú, que a los silvos del Pastor divino/ Rendistes el espíritu obediente (...). O merecistes uno de los nidos,/ Los alumnos en que de BRUNO santo” (p. 731). La segunda estrofa continúa con la alabanza a don Fernando por su acierto y seguro puerto escogido, libre de las caducas ataduras de la vida mundana, hasta que “Christo te dé dulcísimos abrazos” (p. 732). Pero la tercera estrofa es un lamento de don Pedro al no poder seguir los pasos de su hermano: “Yo quedo en este piélago de penas/ Donde un naufragio y otro me amenaza”. Sus riegos los presenta con una bella y sugestiva metáfora: está expuesto al halago de las sirenas y teme exceder la prudencia de Ulises. Don Fernando se ha librado entonces de todas esas tentaciones pero los que siguen sin entrar a una orden religiosa continúan en peligro: “Y el que creyó arribar al Cielo mismo,/ Deste mar se confunde en el abismo”. Y después viene una alegoría que reitera esa concepción fugaz y vana del mundo terrenal; todo esto mediante tópicos clásicos para la época, como las flores como símbolos de lo perenne:

Es tu ameno pensil academia  
donde estudiar podrás muchos avisos  
que en su cátedra lee la primavera  
y en sus ojas las flores cada día  
escriben; pues las que nazen narcisos  
no se ven de un arroyo en la ligera  
del viento impetuoso las desoja  
y pompa la que fue del verde prado  
y los rayos del círculo dorado  
vana desafiada hoja a hoja,  
a contemplar sus lástimas convida  
en pálido cadáver convertida.

Todo este pasaje relacionado con los poemas y cartas escritas con ocasión del ingreso de don Fernando a la cartuja del Paular señala una práctica usual en el siglo XVII, y de forma especial en las colonias hispanoamericanas: la escritura de poemas para celebrar un acontecimiento civil o eclesiástico. La familia Fernández de Valenzuela gozaba de prestigio en la sociedad santafereña, y así se desprende de las referencias a la misma hechas por el cronista neogranadino Juan Rodríguez Freyle en *El carnero* (1638); esto justifica la escritura de poemas por algunas personalidades de la Nueva Granada, elogiando la partida de don Fernando para España. El narrador afirma que hay muchos otros textos que escribieron celebrando este acontecimiento, pero que los deja de citar:

Otras muchas cartas, versos y epigramas latinas escribieron otros amigos a D. Fernando, y especialmente quien se señaló en esto fue su primo Fray Andrés de San Nicolás, el descubridor del Desierto prodigioso, más de propósito los omito por no hazer molesta esta relación (Solís 1984: 753).

En el proceso de composición de la obra es interesante constatar la conciencia que tiene el autor de las numerosas digresiones e interpolaciones que realiza en su obra. Este aspecto obedece al juego narrativo ya planteado, donde uno de los personajes, don Pedro, aparece escribiendo la obra que estamos leyendo. De este modo, el personaje no solo afirma que está escribiendo un libro llamado “Desierto prodigioso”, sino que explicita algunas características de dicha escritura, y asume el recurso de las interpolaciones como algo consciente, inherente a su estilo. Por eso afirma que omite cartas y poemas escritos con motivo del ingreso de su hermano a la cartuja por “no hazer molesta esta relación”; la realidad es que ya se ha extendido lo suficiente; que la “relación” (en este caso la de la vida de Arsenio) la ha interrumpido para citar una y otra vez poemas de tema religioso, y lo seguirá haciendo hasta el final de la novela, pues ya expresó que la poesía es esencial, vital para la salvación del alma. El recurso de la disculpa por las digresiones, le recuerda al lector que hay una historia en suspenso, sin concluir; el narrador y los personajes, de este modo, retoman el hilo de la historia:

Y ahora tratemos recogernos y de instar a Arsenio que nos acabe de contar su historia, pues aún todavía nos tiene suspensos en su narración, si bien las interpolaciones que ha habido han sido tan gustosas y de tanto agrado, que no tenemos de qué quejarnos (Solís 1984: 270).



Lo que normalmente se interrumpe son los relatos en prosa; las historias de la vida de los neogranadinos y de Arsenio avanzan de este modo en medio de todo tipo de interrupciones. Otros relatos breves, como el de Pedro Porter, también se desarrollan en medio de intervenciones de los personajes para recitar poemas o realizar comentarios.

Este hecho marca también la integración de los diversos relatos interpolados al primer plano narrativo, pues los que comentan, escriben o recitan poemas son los cuatro neogranadinos que se encuentran con Arsenio en el Desierto de la Candelaria. Pero este tipo de interrupciones no sucede con ningún poema por extenso que sea, ni siquiera con los autos sacramentales. El autor asume la idea de unidad, de totalidad de estos discursos; interrumpir una canción, una silva, un soneto, sería un desconocimiento grave de las reglas de la poesía. Los poemas se superponen de este modo a la parte narrativa; ésta pareciera ser en muchos casos disculpas para incluir la poesía:

Mas antes que Arsenio volviese a cojer el hilo de su historia, dixo Dn. Fernando: pues yo de terciar tengo también con algunos versos, supuesto que ya está el paréntesis hecho. Respondieron todos que lo hiciese, porque con eso le doblaría el gusto. Mas él cauteló primero que le dejassen el asunto libre, pues no estava obligado a corresponder con el propuesto, supuesto que aquel no era certámen poético (Solís 1977: 275).

La necesidad de los personajes de expresar la fe, el arrobamiento mediante poemas y que se les reconozca como versificadores, los lleva entonces a recitar permanentemente poemas, y que acomoden el tema de los mismos a asuntos religiosos, de acuerdo a lo relatado:

Todos admiraron el asumpto y conceptos admirables del soneto, y más, la súbita mudanza de Don Fernando, y Don Pedro dixo: si me es permitido, yo referiré otras dízimas ajenas que merecen bien repetición y son salen fuera del asumpto (Solís 1977: 120).

Solo en una ocasión aparece una breve disculpa porque el poema que se va a incluir no es propiamente religioso, pero se aclara que tampoco es profano; se trata de una silva escrita por Antonio también con motivo del ingreso de don Fernando a la cartuja: “tiene menos de espíritu, como, en fin, de secular, pero servirá de diversión” (Solís 1984: 747).

La escritura de los poemas se enmarca, finalmente, dentro de cierto tipo de competencias poéticas que realizan los personajes: éstos, antes de las composiciones

fijan el asunto y la forma de los poemas, aunque hay situaciones donde un personaje pide que le dejen el “asunto libre, pues no estaba obligado a corresponder con el propuesto”. Lo que no asumen los personajes es la reglamentación de una academia: “las reglas se queden para las academias” (Solís 1984: 269); lo que ellos realizan son solo mansiones, ratos de esparcimiento aunque no exentos de cierto protocolo.

Con el llamado a atender al tema, al contenido religioso de los poemas antes que a la belleza de los mismos, la obra expone que el verso se debe utilizar únicamente para los asuntos sacros y define así su funcionalidad para la vida religiosa. No obstante, hay conciencia de la creación poética, de la necesidad del embellecimiento del verso como parte de esa expresión divina; por eso expresiones como: “(...) procuremos borrar aquí algunos mal limados versos que llenen este blanco” (Solís 1977: 109). Pero el autor busca un estilo llano, de modo que el sentido moral, ejemplar que se quiere transmitir con la poesía sea claro: “Y debajo de un estilo llano encierran la moralidad y enseñanza que en los versos espirituales se requiere” (Solís 1977: 120). El llamado, entonces, a que la poesía no se salga de los límites religiosos, y que cuando se adorna un poema es porque también se busca con ello conmover el alma del lector:

Cada uno de nosotros forje un soneto y sea el asunto, o la brevedad de la vida, o lo que se a leydo. Libre queda el campo del discurrir, como no sea fuera deste propósito porque se a de clausurar aquí la lectura, que haze ya mucho calor (Solís 1977: 109).

(...) He procurado hazerla reyna, añadiéndole los broches de oro, flores y piedras preciosas para que más atrayga; que espero que por esto no ha de perder el fruto de la devoción que he pretendido excitar en vosotros, pues vemos que también los versos mueben (Solís 1982: 266).

## 7.2 LA POESÍA Y EL PASAJE DEL CONDENADO

Prosa y verso se integran en *El desierto prodigioso*. Las consideraciones sobre la prosa, en el sentido de su falta de dignidad, están dirigidas a los temas de ficción. El relato sobre un condenado en París (Solís 1977: 52) revela la funcionalidad de la prosa en los asuntos sagrados y su correlación con el verso. Ambos discursos desarrollan el acontecimiento sobre el condenado, pero el poema, menos explícito sobre los sucesos del condenado, desde el tono íntimo de la poesía intenta una mayor conmoción del lector.

La situación comunicativa plantea cierta correlación entre la narración sobre el condenado y el extenso poema dedicado al mismo asunto. El poema no es una simple repetición del suceso. Inicialmente, la historia del condenado la cuenta Arsenio a los cuatro neogranadinos que lo escuchan con suma atención. El relato del eremita se queda por lo tanto en el terreno de la oralidad, en la memoria de los personajes. Pero don Pedro quiere conservar por escrito este suceso, y por eso realiza una versión en verso:

Quería proseguir Arsenio en su relación, y Don Pedro le pidió que descansasse un rato, porque por ser este casso tan notable, y como primer paso de la vida de San Bruno, en tanto que él descansava para proseguir su relación, quería ponerlo en verso, pues es cierto que con su organicidad y consonancia podría ser alguno se moviesse más. Luego otorgó su ruego y justa petición, y le dexaron solo, y conversando en este suceso se fueron entre aquellos árboles. Don Pedro, que traía apercebido recaudo de escribir, se puso a discurrir, y entre tanto que compone, es justo digamos lo que pasó a Don Fernando con Arsenio (Solís 1984: 55).

Si bien el relato sobre la resurrección del condenado da lugar a una amplia discusión entre los neogranadinos y Arsenio sobre la veracidad o no del suceso, y especialmente sobre uno de los detractores principales, Papirio Masonio en sus *Annales de Francia* (Solís 1984: 57), la historia propiamente dicha ocupa poco más de una página. La versión en verso, por el contrario, es amplia, y comprende un soneto y trece octavas, lo

que revela la alta consideración de la poesía en el tratamiento de estos asuntos religiosos, y la forma como un suceso relatado en prosa da lugar a una espiral de poemas.

El breve relato sobre la historia del condenado demuestra la técnica narrativa de Pedro de Solís; ésta se desarrolla con una gran economía, lo cual posibilita su rápido desarrollo: en solo una página se habla de la muerte del célebre doctor en París, de las tres veces que se levantó del féretro y de la reacción de la Iglesia y del “pueblo” que presencié el hecho:

Muere un doctor en París, muy célebre, con gran fama de letras y de virtud y santidad al engañadizo juicio humano, siempre falible en su pensar. Concorre a su entierro con funeral y grave pompa la universidad y claustro de maestros y doctores (que unos y otros entonzes se llamaban maestros, pero hablo conforme a lo que ahora está en uso) y gran número de estudiantes y plebe. Cántase en la iglesia donde le avían de sepultar, el officio de difuntos; enpieza el cantor la lección quarta que dize: *Responde mihi quantas habeo iniquitates*, y, luego, sobre toda opinión humana, levanta el difunto en el féretro la cabeza (que desde el potro de las infernales penas, que justamente padece el alma, dio, por permissão divina, para esto virtud al cuerpo; a la garganta, voz, y a la lengua y labios, movimiento), y con horrendo y lamentable grito que le oyeron todos, dize; *Iusto Dei iudici accusatus sum*: por justo juicio de Dios soy acusado. Y reclinose en las andas. Causó este caso grande admiración en todos, y en los más cuerdos, igual temor del juicio divino. Dilátase el entierro hasta otro día, para tomar acuerdo en tan inopinado y horrendo suceso. Divúlgasse éste en breve; París se rebuelve y, admirada y curiosa, acude toda el día siguiente a ver cómo hablan los difuntos (Solís 1984: 53).

El relato abunda en verbos y en sustantivos: *levanta, oyeron, dize, reclinose, tomar, rebuelve, ver, hablan; difunto, féretro, cabeza, Dios, andas, entierro, día*, etc. mientras que los adjetivos, que retardarían la narración, son relativamente pocos: *horrendo, lamentable, justo, grande, y admirable*. La utilización de una figura de pensamiento, el paréntesis, tiene como objetivo que no se interrumpa el desarrollo ágil de los acontecimientos. La aclaración entre paréntesis tampoco saca al lector del asunto del condenado, sino que señala la forma como el cuerpo muerto cobra vida, e introduce al lector en ese ambiente terrorífico que plantea el pasaje: “(que desde el potro de las infernales penas, que justamente padeze el alma, dio, por permissão divina, para eso virtud al cuerpo; a la garganta, voz, y a la lengua y labios, movimiento)”.

Algunas frases son sumamente cortas y otras inician con un verbo, aspectos que crean la sensación de unos hechos que transcurren de forma vertiginosa; esta forma

transmite la sensación de estupor que causa entre quienes concurren a presenciar la resurrección del condenado: “Causó este caso grande admiración”, “Dilátase el entierro”, “Divúlgasse éste en breve; París se rebuelve y, admirada y curiosa, acude todo el día siguiente a ver cómo hablan los difuntos”.

Las últimas líneas del párrafo no abandonan el estilo sintético del relato. Al tercer día, con mayor número de gente, el difunto se levanta de nuevo y con “rostro y voz horrenda”, dice: “*Iusto Dei indicio condemnatus sum*”; la palabra “horrenda” es el único y efectivo adjetivo para describir la escena y transmitir el terror que causa entre los presentes. La horrenda mueca del condenado es también la de quien observa un muerto levantarse del féretro. Todo este pasaje está asociado a la iniciación, al llamado que Dios le hizo a san Bruno:

En esto quiso Dios N. Sr. Ressucitar la vida solitaria y perfecta y servirse de Bruno en este felice ministerio (...).Y, como es propio de su divina sabiduría el enpezar con maravillas y portentos, quando ya era llegado el tiempo que para obra tan heroyca tenía, y dando el golpe en agena cabeza, hizo temblar la de Bruno (Solís 1984: 52).

De este modo, el pasaje se inserta en el plano narrativo. San Bruno es la figura a la que le rinde devoción don Fernando y por quien quiere hacerse cartujo en España. El conocimiento de don Fernando de la vida del santo se amplía ahora con el extenso relato de Arsenio; de hecho, éste ya había manifestado tener conocimiento del milagro de la resurrección del condenado. Pero fuera de conocer tan extraños sucesos, lo que desean los personajes, y especialmente don Pedro, es que dicha historia conmueva a quienes la escuchan y los obligue a abandonar la vida mundana; por eso los numerosos versos que le dedican al asunto.

Una vez relatado este breve pasaje sobre la resurrección del condenado, vienen entonces los poemas alusivos al hecho. Ahora bien, sobre las trece octavas que escribe don Pedro, “Si horror fatal, si presago infelize” (Solís 1984: 76), el narrador afirma que éste “bolvió a referir el casso del condenado”, lo que nos remite al estilo saturado, repetitivo, de don Pedro de Solís; el mensaje hay que reiterarlo y de distinta forma para asegurar su efectividad; y la escritura aparece como la única manera para que un hecho quede concluido y permanezca y cumpla su función moral. Don Pedro, al realizar la versión en verso de la resurrección del condenado, tiene la intención de conmover, de

mover al pecador, y así lo revela: “quería ponerlo en verso, pues es cierto que con su organicidad y consonancia podría ser alguno se moviese más” (Solís 1984: 55).

El poema no aporta información nueva sobre el tema de la resurrección del condenado; éste se refiere a los instantes claves de la historia relatados ya en prosa: “tres veces que el juicio le atormenta (...). / Fue en París el teatro desta hazaña (...). / Que un difunto en el féretro se mueba! (...)”. Pero al mismo tiempo que presenta estos asuntos descriptivos, el poema busca conmover, crear una mayor impresión en el lector, al remitir a aspectos emotivos. El poema cumple de esta manera una función distinta al relato en prosa, por lo cual no es una simple paráfrasis; veamos la tercera octava:

Rompe los lazos del silencio eterno,  
Vozes de confusión entre humo ciego;  
Abre la boca, urna del Averno,  
Respirando bolcanes de fuego,  
Y con sonido horrible, sempiterno,  
Al cruxir de los dientes sin sosiego,  
En foétido licor pronuncia escrito  
cómo pena en las olas de Cocito (Solís 1984: 77).

La serie pertinente formada por las palabras *horror*, *fatal*, *mortal*, *cavernoso*, *horrososas*, *fúnebre*, *horrible*, *sempiterno*, *averno*, *muerto*, *horrendo* y *espantoso* sumergen al lector en una atmósfera de lo macabro, ambiente planteado ya por las meditaciones: “¡O, qué horrendo sucesso! ¡O, qué espantoso/ Que un difunto en el féretro se mueba!”. Estas parecen ser las palabras del lector a quien siempre se refiere el narrador, sugiriendo de esta manera la reacción pedida para los que escuchan una historia de tal índole.

La octava estrofa abunda en una serie de expresiones emotivas de la voz poética, las cuales se escriben entre paréntesis; ésta surge como la voz que expresa la honda conmoción que produce la resurrección del condenado; la primera parte del verso es más descriptiva:

Rompió un cantor la voz, ¿o qué destreza!  
Y estremeciose el cuerpo (¿qué horrores!).

*Responde mihi* dixo (¡qué tristeza!).  
Y sentose el difunto (¡qué temores!).  
Movi6 los torpes labios (¡qué fiereza!):  
*In iusto Dei iuditio* (¡qué temblores!)  
Sum accusatus dixo (¡qué rezelos!)  
Y volvi6 a reclinarse (¡qué desvelos!)

Los versos, m6s que volver a contar la historia del condenado, exploran una serie de met6foras e im6genes tenebristas. El poema causa horror, miedo, pues su objetivo es la sujeci6n: “Respirando bolcanes de fuego,/ y con sonido horrible, sempiterno,/ Al cruxir de los dientes sin sosiego”; y hace uso del vocativo para expresar el asombro (“¿O, que horrendo successo! ¿O, qu6 espantoso”); en otras ocasiones, los versos presentan ciertas aliteraciones, que terminan con unas rimas verbales, para se6alar la agitaci6n de la multitud ante la resurrecci6n del condenado: “El m6s docto y m6s santo titubea;/ El m6s pobre y humilde se entristece;/ El m6s justo, m6s justo ser desea”. La pen6ltima estrofa es rica en metonimias y en inversiones sint6cticas; el condenado va a arder en el infierno; el poema remite entonces a la imagen de un caminante bajo el sol que busca abrigo mientras “late el can Flamante”. El pecador, como el caminante bajo los “Ardores del cenit”, no se puede descuidar, pues corre el peligro de ser desvanecido por un rayo. La 6ltima estrofa inicia con un verso de lenta y marcada andadura, que se6ala la confusi6n total: “Despavorido corre, torpe y ciego”; situaci6n que la refuerzan palabras como asombro, asustado y confuso del segundo verso, para, en *crecendo*, recordarle al pecador lo que le espera (*¡fuego, fuego!*), y concluir la estrofa con una especie de sentencia, de advertencia para los hombres:

Despavorido corre, torpe y ciego,  
Del asombro asustado ya tan confuso,  
Que dize sin acuerdo: ¡fuego, fuego!  
Pues desta suerte como el Cielo puso  
El rayo en esta voz, ba sin sosiego  
El vulgo con temor por lo difuso  
De Par6s dando voces con el susto:  
Tema el juicio de Dios el que es m6s justo.

Otro ejemplo del papel de la poesía y su interrelación con la prosa, aparece cuando Arsenio y Casimira se encuentran solos en una cueva en el Desierto de la Candelaria y el narrador nos informa que conversan sobre la “brevedad de la vida y en cuán veloz se passa el tiempo” que conduce a la muerte” (Solís 1984: 334); ahora bien, como el narrador solo mencionó el asunto de la conversación entre los dos personajes, la obra incluye un soneto, supuestamente escrito por Casimira, sobre el tema de la “velocidad del tiempo”:

Passa del tiempo la estación ligera  
como suele de un río la corriente  
de cuyas partes una está presente  
y la que ya passó bolver no espera.

Ambos caminan por voluble esfera,  
su ser dexa de ser continuamente;  
siempre fue por menguante su creciente;  
nunca buelven atrás en su carrera.

Constancia tienen sólo en el mudarse;  
sólo se sienten quando dan desvío;  
su pérdida no puede repararse.

Y al fin entrambos van por un avío:  
el río al mar, y el tiempo, sin pararse,  
al de la eternidad, a fuer de río.

El narrador aclara que éste no es una interrupción del desarrollo de los acontecimientos, sino que es parte de los mismos: “no será paréntesis, sino continuación de la historia”. Si en la obra no aparece un diálogo entre los personajes sobre el tema de la brevedad de la vida, el soneto se convierte en la forma como Casimira expresa sus ideas al respecto. Pero el poema no caracteriza a Casimira; como toda la poesía incluida en la obra, el verso termina siendo la expresión de una concepción propia del mundo barroco, el de la brevedad de la vida terrena. El soneto utiliza entonces la metáfora del río como la vida; la corriente marca el tiempo veloz, fugaz y sin retorno. Un presente



que constantemente está siendo pasado (“Su ser dexa de ser continuamente”), que no regresa: “Nunca vuelven atrás en su carrera”.

El poema, como toda la poesía incluida en *El desierto prodigioso*, sustenta y confirma de este modo la visión cristiana de la obra, y aparece como otra de las formas de integración del verso en la estructura novelística. Cuando los poemas desarrollan, amplían o reiteran lo narrado, su inclusión está justificada. Pero en la mayoría de los casos su presencia en la obra se realiza a partir de la temática religiosa de la misma. De esta manera, los poemas se refieren a los diversos asuntos tratados en el argumento, como la muerte, el juicio final, la vanitas, el desengaño y todo aquello que tienen que ver con un proyecto cristiano, en el sentido de que el único mundo posible es uno de clérigos dedicados a la alabanza divina. Con la poesía, los personajes se conmueven, e intentan conmover a los lectores para que dejen la vida mundana y expresen el amor a Cristo mediante el ingreso a órdenes religiosas y la escritura de poemas. La poesía refuerza el sentido de la obra, expresa la más honda emoción religiosa, mediante poemas que desarrollan diversos temas relacionados con la mentalidad barroca.

### 7.3 LA POESÍA: TÓPICOS E IMÁGENES

La poesía presente en *El desierto prodigioso* utiliza una gran 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 muchas otros. A partir de ciertas disculpas retóricas de los personajes o el narrador, como el deseo de descansar de una extensa jornada, la celebración de un acontecimiento, o el inicio o término de una mansión, el autor justifica la intensa citación de poemas; así lo manifiesta don Pedro al final de la mansión diecisiete:

Aquí hizo pausa Arsenio, y Don Pedro dixo: no me permite mi afeto y devoción passar adelante sin celebrar como es justo con mi ruda pluma acción tan ventajosa; y, assí, pues mis octavas dieron principio a esta Mansión, es justo se me permita le den también fin, y pues ya se acerca la ora de comer, pido no se prosiga lo restante de las historia hasta la tarde, que yo daré el postre a la Mansión y el principio a la comida con dies octavas (Solís 1984: 163).

En este caso particular, lo que se sigue es un extenso poema: “Helitropio a esplendor de luz Febeo” (Solís 1984: 164). 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 pues son impedimentos para alcanzar la vida eterna: “La vida de palacio insensitiva, / Y a un penitente monje es adversaria”. El poeta, por supuesto, recurre a una metáfora con la naturaleza y se refiere al helitropio y otras flores para plantear el concepto de vanidad. Los adornos, el embuste de los topacios y las esmeraldas del helitropio simbolizan todo aquello que el hombre penitente debe evitar. De igual manera, el hombre debe completar su 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 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<sup>194</sup>. Este pasaje no se puede dejar de relacionar con la experiencia mundana que vivió don Fernando en la corte madrileña, y que pospuso una y otra vez su ingreso a la cartuja de El Paular.

Esta imagen sobre el libertinaje palaciego, que conduce a la condena del alma, la encontramos también en el soneto “Silguerillo”. Lo que se desprende de la imagen del pajarillo, que libre de la jaula gana su libertad pero es devorado por el gavilán, es el cuestionamiento sobre el sentido de la libertad si ésta 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 la causa de su muerte. Las oposiciones libertad/ muerte, goce/ infelicidad remiten a un sistema de equívocos que desarrollan la idea del dolor, del sufrimiento, de la penitencia como única forma de alcanzar el paraíso prometido: “no hay en la libertad segura suerte”; la libertad, paradójicamente, es causante de la muerte.

Un valor como la libertad se convierte en algo negativo que conduce al pecado, al estar asociada a la juventud, al desenfreno, al goce de las gracias mundanas. La eterna y placentera vida junto a Dios solo es posible si se renuncia a la libertad y se opta por el aislamiento. De esta forma, el verso adquiere un claro carácter moralizante y sentencioso, aspectos que caracterizan la poesía contenida en *El desierto prodigioso*. Es una poesía en función de; una prédica por el sufrimiento, por el dolor, por la abstención y la renuncia como única forma válida de vida, aspecto que se desprende de la mentalidad contrarreformista, la cual definió en gran medida la propuesta poética de Pedro de Solís y Valenzuela.

El hombre sufre un desengaño cuando descubre que ha llevado una vida licenciosa, gobernada por la *vanitas*. Pero a este estado de conciencia no llega al hombre por el

---

<sup>194</sup> De la misma manera, en el soneto “De utero translatus Ad tumulu” (Solís 1984: 412) continúa lo narrado en la mansión. En esta mansión, Arsenio cuenta cómo trasladó los restos del primer Arsenio a un convento con toda la pompa del caso: “fui a su cueba y en un arca aforrada en terciopelo carmesí pusimos los huesos venerables del dichoso Arsenio que aspiraba suave olor y fragancia y los conducimos al dicho convento”. Arsenio cuenta cómo dispuso de los restos del primer eremita que habitó en la cueva y con este motivo sentencia que esta vida es sólo un tránsito de la cuna a la sepultura. Pocos que alcanzan la gloria continúan el tránsito a una celeste mansión”, allí llegan las almas sagradas.

consejo, sino a través de una imagen explorada prolijamente en la literatura ascética del XVII para sugestionar a las almas, para infundirles sensaciones desgarradoras de lo que le espera al pecador: el fuego:

Si miro abajo, represéntaseme un abismo profundísimo lleno de fuego abrasador que me está aguardando (Solís 1977: 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: 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 así 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: 389).

### 7.3.1 La imagen del fuego

La poesía de Pedro de Solís, siendo coherente con la atmósfera narrativa planteada, con la intención ascética del texto, recurre a la imagen del *fuego*, de la llama con diversos propósitos. La llama es un símbolo de la vida, pero, dentro de esa condición antitética en la poesía barroca, también es un instrumento para el castigo; ella misma es señal de lujuria y ceguera.

En un extenso poema en treinta y dos cuartetas, “O, cómo esta infante antorcha”<sup>195</sup> (Solís 1977: 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;

---

<sup>195</sup> “O, cómo esta infante antorcha” es un poema en cuartetas y en verso romance de metro regular, fenómeno que obedece a las variantes que sufrió el romance popular. DOMÍNGUEZ, Caparrós, José. *Métrica española*. Síntesis, Madrid, 1999, p. 406. Éstas en concreto, poseen una rima asonante distribuida irregularmente.

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 un sistema de oposiciones y figuras antitéticas de larga tradición, y explotadas ampliamente en la obra: 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 llama encierra una contradicción que lleva al desengaño; cuando más ilumina más rápido está de consumirse. La vida contiene la muerte; como la llama, entre más viva más próxima a la muerte. 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 la vida después de la muerte; el hombre nació entonces para morir y a medida que vive muere: “A luz deste desengaño”.

La vanidad se presenta relacionada con el tema de la mudanza y de la fugacidad de la vida. 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 alumbró y la quemó”. La luz de la llama representa un engaño, que incluso en los momentos de mayor esplendor es anunciada 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, “Víctima, pues, de sí misma”. Casi de inmediato, la fatiga de la llama sugiere la fragilidad del ser

humano y la muerte; por eso más de la mitad del poema se concentra en la agonía de dicha llama:

El pavilo, que despojo  
yaze de la llama lenta,  
*sólo de muestra en cenizas*  
de nada durables señas  
    Su nada entonces 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.

### **7.3.2 La imagen del tiempo**

El tiempo (“que no es hora de perder tiempo”), y la serie de motivos e imágenes que se desprenden de este tema, es una de las referencias fundamentales en la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela. La imagen temporal opone dos espacios simbólicos: el terrenal que asusta al hombre con su fugacidad, con su casi inexistencia, y el ultraterreno (el paraíso o el infierno), que se presenta como infinito. El tiempo terrenal es valioso para preparar la vida después de la muerte; solo para esto tiene sentido la vida. Pero la reiteración frecuente de que la vida pasa rápidamente hace 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 le presenta entonces al ser humano 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.

En *El desierto prodigioso* el momento en que el pecador vuelve los ojos a Dios y lo expresa mediante poemas se convierte en la imagen recurrente y definitiva del que encuentra el camino predicado por Arsenio y los personajes. De esta forma ocurre en el

“Soneto a la Virgen” (Solís 1984: 422) donde se desarrolla el tema del pecador que se arrepiente y abandona todas sus riquezas por asegurar su vida junto a Dios. Este instante crucial es uno de los grandes temas de *El desierto prodigioso*; el arrepentimiento es la gran experiencia que sufren todos los personajes.

Para llegar a ese instante del arrepentimiento, la obra recurre a la antítesis del paraíso y el infierno. Un lado de la cueva del ermitaño Arsenio conecta con un monte agreste donde habitan las fieras, este es decir el lugar para los pecadores; al otro lado de la cueva, después de que el pecador la atraviesa y vive la experiencia de conversión, se encuentra el “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. En el nivel de la narración debemos recordar que el motivo para la recitación de este poema es el ingreso de Arsenio a la orden de san Agustín. Si bien el presente de Arsenio se caracteriza por su devoción, su pasado está atravesado por una existencia mundana, pecaminosa. Para desarrollar esta extrañeza por el tiempo perdido, esta 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 como 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 han purgado las penas, navega bajo un manso viento, con la bandera de Cristo enarbolada. La metáfora se torna más bella en la medida que ésta inicia en el desierto y se habla del navío como si éste (es decir, la vida), penosamente se desplazara sobre la arena. Al final, la embarcación es llevada con suavidad por un manso viento, metáfora del hombre que alcanza la vida eterna después de una existencia de dolorosa penitencia.

Aparte 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 éste solo debe permitir que Dios lo abone. Esta metáfora la reitera el poeta una y otra vez con otros elementos.

En las cuartetas “Pues no excusáis los oídos” (Solís 1984: 418), el poeta utiliza la imagen de las piedras preciosas 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 como el pastor que va en busca de la oveja descarriada o como el médico que se encarga del más enfermo; veamos algunas cuartetas:

Pero ¿qué puede importarle  
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 le 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 vida. De ahí la antítesis del verso “los sordos passos de la muerte”, que



alertan al hombre sobre lo que le acecha. Desde ese primer verso “O mal gastados años” el poema se caracteriza por un discurso sentencioso, debido a la forma como se desaprovecha la vida terrena en hechos mundanos. El poema es una interrogación permanente, una llamada al autocuestionamiento y al arrepentimiento por los “gastados años” por la “loca juventud” vivida. Una ilusión alimenta la vida del hombre, pues la juventud 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 gano?”.

Una serie de imágenes se reiteran para aludir a los pecadores, como la de la ovejuela perdida que representa al hombre descarriado que abandonó el camino de Cristo, y la ceguera física como 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 sobre el presente, el ahora, el “ya” como lo único que importa “El día presente corre a largo passo”. El hombre piadoso debe, por lo tanto, despedirse de lo terreno pues optó por Dios:

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.

Otro de los motivos de la poesía de Pedro de Solís es el del pecador que suplica para que se le conceda un instante para la salvación. El tiempo se convierte en una de las obsesiones del pecador pues siempre se encuentra en un punto crítico de su vida, el momento 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: 11), mediante el ejemplo dado por Cristo 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 de Dios.

### **7.3.3 El pastor y la oveja perdida, el médico y el enfermo**

La intención moralizante, apotegmática y ejemplar de esta poesía privilegia el valor utilitarista sobre el estético; las imágenes, alegorías y metáforas creadas a partir de elementos como el pastor y la oveja perdida, el médico y el enfermo, remiten a ideas claras inmersas en la dimensión religiosa de la obra: la oveja perdida o el enfermo es el pecador y el pastor o el médico es Cristo. La imagen del pastor y la oveja descarriada aparece, por ejemplo, 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 pecando 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 y se intercambian permanentemente: la del pecador que pide clemencia, y la de Dios, o su representante, increpándolo. Así, en las mismas cuartetas (“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: 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 sobresale es la del pecador que con vehemencia pide perdón: “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 los personajes descubren que se encuentran en pecado. La novela inicia precisamente con el descubrimiento de la cueva

de Arsenio por parte de un grupo de personajes dedicados a la caza; en ese instante reconocen que viven una vida mundana. Este es el tema del soneto “Señor y Padre mío”, lo cual indica el grado de integración entre los poemas y la trama novelesca. En este caso, el narrador asigna el soneto a don Fernando que marcha a caballo por el Desierto de la Candelaria con don Andrés, don Pedro y Antonio. A la pregunta que le hacen sobre qué venía pensando, éste responde que “ya no era tiempo de pensar en otra cosa” y quiere, a través del poema que recita, pedir perdón de sus perpetradas culpas. Este poema, con una estructura clásica, en endecasílabos, estrofas isométricas y rima consonántica, 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 soneto aparece un interlocutor que nuevamente es Dios, y una voz que se reconoce pecadora: “Señor, yo os he offendido; yo confieso” (Solís 1977: 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 todo el proceso, por eso el pecador pide que se borre todo lo escrito. La juventud no es precisamente el mejor estado del hombre, pues ésta, con sus banalidades, conduce con facilidad 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 cuatro jóvenes que comparten algunos días con Arsenio en el Desierto de la Candelaria son privilegiados, pues logran recapacitar sobre sus vidas mundanas sin atravesar experiencias dolorosas como las que vivió Arsenio, Pedro Padilla o Leoncio, entre otros: “Dadme lugar que haga penitencia”. 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 que quiere enmendar su vida y por eso ruega a Dios por el perdón. En este sentido no existen imágenes, figuras novedosas, sino la reiteración de un corpus retórico que sirve al propósito moralizante de la obra; se trata de una poesía con claros fines utilitaristas, que se integra de este modo al proyecto narrativo.

El poema “Si horror fatal, si presago infelize” (Solís 1984: 76) constituye un buen ejemplo de cómo la poesía no es un elemento suelto en *El desierto prodigioso*. Don Pedro y sus amigos escuchan la historia de un condenado que resucitó, contada por

Arsenio. Don Pedro, entonces, interrumpe la conversación para referir un poema que compuso alusivo al tema. De esta manera se crea el suspenso, pues la historia queda inconclusa y el poema confirma el asunto del relato, pues los versos tienen como objetivo describir el estado de quien vino del averno para sugestionar al lector de esta manera: “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, desarrollada ya por las meditaciones, y lo predispone para que termine de escuchar el relato de Arsenio: “¡O, qué horrendo sucesso! ¡O, qué espantoso/ Que un difunto en el féretro se mueba!”. Estas parecen ser las palabras del “letor” a quien siempre se refiere el narrador, sugiriendo de esta manera la reacción pedida para los que escuchan una historia de tal índole.

La vida y su condición inseparable de la muerte es un tema constante en *El desierto prodigioso*. 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 situaciones es Cristo quien recrimina a los pecadores y les pregunta: “¿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 oraciones como actos de penitencia y por eso no hay espacio para temas ni citas de autores profanos; todos los versos se presentan como oraciones, como actos del arrepentimiento. En este sentido, los poemas forman parte de la mentalidad expresada en la novela, donde los personajes entran en crisis al hacer conciencia de la vida mundana, de la *vanitas*, y deciden dedicarse por completo a la contemplación y alabanza divina. A la muerte alude la obra con numerosas imágenes como el sueño y la noche, y con símbolos como el reloj y los restos óseos.

En *El desierto prodigios* la muerte aparece como un poderoso recurso de sujeción. Pedro Padilla cambia de vida porque su amigo Leoncio regresa del más allá para recordarle que está próximo a morir; el mismo Leoncio se arrepiente de sus pecados al contemplar el fantasma de su esposa, y don Fernando acelera su entrada a la orden de los cartujos una vez su amigo don Juan muere en un naufragio con todas sus posesiones; recordar la proximidad de la muerte aparece como el principal aspecto para conmovier al pecador; por eso la poesía insiste una y otra en este tema.

La idea de la muerte, unida a temas como el del desengaño, se expresa con numerosas imágenes antagónicas, que manifiestan la impotencia del hombre, pues 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 en la tierra. De esta forma, la vida palaciega insensibiliza y condena el alma; la libertad conduce a la muerte; el sol naciente, que simboliza la vida y el descubrimiento de Cristo, al despertar mata a la luna y la juventud es símbolo de pecado. Respecto a este último motivo, el poema “Debaxo el yugo de la culpa presso” (Solís 1977: 119) relaciona juventud con pecado; detengámonos en esta relación contextualizando el tema en el hilo narrativo.

### **7.3.4 El motivo de la juventud**

Arsenio y sus amigos de juventud, Leoncio y Pedro Padilla, caen en pecado con facilidad, pues la juventud está asociada a las gracias mundanas; de nada sirve la juventud, sentencian los poemas, si lleva a la condena del alma. A la edad temprana se refiere el poema “Debaxo el yugo de la culpa presso”; ciertas palabras califican negativamente la juventud: ésta se asocia con las *niñerías*, la *edad primera*, la *edad incauta e ignorante*. Juventud y exceso o 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 se presenta como aquel momento donde el ser humano es más propenso a perder su alma, pues el poema indica que éste 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 se presenta como un acto de contrición; este es uno de

los sentidos de esta poesía, y por eso resalta la voz poética que 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<sup>196</sup>

De la misma forma, “Glossa a esta octava rima” (Solís 1977: 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 nuevamente busca a Dios cuando todo está por terminar: “a ti llamo, a ti busco y a ti”.

Estos 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: 269) hay imágenes sugerentes donde la expresión poética y la habilidad para crear metáforas de Pedro de Solís se hace evidente. El primer verso, “En la mitad del silencio”, nos presenta una bella imagen: la mitad del silencio es la avanzada noche, cuando ningún alma deambula ya; es la calma absoluta pero también es la muerte, 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

---

<sup>196</sup> Este soneto presenta un estrambote con los siguientes versos: suspended la sentencia/ mientras mi voz vuestras entrañas hiere,/ diciéndoos: peccavi, miserere.

Delia (motivo del poema), de su primavera pasada, de su juventud truncada por la muerte; es por esto igualmente que en el presente todo está a “Obscuras y deslustradas”.

La muerte se representa como el sueño, pues éste 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 puede ser incluso asombrosamente realista (“y a una sutil voqueada”) y sobredimensionada, pues asistimos a la muerte de una joven, de una mujer pura y hermosa; ella va a resucitar como un ave Fénix 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”.

Estas paradojas conducen necesariamente al desencanto, 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 vida terrena de una forma relajada, alegre; no puede en definitiva disfrutar la vida pues ésta 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 dicha vida y a ésta 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: 201) se citan en el marco de una mansión que realizan los personajes con Arsenio en el Desierto de la Candelaria. Con este encuentro, los personajes pretenden divertir un “rato la imaginación de tantas penas” (Solís 1977: 188), como las que dejó Arsenio “pricipiadas” en su relación. Esta idea se expresa, por lo tanto, como el motivo para incluir los poemas; pero los versos

citados no divierten, sino que son la forma como los personajes manifiestan ciertos sentimientos píos que sirven también para insinuarle al lector la trascendental decisión de don Andrés de ingresar a una orden religiosa. Se expone y refuerza entonces una moral religiosa a partir del sufrimiento, y se exploran imágenes opuestas propias de la estética barroca:

Adán, tú, loco imposible,  
te ocasionó 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 de esta forma también acerca al ser humano a una existencia mundana, que es precisamente de la que se debe huir. La proliferación y reiteración de significantes en las décimas tienden a dimensionar la culpa, a resaltar el estado en pecado; por eso el valor de palabras como “terrible”: “terrible estrago, terrible” haciendo referencia al fruto prohibido, a la tentación. Pero los personajes lo que quieren es cantarle a la santa cruz, a Cristo que viene a redimir; el juego conceptual de los versos finales de la segunda décima se refieren



a Cristo: “veniste a encontrar la vida/ en el árbol de la muerte”; es la muerte, el pecado, lo que produjo la venida de Cristo, su crucifixión y, con ello, su expresión de amor a los hombres.

La vida se plantea como una serie de contradicciones, de dicotomías. 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 quarteta dicen: “este árbol, aunque famoso/ es el árbol de la muerte”. Los últimos dos versos de este poema 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 unidos, fusionados.

### **7.3.5 La imagen de la noche**

El tema de la noche en *El desierto prodigioso* aparece inicialmente como una figura retórica: los personajes realizan sus mansiones justo hasta el momento que llega la noche, instante donde hay un llamado para recogerse, para descansar. Al siguiente día, el tema del amanecer mitológico da origen a una nueva jornada. El motivo de la noche aparece en la vida de Arsenio, cuando éste deambula en pecado por un monte agreste y sueña con el cuerpo corrupto de Casimira; en dicho pasaje, la noche se relaciona con lo macabro, con lo infernal. Igualmente es de noche que don Fernando se pone una mortaja, se cubre la cabeza de ceniza y le recita las meditaciones a su amigo Martín. Y en el “Famoso auto sacramental”, incluido en la Mansión XXI, una mujer recorre las oscuras calles de una ciudad española en busca de su marido. Durante toda la noche prototipos de la vida citadina interactúan con la mujer y se ofrecen como esposos, prendados por la hermosura de ésta. Ninguno se imagina que el marido que busca la mujer es Cristo, que había llamado a la puerta, al alma de la mujer, sin hallar respuesta; solo la claridad de la aurora posibilitará el encuentro. La noche se convierte en un espacio simbólico: para don Andrés es el momento de la búsqueda, donde se logra la claridad del alma suficiente para el arrepentimiento, para la contrición. Pero la noche es

también el momento del pecado, de la perdición y de la muerte. Esta imagen atraviesa los numerosos poemas incluidos en la obra, contribuyendo al avance del hilo narrativo a partir del desarrollo de la temática.

En el poema “En la mitad del silencio” la noche adquiere un simbolismo místico y no macabro, pues es la imagen de la noche mística de la poesía de san Juan de la Cruz: aquella donde el alma está sosegada, tranquila, propicia para la unión con Dios (Solís 1977: 269). Desde el mismo primer verso este poema sugiere una bella imagen de la noche: esta es “la mitad del silencio”, y el motivo de la muerte de Delia, esposa de Arsenio. La noche sugiere entonces la muerte, pues es un poema dedicado a Delia que yace sobre una cama, asunto que remite al retrato funerario en la colonia, y de gran cultivo en la Nueva Granada<sup>197</sup>: “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”. La breve narración sobre la muerte de Delia se enriquece y amplía de esta manera con el romance. Pero el poema no narra sino que crea la atmósfera, el ambiente que posibilite impresionar al lector con el tema de la muerte.

El contexto de la situación narrativa introduce al lector en un ambiente triste, fúnebre en definitiva; el poema completa la imagen: la noche, como símbolo de la muerte, aparece sin color “deslustrada” y silenciosa; es la imagen del ser envuelto en la oscuridad total. La muerte aparece relacionada con el sueño, y por eso estos versos: “quando en los brazos del sueño/ los cuerpos lassos descansan”. El sueño y la muerte son equivalentes y así lo afirma Arsenio cuando sueña con el cuerpo de Casimira comido por los gusanos. El poema describe la desarticulación del modelo renacentista, de tipo petrarquista: la mujer hermosa, 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,  
obscuras y deslustradas;

---

<sup>197</sup> Ver: *Monjas coronadas*, 2003.

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

La última parte del poema retoma el tema de la separación entre el cuerpo y el alma, entre lo material y lo espiritual; el cuerpo lo recibe la tierra, pero el alma asciende al cielo; 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

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

Pero al ser la noche el momento escogido por Cristo para nacer, ésta también cobra valores positivos. Este nuevo significado de la noche se explica a partir de un fenómeno natural: la noche es necesaria para que amanezca, para que salga el sol de nuevo. La noche es señal de muerte, pero es necesaria para que el hombre renazca. 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 cayda  
Nació de noche la muerte,  
Nasca de noche la vida. (p. 528).

De esta manera se plantea que si el hombre por el pecado se confinó a un oscuro abismo, es de allí mismo 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 ilumina 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 podemos extraer de un conjunto de versos, determinan una serie de 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*. Es

por esta misma razón que en la parte narrativa, una vez los personajes ingresan a la cueva de Arsenio y comienzan la lectura de los poemas, el narrador dice que hay unas ventanas por donde ingresa la luz, y que al fondo de la cueva existe una puerta que conduce a un claro remedo de paraíso terrenal; se aclara así el valor simbólico y místico de la noche.

Los versos indican entonces la ambigüedad y la contradicción, 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 el llanto, el frío, la paja y la noche, que permiten que la isotopía semántica del dolor, del pecado y de la muerte se aprecie con claridad. Así, todas las quintillas de la 30 a la 36 incluyen la palabra “llora”, ubicada especialmente en los primeros versos de las estrofas para mayor sugestión. Se llora por la alegría y por la tristeza, se llora por la ternura, se lloran las penas “agenas”, para que “me haga fuerte”, se llora porque se es niño, se llora por los demás, porque desvían el alma de la presencia de Dios, se llora para que otros rían, conduciendo así la emoción y creando el efecto planteado por la noche:

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: 525).

El recurso estilístico de la reiteración, de la proliferación de significantes, se explora ampliamente en estas quintillas de “La concha de nácar fino”. En otra serie de versos los términos reiterados son “frío”, “pajas” y “niño”. Por ejemplo, entre las quintillas 53 y 60 se repite la palabra “paja” catorce veces y entre las quintillas 61 y 77 la palabra “niño” igualmente 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 expresada en los poemas sustenta el sentido y estilo barroco, y de este modo ingresan al plan textual de la obra; esta imagen define la actitud lúgubre y flagelante de los personajes; estos están en la oscuridad y la única luz que buscan es la de Cristo.

### **7.3.6 Las imágenes de la barca y la puerta**

Otra de las imágenes que enriquece la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela es el de la barca que surca el mar, que cruza el vado peligroso. Nos remite el poeta, en estos versos, a una imagen muy antigua de la poesía: el cruce del Éstige y el de la frágil nave en aguas tormentosas, hecho que simboliza la vida mundana, y de gran cultivo en la poesía del Siglo de Oro<sup>198</sup>. En “Glossa a esta octava rima” (Solís 1977: 259) el mundo se presenta como un “mundano mar” o un “ancho río”; seguidamente, el poeta dice que “Mi barca deja el peligroso vado”. Las glosas de esta octava 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 y por lo tanto es necesario vadear las aguas tormentosas para alcanzar la orilla divina.

---

<sup>198</sup> “De ti, en el mar sujeto” de fray Luis de León; y “Profaná la razón y disfamóla” de Francisco de Quevedo, entre otros.

Este tópico cobra un valor moral y religioso, y por eso aparece con frecuencia en la parte narrativa de la obra. Ese mar tormentoso, que el navegante intenta cruzar, simboliza una vida con vicios y anhelos materiales, que no conduce sino a la muerte<sup>199</sup>. La travesía del atlántico de Arsenio con Casimira, por ejemplo, cobra valores alegóricos: la nave donde van los pecadores se enfrenta a una terrible tormenta que daña el timón; de la misma manera, la muerte de un gran amigo de don Fernando, don Juan, en un naufragio, es lo que lo persuade de dejar los lujos de la corte madrileña y acelerar su ingreso a la cartuja de El Paular. La imagen derivada de la frágil embarcación que enfrenta los peligros del mar proviene de la tradición retórica; pero en este caso se llega a ella por una situación real: don Fernando se enfrentó a la furia del mar cuando viajaba a España con el cuerpo del arzobispo Almansa<sup>200</sup>.

Al empleo de los anteriores símbolos debemos agregar el de la puerta cerrada donde llama el suplicante, símbolo de iniciación que permite el paso de un estado moral a otro. A un lado de la puerta se encuentra el penitente y en el otro Cristo encargado de permitir el paso. Recordemos que la cueva de Arsenio cuenta con una especie de verja que separa el espacio agreste y mundano, donde vive don Pedro y sus amigos, con el “remedo de Paraíso” habitado por Arsenio. La puerta de la cueva de Arsenio también es simbólica, la clave está en saber leer o descifrar los mal gastados caracteres.

En las cuartetos “Señor y padre mío” el tema es el del pecador que viene ante la puerta de Cristo y suplica para que éste le permita entrar. El conflicto se presenta porque es tarde, imagen que simboliza ese momento crítico donde el hombre se da cuenta que dejó pasar momentos valiosos para allanar el camino que conduce al paraíso. El cuestionamiento de todas las voces 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 cambiarlo, 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

---

<sup>199</sup> Sentido también del *Coloquio séptimo de Jonás profeta* de Fernán Gonzáles de Eslava.

<sup>200</sup> Ver: *Epítome breve*, cap. XII.

arrepentimiento; que la puerta donde llama el pecador no se abra, quiere decir que para éste ya no alcanzó el perdón.

Los poemas, antes que expresar los premios que le esperan al devoto, tratan el tema del dolor, de los castigos que recibirá el pecador si persiste en su vida mundana y predicán el arrepentimiento y la penitencia. El lenguaje autorreflexivo, 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: 521) aparece de igual manera el simbolismo de la puerta; en este caso Cristo se presenta como la entrada al cielo: “Es del cielo el niño puerta”. Así 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.  
Descubierto 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. (Solís 1984: 532).

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, debemos referir a los tercetos “Si quieres ser perfecto religioso” (Solís 1977: 500). Se trata de una serie de versos endecasílabos, con rima consonántica y un tono sentencioso; el poeta no pide que se busque el camino de Cristo, sino que afirma que éste 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 se enseña sin lugar a dudas y que en ocasiones 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 así 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 una sensación de tristeza y el pedido a sufrir y a renunciar al mundo como forma de alcanzar el premio final, 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 pensar y preparar el camino de la eternidad, por esto los prelados son los guías enviados por Cristo. La sociedad colonial que expone la novela se afirma de este modo en los preceptos de obediencia y sumisión. Los consejos, dados de una forma sentenciosa y moralizante, son frecuentes en este tipo de textos, y por eso las

reiteraciones y énfasis como “ama la soledad”, “teme la parlería, ama tu celda”, “ama tu recogimiento”, continuando con el tono ejemplar de la obra resumido en el verso “Imita y pon por obra sus consejos”

Los tercetos predicán una existencia de asceta: renunciación, dolor, entereza y obediencia. El hombre debe ser íntegro al amar a Dios y debe tener la certeza de que está en el mundo terrenal para sufrir y poder 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 el mismo de la obra en general: lúgubre y oscuro. Una atmósfera gris impregna los textos y a los mismos personajes, 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, la figura del diablo como una serpiente o un monstruo bicéfalo se convierten en excelentes elementos para sujetar y modelar las almas de los incrédulos. Todo esto se convirtió en tema preferido de la poesía religiosa, la cual obedece en el siglo XVI y XVII a dicha mentalidad.

Este papel asignado a la literatura religiosa provoca que en muchas ocasiones la función moralizante esté por encima de la dimensión estética. 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.

### 7.3.7 El tema del desengaño

El otro tema de la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela, e ineludible en la literatura barroca, es el del desengaño. 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: 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: 142).

De manera explícita o implícita, la idea de desengaño atraviesa la obra de Pedro de Solís y Valenzuela, siendo un elemento de cohesión y expresión de una mentalidad. El pesimismo y la desilusión que manifiesta el hombre por el mundo terreno son evidentes desde las primeras líneas de la obra y abarca todos los planos de la narración. La vida es un “viento vano” (Solís 1977: 115) y el amor y las flores son traidoras (Solís 1977: 249); incluso se recurre a la imagen creada a partir de la serie *sombra, humo y vanidad*, para aludir a las cosas de esta vida, imagen que recuerda la gradación barroca de *tierra, polvo, humo, nada*.

La diégesis desarrolla bellas imágenes para aludir al desengaño. De esta manera se afirma 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; ésta 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: 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: 93).

El término “desengaño” aparece para expresar esa desilusión del hombre por el mundo, esa renuncia que predicán los personajes, en la media que nada de la vida terrenal y mundana tienen sentido. Las sombras terminan invadiendo la claridad, pues hasta la propia luz ciega la llama y siempre el rostro del hombre se refleja en el espejo como una calavera.

Una serie de sonetos presentados en la mansión XXI (“Otro”, p. 718; “Otro”, p. 719; “Copiados en la idea, desengaños”, p. 720, y “O, tú joven feliz, que a los engaños”, p. 721) demuestran cómo la citación de poemas con este motivo obedece a una intención coherente con el eje argumental de la novela, pues se refieren al ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular, lo cual es producto también de varios desengaños.

El tema de la penitencia, tratado en los sonetos mencionados, se proyecta en la figura de don Fernando que sigue los pasos de 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 doble, del otro, lo apreciamos en la relación que se plantea entre los personajes del primer plano narrativo (don Pedro, don Fernando, don Andrés y Antonio) y los personajes históricos (Pedro de Solís, Fernando Fernández, Antonio Acero de la Cruz y Andrés de san Nicolás); entre Arsenio y el primer habitante de la gruta en el Desierto de la Candelaria (que tenía también el nombre de Arsenio) y con Casimira que a la vez es Ascanio; juego retórico que se enmarca en una concepción dicotómica de la obra, 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: 718), a partir de una serie de aliteraciones y versos con varias pausas gramaticales, traduce la persistencia de don Fernando en su vocación<sup>201</sup>. El ejemplo, el modelo que representa san Bruno se expone

---

<sup>201</sup> 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// Respeto de tu estado no ha tenido/ Nadie más qué dejar: más que lo extraño;/ Que si del bien te despojó el engaño,/ Te restituye

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: 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 las imágenes más 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 del soneto. 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. El soneto remite por supuesto a don Fernando, y de ahí su conexión con el hilo argumental, pues es la transformación y el camino elegido por éste lo que es modelo para los demás personajes: el cartujo bebió lo ardiente del espíritu de san Bruno, hizo penitencia y ayunó para lograr su propósito; san Bruno es único pues 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: 721) concluye esta alabanza que don Pedro y los personajes le hacen a don Fernando por su ingreso a la cartuja. Nuevamente un hecho aparentemente positivo como lo es la juventud, se

---

al bien que as conocido.// No sólo logras elección tan buena/ Sino el bien que a otros trae esta memoria,/ Pues al que no la imita le condena.// I este aviso nos deva esta victoria:/ Que si alguno la sigue, trae la pena;/ Al que abre el camino, da la gloria.

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 aliteraciones 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 y por esto los personajes mismos alaban y celebran la decisión de don Fernando. 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, símbolos recurrentes en la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela, cuyo tratamiento obedece a la preceptiva derivada de la contrarreforma.

La poesía de Pedro de Solís y Valenzuela, contenida en *El desierto prodigioso*, no mantiene su nivel de elaboración; nos enfrentamos en varios casos a poemas ingenuos, repletos de cacofonías, de rimas forzadas y versos comunes sin que se llegue en muchos de ellos al simbolismo. Anotemos en principio que el objetivo religioso está por encima de lo estético, pues todos los poemas desarrollan los temas y motivos de tipo ideológico que interesó a la institución religiosa del XVII; el autor descartó de forma radical los temas profanos y de esta manera todos los versos obedecen a la propuesta religiosa planteada por *El desierto prodigioso*, tendiente a conformar un mundo 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*, la inutilidad de la vida terrena si ésta no se dedica por entero a Cristo y el sufrimiento como forma de purificación, aspectos afirmativos en el texto, obligan a que el verso tenga un único propósito.

Para expresar la altura poética de Pedro de Solís nos remitimos a poemas como “Silguerillo” (Solís 1984: 146), “Mostrando galas de abril florido” (Solís 1977: 110), “A una mujer y a Cristo, sed ardiente” (Solís 1977: 322), “Entre rústica greña se

levanta” (Solís 1984: 102), y “¡O, cómo esta infante antorcha” (Solís 1977: 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 que se le ofrecen al hombre; recursos estilísticos que abundan en la obra y en los cuales se puede 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: 102) que en 141 versos, con motivo de la historia del monacato y la vida de san Bruno contada por Arsenio, reitera con sugestivas imágenes la fundación de la cartuja. Lo inaccesible y apartado del monasterio de san Bruno es pintado con bellas hipérboles, 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.  
Pro 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 moralizante y pedagógico del discurso religioso del XVII, desarrolla las imágenes auditivas como parte de la construcción del espacio de la ascesis. De esta manera, en *El desierto prodigioso* 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, debido a que la pedagogía preferida es la 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. En la “Segunda Meditación” (mansión VIII) se expresa:

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: 386).

Y un poco después dice:

Vi, dize Pedro Porter, allí grandes tempestades, torbellinos y borrascas y muchos truenos y relámpagos que arrojavan espantosos rayos, los quales caýan sobre los condenados y parecía que los hazían pedazos y que los desmigajavan, 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: 411).



Es evidente que para la caracterización cristiana del infierno interactúan de forma simultánea los sentidos, siendo el de la vista uno de los más sugestivos y preferidos por el barroco<sup>202</sup>; 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, tratar las imágenes auditivas implica considerar 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<sup>203</sup>. La soledad del desierto sugiere por supuesto dicha ausencia de ruido y de sonido. La antítesis aparece como figura primordial, y de esta manera en las cuartetas “Naze el sol, y a muchos orbes” (Solís 1977: 214), los sonidos se caracterizan especialmente por el silencio; de esta manera leemos versos como los siguientes:

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

---

<sup>202</sup> Así lo expone José Antonio Maravall: “El valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época. Venía de un fondo medieval la disputa sobre la superioridad del ojo o del oído para la comunicación del saber a otros. Mientras que en el mundo medieval se optó por la segunda vía, el hombre moderno está de parte de la primera, es decir, de la vía del ojo” (Maravall 1975: 499).

<sup>203</sup> Según Juan Martín Velasco, “el lenguaje del místico confina con el silencio o sencillamente desemboca en él. Pero su silencio no es cómodo, perezoso o indiferente. Es una condición del lenguaje” (Velasco 1999: 56).

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 cuartetos los ruidos invaden el poema, pero nuevamente se llenan de silencios y las series pertinentes formadas por las palabras *resuene*, *acento*, *resonante*, *aplauzo* y *rugiente*, se le opone otra formada por las palabras *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: 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 y la fugacidad y pasajera que es la 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 anteriores décimas se refuerzan con otros versos del franciscano Gregorio Martín, donde se reiteran los tañidos y el hecho de que éstos 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: 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. De esta manera, este “aviso mudo” entra en relación con el “curso veloz, sin vida” y la llama que alumbra “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 tema 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, obedece al contenido ascético de la obra. De esta manera otras figuras y recursos como la interrogación, la exclamación, la inversión, la paradoja y el apotegma son utilizados ampliamente en dicha poesía 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 Valenzuela y que ésta estructura la concepción moral cristiana desarrollada en la obra<sup>204</sup>. La antítesis se presenta, de esta manera, como recurso esencial en ese proceso de búsqueda de experiencias ascéticas y místicas del hombre. 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: 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, assí, tomando este estado  
De poca grandeza y nombre  
En quien todo está cifrado,

---

<sup>204</sup> Juan Martín Velasco, con relación a la antítesis, afirma que ésta está referida “al fondo del alma, a Dios, a su acción sobre el hombre o a la respuesta de éste a su presencia,” (Velasco 1999: 55) y que ésta es una forma de expresar la incapacidad de referir con los términos vigentes la experiencia singular que el mismo hombre vive y, especialmente el contenido de la misma.

Comunicándose al hombre,  
Fue a todos comunicado.  
    Muerto de frío i temblando,  
Siendo la vida y calor  
Que dél se estaba 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 encierro, por el aislamiento; éste es el tema de otro poema titulado “Silguerillo”.

El soneto “Silguerillo” (Solís 1977: 146) plantea las antítesis vida /muerte, libertad/ condena, con la imagen de un jilguero que está seguro y con vida mientras permanece en la jaula; pero una vez sale de ella encuentra la muerte: “Pues oy la libertad le da la muerte/ A quien diera la jaula larga vida!”. La carencia de libertad pasa a significar

negación, aislamiento y penitencia, que es lo que finalmente permite la salvación. Se es rico entre menos se tenga (la libertad) y por eso el tesoro remite a algo “pobre y vil”.

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 y Valenzuela proyecta las ideas y la religiosidad de un grupo de personajes nobles 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 en la poesía barroca, trata diversos temas como el desencanto, la muerte, la penitencia, etc., propios del hombre de la Contrarreforma. La poesía se integra al argumento, a los distintos planos narrativos, porque forma parte de la actividad de los personajes y a través de ella éstos ilustran determinados relatos y expresan su devoción.

La poesía tiende igualmente a una dimensión ascética cuando trata de impresionar a los lectores con las imágenes macabras, con la penitencia necesaria para alcanzar la vida futura del más allá. Los diversos artificios retóricos están al servicio de una pedagogía del dolor, para lograr íntegramente la sujeción de los individuos al sistema religioso e ideológico imperante.

## 7.4 LA POESÍA CITADA

Todos los poemas incluidos en *El desierto prodigioso* no son de Pedro de Solís y Valenzuela. El artificio narrativo de tomar textos ajenos e insertarlos en la obra, como ocurre con la leyenda de Pedro Porter o los autos sacramentales, también se extiende a la poesía. Pedro de Solís incluye a lo largo de su obra un buen número de poemas de autores españoles y neogranadinos.

Esta inclusión de textos la realiza el autor de diferentes formas: en ocasiones el narrador señala que un personaje va a recitar un poema de determinado autor; en este caso nos referimos al recurso de la cita, así la transcripción del poema sufra algunas modificaciones. Los personajes se presentan de este modo como cultos lectores. En otras ocasiones el autor simplemente le asigna el poema ajeno a un personaje: en la mansión veinte (p. 324) el narrador afirma que Casimira escribió un par de sonetos dedicados a Cristo crucificado, los cuales son en realidad de Ambrosio Roca y Juan Lorenzo Ibáñez. Esta falsa asignación se debe considerar como parte de los artificios compositivos de la obra, y no como una burda apropiación de textos ajenos por parte de Pedro de Solís. El autor, en primer lugar, registró al margen de los folios los autores reales de muchos de los poemas que cita; en segundo lugar se trata de poemas de autores reconocidos para la época; por último, la falsa atribución también la realiza con poemas de su hermano.

Este último caso, el de la apropiación de los poemas de su hermano, es el más normal para Pedro de Solís. Ambos parecieran considerar sus obras como una sola, y por eso Pedro de Solís publicó con su nombre el *Epítome breve*, texto que inicialmente había escrito su hermano. Existe, por otra parte, una concepción de propiedad colectiva de los textos de tema religioso; de esta manera los personajes se sienten con el

derecho y obligación de copiar poemas en el cartapacio de Arsenio, o de “trasladar” los autos sacramentales de fray Joan del Rosario.

Pero la otra razón tiene que ver con la ficción misma: el autor presenta unos personajes que por “naturaleza” son excelentes versificadores. Pero al contrario de don Pedro, don Fernando o don Andrés, personajes de naturaleza histórica, Antonio Acero de la Cruz no es reconocido como versificador sino como pintor; en la obra aparece con ambas cualidades. De esta manera, el autor le asigna una y otra vez poemas que no son suyos, para que esté a la altura literaria de sus amigos, y participe así de los distintos certámenes poéticos que realizan los personajes en el Desierto de la Candelaria.

Pedro de Solís pone entonces a recitar a sus personajes poemas de fray Luis de León, Lope de Vega, Hortensio Félix Paravicino, Miguel de Dicastillo, Pedro Calderón de la Barca, Gregorio Silvestre, Manuel de Faría y Souza y de algunos poetas neogranadinos como fray Andrés de san Nicolás, Fernando Fernández de Valenzuela, fray Johan del Rosario, y otras figuras de menor renombre como sor María Ana de la Madre de Dios y el padre Ambrosio Roca.

Los poetas neogranadinos citados pertenecen al círculo social y religioso del autor, confirmando una exclusión que se extiende al tema de los poemas: estos pertenecen solo a la materia sacra. La poesía de tema vulgar, cotidiano, es excluida por completo, determinando la intención utilitarista del verso citado.

#### **7.4.1 Poemas citados sobre el tema mariano**

Entre los poemas citados sobresalen los dedicados a la Virgen María, lo cual se justifica porque los personajes le guardan profunda devoción, y en especial don Fernando que le debe el haberlo salvado de ahogarse cuando atravesaba un río en su caballo. La obra proyecta así la profunda devoción mariana en la Nueva Granada. Un contemporáneo de Pedro de Solís, el también neogranadino Francisco Álvarez de Velasco, confirma este culto a la Virgen y su consideración como poeta, hecho que facilita y justifica su lugar dentro del ramillete de versificadores:

(...) y sobre todo a la Reyna de todas las Ciencias la Sacratísima Virgen María, que la única obra, que conoce, y respeta por suya nuestra Religión, y Santa Madre Iglesia, es en

verso, en el Cántico de la Magnificat. Y en fin siendo este el idioma que se habla en la Gloria, como se le reveló por una visión a San Ignacio Mártir, y que tiene preferencia en la antigüedad (Álvarez 1989: 8).

Las cuartetos que inician con el verso “Oye, Madre, mis ruegos” (Solís 1984: 348), de sor María Ana de la Madre de Dios, están dedicadas a la Virgen. La voz poética se revela femenina: “Tu hija he sido siempre”. El poema vuelve por lo tanto a una idea reiterada en la obra en el sentido de que el hombre debe renunciar al mundo, a las gracias mundanas: “Que desechando el mundo, /A Dios sólo apetece”, Este poema recoge un tópico ya tratado, el del pecador que llama a la puerta de la Virgen y que sufre hasta el momento en que le responden: “llamé humilde a tu puerta,/ Pero antes que me abriesses,/ Ardor pasé de soles,/ Rigor sufrir de niebes”.

En el mismo contexto y con la misma temática, el autor cita de sor María Ana de la Madre de Dios las cuartetos “De pechos a una ventana ” (Solís 1984: 352). Estas cuartetos, dedicadas a la Virgen, contribuyen a la unidad de la obra, pues el motivo por el cual son leídas justifica su inclusión: Arsenio relata la historia de su amada Casimira; según él, ella compuso algunos poemas en la cueva donde se refugió y estos son algunos de ellos:

(...) y el eremita venerable, por dar aumentos a mi alegría, sacó dos papeles de Casimira, que luego conocí por la letra, con que confirmó ser verdad quanto avía dicho (Solís 1984: 352).

La inclusión de una canción de fray Luis de León, “A la Reyna de los Ángeles María Santísima abogada de los pecadores”<sup>205</sup>, también obedece a la historia, a la situación que se desarrolla. El poema se le asigna a Casimira, que motivada ya por la vida religiosa se refugia en la cueva del ermitaño; Arsenio cuenta que Casimira se dedica a componer poemas religiosos, hecho que marca la conversión definitiva y la decisión de retirarse del mundo. El poema, por otra parte, también destinado a la Virgen María, contribuye al desarrollo de este tópico:

Y como en la materia tenía tan sublime voto, se alegró mucho con ellos, y dijo que truxesse recaudo de escribir, que también quería componer algunos para cumplir un voto que tenía hecho a la Virgen S(antí)s(ima) N(uestr)a S(eñor)a. Y se lo truxe y estuvo mucho rato pensativo y lloroso y escribió la siguiente canción invocando su auxilio, como quien se consideraba en los mayores trabajos del mundo (Solís 1977: 290).

---

<sup>205</sup> La nota en la Mansión VI dice: “El título verdadero es *Oda XXI*, a Nuestra Señora. En ella fray Luis de León se lamenta del estado miserable en que se hallaba preso y perseguido



De esta manera se le atribuye entonces a un personaje ficticio, a Casimira, un poema de fray Luis de León, artificio que se torna convencional en la obra. La verdadera autoría de algunos poemas es lo que menos importa para el autor; lo fundamental es afirmar que todos los que buscan la gracia de Dios adquieren automáticamente el poder de la versificación. Y en este caso en particular, Casimira realizó un voto a la Virgen María; ella debe entonces celebrar a la Virgen con poemas escritos y recitados por ella.

Estas prácticas, como la composición de poemas, forman parte de la esencia de los personajes entregados a Dios. La manera como los poemas se relacionan con la situación narrativa, no permite considerar los versos como independientes de la parte narrativa, tal como lo hace el crítico colombiano Héctor Orjuela<sup>206</sup>.

El juego de falsas atribuciones cobra sentido en el anterior caso, porque la primera imagen planteada es la de una mujer, una monja descalza, que llora en una pequeña celda. En la primera cuarteta del texto de fray Luis de León, es clara la idea de sufrimiento y penitencia, al reiterar los temas de celda, pobre, descalza y lágrimas. El estado de Casimira es por lo tanto una extensión de la monja de que habla el poema, la cual espera a su esposo, Cristo, mientras lo busca en un fresco jardín en su “varia hermosura”. Las cuartetos cobran sentido en el contexto de la obra, al expresar el recogimiento, la penitencia y el proceso de abandono de la vida mundana por parte de Casimira, y su decisión de ingresar al convento de la Popa. Es por esta razón que se realiza la exaltación de la soledad y el recogimiento como un valor religioso:

Mira un arroyuelo claro  
Correr sobre verde yerva  
Cuyo sosegado curso

---

<sup>206</sup> Con el título de *Aventuras de Arsenio, el ermitaño*, Guadarrama, Bogotá, 2003, Héctor Orjuela presenta la parte estrictamente narrativa que concierne a la vida de Arsenio con el paratexto de Novela. Ahora bien, el autor no empieza directamente el texto citado con las aventuras del ermitaño, sino que presenta los primeros acontecimientos de la diégesis que parten del encuentro de la cueva por parte de don Andrés y el hallazgo del manuscrito “Desengaño de la humana vida”. Don Andrés comparte el cartapacio con sus amigos y todos regresan días después a la cueva, no sin antes haber realizado anotaciones en el cartapacio. Finalmente los personajes conocen a Arsenio y es el momento donde éste inicia su relato. Al incluirse la historia de Pedro Porter, Orjuela conserva entonces los tres planos narrativos y lo que verdaderamente hace es eliminar las meditaciones, la mayoría de los poemas y los autos sacramentales.

La recoge y la recrea.

Con tan apacible vista  
Quedose un rato suspensa  
Y tras de un tierno suspiro,  
Dize como quien despierta:  
Ay, soledad amada,  
Que qual maestra me enseñas  
Lecciones de perfección,  
De lealtad y de firmeza (Solís 1984: 353).

Estas cuartetas tienden al tono moralizante y ejemplar predicado en la obra, que se logra en este caso por la comparación con fenómenos de la naturaleza; de esta manera, los árboles que prestos dan su cosecha recuerdan la ingratitud y el descuido del hombre; las fuentes y los ríos que corren sin volver atrás se oponen a la desobediencia del hombre. La última estrofa confirma la apología a la soledad que realizan las cuartetas citadas y el recogimiento predicado por Arsenio y practicado por todos los personajes:

Quien no se pierde por ti,  
No tienen de ti experiencia;  
Poco sabe de tus gustos  
Quien no te busca y desea.

La recurrencia en los poemas citados a la Virgen María, el llamado que frecuentemente hacen los personajes de ella y su invocación permanente en las meditaciones para que sirva de abogada, son indicios de otro de los aspectos de tipo contrarreformista del texto. La imagen y la presencia de la Virgen aparece en distintas situaciones: don Andrés descubre un lienzo y poemas dedicados a la Virgen en la cueva del ermitaño; la Virgen salva a don Fernando de ahogarse, Pedro Porter sale del infierno gracias a su invocación y los jóvenes neogranadinos la consideran su proyectora. Todo esto justifica la presencia de numerosos poemas dedicados a la Virgen. De esta manera, en otro poema citado de fray Luis de León se resalta la presencia de una voz poética que se siente miserable y busca amparo en la Virgen:

Mi miserable vida

sólo quando se vuelve a ti respira.  
Virgen que a altos ruegos  
no más humilde sí diste que honesta,  
en quien los cielos contemplar desean.

La vocación mariana hace parte, de este modo, de la caracterización de los personajes. En la Nueva Granda, tal como ocurrió en las demás colonias novohispanas, existió una fuerte vocación a la imagen de la Virgen a la cual, junto con otras imágenes, le estaba confiada la misión de instruir al pueblo en los preceptos religiosos y los misterios de la redención. La cantidad de templos advocados y la profusa iconografía mariana<sup>207</sup> son un indicio de la devoción de los neogranadinos. Una somera revisión a la pintura mariana en la Santafé colonial nos arroja los siguientes cuadros: “Desposorio de la Virgen”, “Huida de Egipto”, “La Virgen del Rosario y el bachiller Cotrina”, “Virgen de la Candelaria”, “Sagrada Familia”, “Nuestra señora de las Nieves”, “Nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá” y “Nuestra Señora de Monserrate”; todas estas obras pertenecen a los distintos pintores neogranadinos del siglo XVII, incluyendo a Antonio Acero de la Cruz. *El desierto prodigioso* confirma este culto a la Virgen y sirve para expresar al mismo tiempo la devoción del autor.

#### **7.4.2 Las referencias al tema de la crucifixión**

Otra serie de textos citados refuerzan la prédica moral del texto, su propósito pedagógico y la propuesta ascética. Las citas que el autor hace por ejemplo de fray Hortensio Félix Paravicino reiteran la motivación cristiana para la selección de los textos y autores citados. En las cuartetas “Pendiente a morir de un leño” (Solís 1977:

---

<sup>207</sup> Jaime Gutiérrez, con relación a la pintura colonial afirma: “El arte colonial, visto por algunos historiadores del arte, es ante todo un arte ingenuo, <<comparable a los primeros balbuceos de un niño>>, y es primordialmente la consecuencia de una abundante demanda de la Iglesia, la cual concebía el arte fundamentalmente como un incentivo de la devoción y un estimulante de la fe. Ante ese arte, muchas veces “carente de miras estéticas”, que además, en la mayoría de los casos, se limitaba a la reproducción de grabados europeos, la labor de apreciación que realice el espectador puede llegar a ser más interesante si se ejecuta de acuerdo con las posibilidades que ofrece la disciplina iconográfica”. Gutiérrez, Jaime. *La iconografía de las imágenes religiosas santafereñas*. En: *Revelaciones: Pintores de Santafé en Tiempos de la Colonia*. Museo de Arte religioso, Bogotá, 1989, p. 31.

127) se desarrolla el tema del pecador que se reconoce culpable y siente su miseria ante la grandeza de Cristo en la cruz. En estas cuartetas se retoma el tema del asombro por el hombre pecador que no se inmuta viendo a Cristo padecer: “¿Vos en esa cruz? ¿Y yo/ (¡ay de mí!), tan inflexible”. Nuevamente el ser humano se reconoce como un miserable pecador y clama perdón pues se encuentra en ese momento crucial de la agonía, siendo el poema una buena síntesis de la prédica de las meditaciones, que aporta imágenes que explora el santafereño como el de la oveja perdida que busca regresar al redil:

Sea assí, que si no veros  
Y amaros es compasible,  
Mejorareme de amante  
Quando de feliz me prive.  
Mas ¡ay! Que el cuerpo y el alma  
A este aliento se despiden.  
Mi espíritu os encomiendo;  
Señor, Señor, recebilde. (Solís 1977: 132).

En este romance Paraviccino utiliza elementos retóricos propios del sermón como el autocuestionamiento y el discurso autorreferido: “¿Qué es esto, mi Dios, qué es esto?/ ¿Cómo veros es posible/ tan altamente postrado...? (...), que común aura me informe/ y forma vital me anime?”; la admiración y los vocativos, que también hacen parte del estilo de Pedro de Solís: “¡O, cómo que os desconocen!/ ¡O, cómo que no os asisten!”. El hombre termina reconociéndose culpable, miserable ante Dios; así se sienten los personajes que consideran los días demasiado cortos para alabar a Dios; esta actitud es la que le pide el narrador que adopten sus personajes, y por ende sus lectores:

Sólo acordaros pretendo  
quán locamente deshize  
desta escultura gallarda  
los primores que la disteis  
(...)  
Aquí os pido más attento,  
Y aunque al orbe escandalize,  
Yo haré, Señor, que esta vez

Me aclamen los Serafines...

Yo soy (que bien lo sabéis)  
peccador tan invencible,  
en lo frágil tan valiente  
en las tinieblas tan linze;  
(...)

Yo soy (que bien lo sabéis)  
peccador tan invencible,  
en lo frágil tan valiente,  
en las tinieblas tan linze. (Solís 1977: 129).

De Félix Paraviccino también se citan las cuartetos “De aquella montaña al ceño” (Solís 1977: 205). Éste poema comprenden 63 estrofas, lo que indica una vez más la intención de citar textos completos sin importar la extensión de los mismos, a pesar de predicar la concisión en su discurso. Queda de igual modo expuesta la manera como el autor se apropia de diversos contenidos con la intención de manifestar, de expresar su devoción. En estas cuartetos, a través de la isotopía creada por los términos *clavos*, *heridas*, *golpes*, *azotes*, *bermejas*, *sangrientas* y *sepulcro*, se desarrolla el motivo de la crucifixión:

Otros dos leños apuestan  
Iguales dos malhechores,  
I bien blasfemias el uno,  
Ruegos el otro interpone.  
Que se acuerde dél le pide  
Quando su reyno le goze,  
Y El le envuelve en la promessa,  
Más que esperanzas, favores (Solís 1977: 209).

Las cuartetos se estructuran a partir de cada una de las palabras de Cristo en la Cruz (“por qué le ha desamparado”, “Todo está acabado”, “Ya al Padre encomienda el alma”), versos que sirven para desencadenar la reflexión, el comentario, la expresión de dolor que guarda el hombre cuando recuerdan dichos momentos.

Una de las imágenes más sugestiva es la que refiere el momento en que el cuerpo de Cristo es lanceado, buscando por supuesto el mayor efecto expresivo y la manera de tocar hondamente el alma del lector:

¡Qué puerta le abrió en el pecho,  
a que la vida se asome;  
y a dos brazos de agua y sangre  
de un muerto mar les dé nombre!

La última cuarteta del poema es la confirmación de una tragedia, del tamaño de la equivocación cometida y el sentimiento de dolor y desengaño que debe afrontar el hombre, pues todos participamos de la crucifixión de Cristo:

que despechados se afligen,  
quando obstinados no lloren:  
¡verdaderamente Hijo  
Era de Dios este hombre!.

Otro soneto citado por Pedro de Solís es “El costado de Cristo, que inhumana”, de Juan Lorenzo Ibáñez (Solís 1984: 325). La situación narrativa nuevamente justifica la inclusión del poema: después de pasar varios días solo en el monte agreste, Arsenio encuentra a Casimira en una cueva; ésta lo aloja por ser ya un poco tarde: “La luz del sol escaseaba al tiempo del feliz hallazgo de mi prima Casimira”. Nuevamente la proliferación de significantes se presenta para crear la mayor sensación posible:

Con su resplandor pude registrar lo que avía en la cueba, que era una disciplina bañanada en sangre, un cilicio, un brebe lecho de elechos, y colgado de un risco, en una cruz, un bulto hermoso de Jesucristo Señor Nuestro crucificado. Llegueme cerca y arrodillado pude leer dos papeles que estaban (aunque de letra mugeril) escritos a los dos lados, que si no me falta la memoria, os referiré. Eran dos sonetos; el primero decía así (Solís 1984: 324).

Arsenio, como don Andrés, ingresa entonces al mundo de Cristo cuando entra por primera vez a la cueva, paralelismo que se repite una y otra vez en la obra. Todo sorprende e impresiona a Arsenio, pasando por el “bulto” o estatua de Cristo crucificado, hasta llegar al par de poemas que encuentra en hojas al pie de la cruz; los poemas fueron copiados por Casimira, pero Arsenio no aclara que sea la autora de los

mismos: “aunque de letra mugeril”. Arsenio recuerda los poemas y los jóvenes neogranadinos se apresuran a copiarlos: “copió Don Fernando estos sonetos”. La citación de los dos sonetos queda de este modo ampliamente justificada; ellos forman parte de las experiencias de conversión de los personajes; son la respuesta devota de Casimira, sirven para mover el ánimo de Arsenio y causan igualmente impresión en los jóvenes neogranadinos; es el verso religioso puesto en escena en la cueva del ermitaño. Todo este pasaje se toma también como motivo para realizar una especie de certamen poético; los personajes proponen hacer poemas a la santa cruz, la cual se erige como símbolo de la fe, del sacrificio realizado por Cristo para redimir a los hombres; todos serán citados en la obra. Pero lo primero es conocer el bello soneto escrito por Casimira, “El costado de Christo, que inhumana” y que en realidad es de Juan Lorenzo Ibáñez.

La primera imagen que ofrece el soneto es la de Cristo en la Cruz lanceado; la forma como lo expresa el poema es sugestiva pues utiliza el término “rasgar” para mostrar cómo se hiere la carne de Cristo:

El costado de Christo, que, inhumana  
Fiereza, rasga lanza rigurosa  
Dessata arroyos de jazmín y rosa,  
Equivoca raudal de nieve y grana.  
El corazón se asoma a la ventana  
Que en el pecho le abrió mano alevosa,  
Y para enriquecer su amada esposa  
Despide perlas y corales mana.  
La ingratitud del hombre el mundo acuse,  
Pues el llanto detiene quando mide  
Christo en la cruz un piélagos de penas.  
No por falta de lágrimas se excuse,  
pues IESÚS caudelosas las despide  
en la sangre del alama y de las venas.

Igualmente se utiliza en el soneto una bella metáfora para decir de qué manera la sangre brota: “Dessata arroyos de jazmín y rosa”, presentando una imagen de tipo

petrarquista<sup>208</sup> cuando se mencionan el jazmín y la rosa juntos: lo blanco y lo rojo. Esta imagen se reitera en el cuarto verso donde se refiere que se confunden nieve y grana. La segunda estrofa aparece con otra imagen sugestiva: “El corazón se asoma a la ventana” y la madre llora, imagen sugerida con el siguiente verso: “Despide perlas y corales mana”. En la tercera estrofa el tema es la ingratitud del hombre al no ver el sacrificio de Cristo en la Cruz. La última estrofa plantea entonces el dolor de Cristo representado en su sangre que corre tanto por el alma como por las venas:

La recurrencia de estos poemas estriba entonces en el tema del hombre pecador, que se siente miserable e indigno y que observa a Cristo crucificado y pide ser oído:

quiero, Señor que me oigás,  
o severo o apacible,  
que Dios soys de qualquier suerte. Oídme, Señor, oídme.

La concepción del hombre como insignificante, indigno de la gracia de Dios es de *facto* una idea que conecta con la mentalidad expuesta en *El desierto prodigioso*. La citación de poemas, como los de Paravicino, es una confirmación de la concepción contrarreformista de la obra, que señala el interés del autor por estos temas.

Finalmente, el otro soneto que Arsenio dice que encontró al pie de la estatua de Cristo es en realidad del padre Ambrosio Roca, “¡Dulce Jesús por mí crucificado” (Solís 1984: 324), y trata de nuevo el tema de Cristo en la cruz. Éste soneto no abandona el asunto del pasaje que se desarrolla, y entra a formar parte de un continuo de hechos de revelación y devoción. El tema de la culpabilidad del hombre aparece como central en el soneto, y de ahí que la imagen sea la del hombre que se recrimina todo el tiempo por sus faltas, lo cual nos lleva a los cuestionamientos de Arsenio por la vida que ha llevado. Los reclamos de Casimira crean el ambiente propicio para el poema:

¿Quién si no eres fantasma, te trae a esta aspereza, o enemigo mortal mío? ¿Hasta cuándo an de durar tus atrevimientos contra Dios? ¿Por ventura has de ser mi eterna ruina, que ni clausuras respetas ni soledades veneras ni ejecutados castigos del Cielo temes? Antes, o Cassimira, dije, arrojándome a sus pies, lleno de lágrimas, no es como piensas, mi intento dañado (Solís 1984: 319).

---

<sup>208</sup> Recordemos el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega “En tanto que de rosa y d’azucena”.



La voz poética parece ser la de Arsenio, que se siente de este modo culpable de la situación tanto de Casimira como de la suya. La expresión “por mí” cobra especial importancia en la medida que toda la carga de culpabilidad debe recaer sobre el pecador: “por mí crucificado”, “azotado por mí”, “por mí escupido”, “de mí ofendido”. En la segunda estrofa se dice que los pecados del hombre son tan grandes que nada lo puede consolar, ni siquiera el perdón. Por esta razón en la última estrofa reitera que el hombre debe llorar las culpas de todos y que estas se oponen a la bondad de Cristo:

¡Dulce Jesús por mí crucificado  
Azotado por mí, por mí escupido!  
¡tras de tanto favor, de mí ofendido!  
¡yo tras de tanta ofensa perdonado  
Ya lloro, ay Dios, ya lloro, y en estado  
Que a tu luz de mis culpas conocido,  
Ni el perdón me consuela arrepentido  
Ni el castigo me atierra del peccado.  
Culpas propias o ajenas a lo amigo  
Lloro por tu bondad, sin diferencia,  
Sin Atención al premio o al castigo.  
Sólo por tu bondad y su excellencia  
Y tan sin interés el llanto sigo  
Que ni aun tengo atención a tu clemencia.

Otros poemas citados también comprueban su función y relación con la parte narrativa. El soneto de Manuel de Faría y Souza “Parca inexorable que con polvo blanco” (Solís 1977: 274), recoge el motivo de la Erinia que “delgadamente está hilando el tiempo”, y retoma el tema del desengaño tan tratado en la obra, pues el hilar aparece como una “sutileza divertido”; lo que el hombre no sabe es que con cada hebra que se tuerce, la madeja de la vida se va “devanando”:

Parca inexorable que con polvo blando,  
en rueca de cristales recoxido,  
por sonda imperceptible conducido  
delgadamente el tiempo estás hilando,

qué importa que me vayas engañado  
con verte en sutilizas divertido,  
si a cada menor hebra que as torcido,  
madejas de vivir vas devanando.

Por la arenosa playa, que a los ojos  
viste el sol de zafir y de topacio,  
la plata más veloz va más remissa,  
desigualdad de intrínsecos enojos,  
la vida por aquesta va de prissa. (Solís 1977: 274).

Bien sea para tratar una de las ideas asociadas con la religiosidad como el desengaño, la vanitas, la muerte o el infierno, o como parte de discusiones y actividades de los personajes, los poemas se citan en la obra. Nuevamente, lo que sucede con unos poemas de Miguel de Dicastillo confirma ambos fenómenos.

#### 7.4.3 Los textos citados de Miguel de Dicastillo

*El desierto prodigioso* cita de forma especial al cartujo Miguel de Dicastillo, pues los pormenores sobre la inclusión de una extensa canción de Dicastillo<sup>209</sup> pasan a formar parte del desarrollo de los acontecimientos. La historia cuenta que entre don Pedro, en la Nueva Granada, y don Fernando en España, se establece una intensa correspondencia; las cartas van y vienen<sup>210</sup>. La llegada de unos “pliegos” de don Fernando, produce el viaje de don Pedro al Desierto de Guaduas para darle noticia de las cartas al padre de los personajes. El motivo del encuentro se mantiene de este modo como artificio para desarrollar el argumento, pues en la primera gran parte de la misma los personajes se reúnen con Arsenio para escuchar sus historias; ahora lo hacen con el

---

<sup>209</sup> El padre Miguel de Dicastillo nació en Tafalla (Navarra) en 1599. El 29 de Junio de 1626 profesaba en la cartuja del Aula Dei. Fue enviado a la Cartuja de El Paular, lugar donde profesaba Fernando Fernández de Valenzuela; Dicastillo murió allí en 1649; Fernando Fernández de Valenzuela, que ahora se llamaba Bruno, moriría allí mismo en 1677.

<sup>210</sup> “Llegaron con felicidad los galeones de aquel año a España, y los pliegos de Don Pedro, a manos de Don Fernando, ya Don Bruno, monje proffeso en la Rl. Cartuxa del Paular (...). Formó sus bosquejos (don Fernando) y hizo sus pliegos y los despachó en la siguiente ocasión de galeones que también tubieron feliz viaje” (Solís 1984: 755).

padre de don Pedro y don Fernando, para leer y comentar las cartas enviadas por éste sobre la vida cartujana.

Don Pedro, junto con un grupo de amigos que pertenecen a su misma condición religiosa<sup>211</sup>, se encaminan por lo tanto al Desierto de la Candelaria; todos tienen la misma intención: “así por visitar aquel venturoso solitario como por hacerse noticiosos de las cosas que los papeles de Don Bruno contenían, según que Don Pedro les avía referido” (Solís 1984: 756). La novela relata entonces el sensible encuentro entre don Pedro y su padre, convertido ya en un venerable ermitaño:

Tanta fue la ternura que causó esta vista a D, Pedro que, arrojado a los pies de su amantísimo padre, se los regaba con las lágrimas de sus ojos, besándolos tiernamente qual hizo Madalena un tiempo los de Christo Sr. Nuestro. Los demás compañeros estaban atónitos y mudos viendo un passo tan tierno que les quebrantava el corazón. (Solís 1984: 757).

Pero todos los hechos se concentran en las noticias que llegan de don Fernando, y por eso el padre pregunta: “¿Qué tenemos de nuevo de nuestro monje cartuxo?”. Los personajes se disponen, entonces, para un momento largamente esperado: abrir los pliegos enviados por don Fernando y dar comienzo a la lectura; es de esta manera que, después de “leídas muchas cláusulas”, encuentran que en una de éstas dice:

<<antes de responder a tus preguntas quiero que refrigeres los labios con esa canción a mi Santísimo Padre BRUNO, que la he copiado de un libro que actualmente estoy leyendo, que se intitula *Aula de Dios*, el qual te remitiré en otra ocasión porque contiene un admirable dibujo de la vida cartuxana. Ahora no me es posible, que harta fineza es aver copiado esos versos para que con ellos refresques la memoria de las noticias que en el Desierto Prodigioso nos dio el venerable Arsenio; y si es vivo, será bien que también los vea, con lo demás que contiene esta carta>> (Solís 1984: 758).

Este pasaje aporta varios datos fundamentales. En el nivel histórico- biográfico, confirma una situación que explica la presencia, en *El desierto prodigioso*, de textos de la tradición española, como la leyenda de Pedro Porter y la misma canción de Miguel de Dicastillo: don Fernando es el que envía desde España a su hermano numerosos documentos, como anuncia en este pasaje con la canción tomada del *Aula Dei*. Los hechos históricos confirman lo narrado en la novela: *Aula de Dei* se imprimió en

---

<sup>211</sup> Don Pedro se hace acompañar de “Antonio (...) reducido al hábito clerical, con pretensiones del sacerdocio. Acompañole también el M. Rdo.Pe. Fr. Joan Martín, de la Orden del Seráfico, Pe. Sn. Francisco” (Solís 1984: 756)

Zaragoza en 1637 bajo el seudónimo de Miguel de Mencós; Dicastillo, por otra parte, fue enviado por el capítulo general de la orden de la cartuja del Aula Dei a la de El Paular, lugar donde murió en 1649 (Egido 1978: 19); estos hechos y fechas lo relacionan de forma directa con Fernando Fernández de Valenzuela, pues éste ingresó a la cartuja en 1640, y estuvo allí hasta el momento de su muerte en 1677, por lo que debió conocer tanto la obra como al mismo Miguel de Dicastillo. Don Fernando, por otra parte, señala que posee de la propia mano de Dicastillo un ejemplar del *Aula Dei* (Solís 1984: 809) y hace mención a la primera edición del mismo:

Salió impresso, no con el nombre propio de su autor sino con otro diverso, y por el descuido común de los traslados, en dos impresiones que se an echo a salido siempre con muchos errores, con algunos versos duros y otros faltos; y, no obstante, se sabe por experiencia que las otras impresiones, echas sin satisfacción de su dueño, ocasionaron muchas y no vulgares conversiones (Solís 1984: 808)<sup>212</sup>.

Esta secuencia, donde don Pedro y sus amigos leen las cartas enviadas por don Fernando desde España, confirma el mundo de la escritura que comparten los personajes, pues el interés manifiesto de don Fernando es que se haga en la Nueva Granada una edición, tanto del *Aula Dei* como de otro libro de Dicastillo titulado *Los dies grados del amor de Dios*; don Fernando quiere que se cuiden las ediciones y no se cometan los errores que contienen las realizadas en España. Esta es otra de las dimensiones de la obra de Pedro de Solís, que revela una historia editorial, de intercambio de textos y de escritura a dos manos, como ocurrió con el *Epítome breve*. Este ejercicio editorial pasa a ser tema de la novela, de la ficción: don Fernando, a propósito del *Aula Dei*, le dice a su hermano:

Yo te la remitiré, con condición de que cuydes que se dé tercera vez a la estampa, porque tanto bien espiritual como de ella se puede seguir no se frustre, por aver consumido la universal devoción de la cartuxa estos libros (Solís 1984: 809).

---

<sup>212</sup> Según Aurora Egido, en el año de 1637 “sale de la imprenta zaragonesa de Diego Dormer el *Aula de Dios, cartuja Real de Zaragoza*, a nombre de don Miguel de Mencós, seudónimo que escondía el de su verdadero autor, el padre Miguel de Dicastillo (EGIDO, Aurora. “Introducción”, DICASTILLO, Miguel. *Aula de Dios*. Libros Pórtico, Zaragoza, 1978, p. 11). Sobre las distintas ediciones, aclara la misma Egido: “*El Aula de Dios* lleva en sus preliminares de la edición de 1637 censuras y aprobaciones de principios de enero. Ya estaría, pues, acabada a finales de 1636. Pero sabemos además que hubo otra edición del poema que salió con anterioridad y sin permiso del autor” (Egido 1978: 20). Hubo una tercera edición en 1679, pero, por razones obvias, no la pudo conocer Fernando Fernández de Valenzuela.

Esta petición de don Fernando para que don Pedro publique en la Nueva Granada el *Aula Dei* se debe leer como parte de la ficción; la realidad era que los manuscritos se enviaban para su publicación en España, pues en la Nueva Granada no hubo imprenta sino hasta mediados del siglo XVIII. Esta es también la razón por la que otro contemporáneo de Pedro de Solís, Francisco Álvarez de Velasco, vende sus bienes y viaja a España para poder publicar sus poemas religiosos<sup>213</sup>. Un comentario de don Fernando, y el envío de un soliloquio titulado “El panal de sansón”, aclaran el destino final de estos textos: don Fernando dice que el principal “intento” para que los envía, es para que con ellos realice algunas mansiones, “como las del Desierto prodigioso” (Solís 1984: 811); si bien el sentido es que haga otras tertulias literarias, la petición se extiende a que realice nuevos capítulos de su libro “Desierto prodigioso”. Este soliloquio es el que aparece en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena. Fernando Fernández sabe y participa de la escritura de *El desierto prodigioso*, y con ese objetivo le envía los textos. Pedro de Solís no alcanzó a incluir estos textos enviados por su hermano en la mansión XXII, y por eso abre con ella el primer capítulo de la rescritura que emprendió de su obra (Manuscrito de Yerbabuena). Pero en la mansión XXII, los mismos personajes aclaran por qué no se leyó “El panal de Sansón”, hecho que pasa a ser de este modo parte de la historia:

Aparecieron luego en el pliego los cuadernos del soliloquio con este rótulo: *El panal de Sansón*. Aposessionosse de ellos el venerable eremita,<sup>214</sup> y aunque quisieron Don Pedro y los circunstantes leerlos, él no lo consi(n)tió, diciendo que no era ocasión, por ser ya tarde y no aver comodidad de hospedarlos en aquella pobre choza; y también porque él los quería ver muy de espacio y para hazer lo que su hijo le pedía avía menester tiempo. Y assí él determinaba que no se leyesen en público hasta el año siguiente (...) (Solís 1984: 812).

Revisemos finalmente otro de los textos citados de Miguel de Dicastillo, y la forma como pasa a formar parte de la historia.

*El desierto prodigioso* cita, en la mansión XXII (p. 758), una extensa canción de Miguel de Dicastillo titulada “Al Patriarca S. Bruno y primera fundación de la gran cartuxa” (Dicastillo 1978: 121). El poema forma parte del libro *Aula de Dios, Cartuxa*

---

<sup>213</sup> Publicados bajo el título de *Rhythmica sacra moral y laudatoria* en España en 1703.

<sup>214</sup> Es decir Pedro Fernández (padre de Pedro de Solís y Fernando Fernández), que se hizo ermitaño en el Desierto de Guaduas.

*real de Zaragoza*, y pertenece a la edición de 1637<sup>215</sup>. Lo primera que podemos constatar es que la canción, de 156 versos, se incluyó completa en *El desierto prodigioso*. El autor no tiene entonces objeciones en citar textos completos, como ya lo ha hecho a lo largo de la novela, y no simplemente versos o algunas estrofas. Ahora bien, la materia de esta canción justifica la inclusión: ésta contiene, como el mismo don Fernando lo ha señalado, un “admirable dibujo de la vida cartujana”. La canción es la forma entonces como don Fernando le responde a su hermano, que le solicita todo tipo de información sobre la cartuja y san Bruno; pero ésta sirve también como regocijo, como alabanza del santo, y como elemento de cohesión en la medida que la novela se enfoca en la devoción del neogranadino:

(...) antes de responder a tus preguntas quiero que refrigeres los labios con esa canción a mi Santísimo Padre BRUNO, que la he copiado de un libro que actualmente estoy leyendo, que se intitula *Aula de Dios*, el qual te remitiré en otra ocasión porque contiene un admirable dibujo de la vida cartuxana (Solís 1984: 757).

La “Canción”, como lo señala el mismo título, es sobre la fundación de la cartuja y alabanza a san Bruno: “¡O feliz astro, o prodigiosa alma”. Las alusiones geográficas se convierten en alegorías del retiro: “Riscos, que por lo espeso y lo sublime/ Si no término al sol, le son batalla”, al igual que la primavera puede remitir al placer que puede llegar a sentir el penitente: “No aquí del año los floridos meses/ Con varios amenísimos matices/ Hermosean las hórridas estancias”. No falta en la canción motivos recurrentes en el XVII, como la alusión a la muerte, al desengaño, al retiro del mundo y a los premios que le esperan al penitente, cuyo ejemplo mayor es san Bruno. La alabanza a la cartuja, a lo que significa, se deja escuchar entonces a lo largo de la canción:

¡O Cartuxa divina! ¡O región pura  
Entre cuyas prisiones y retiros  
La interna libertad del alma mora;

---

<sup>215</sup> Hay una edición facsimilar del texto de 1637 realizada en Zaragoza en 1978, con una amplia introducción de Aurora Egido. Esta edición fue la que se editó bajo el seudónimo de Miguel de Mencós. Egido se refiere al respecto: “El hecho de publicarse con seudónimo entra en una tradición muy extendida entre los escritores religiosos, que va desde Paravicino a Tirso de Molina y al mismo Baltasar Gracián” (Egido 1978: 21). Don Fernando le pide a don Pedro que al realizar la edición cuide que salga con el nombre real del autor.

Las lágrimas se vierten con dulzura,  
Con gusto se despiden los suspiros,  
Y un siglo se grangea con un hora!  
Con poco, mucho Cielo se atesora,  
Palacios halla quien cabañas dexa  
Y vive serafín quien naze ombre,  
Quien huye aplausos eterniza el nombre,  
A Dios se passa quien de sí se aleja  
Y el que del mundo desterrarse quiso,  
Desierto te buscó, te halló paraíso (Solís 1984: 762).

El tema de la canción tiene que ver por lo tanto con un asunto tratado ampliamente en *El desierto prodigioso*: lo relacionado con san Bruno y la cartuja. Recordemos que en este instante don Fernando ya hace parte de la cartuja con el nombre de Bruno. La canción provoca entonces una reacción entre los personajes: “gustosísimos quedaron todos los oyentes en aver oído esta canción, y juntamente muy ansiosos de ver el libro que Don Bruno les prometía” (Solís 1984: 764).

Pero al citar Pedro de Solís y Valenzuela la canción de Dicastillo sucede, como ha ocurrido con otros textos, una serie de alteraciones. Una de estas modificaciones es de carácter grafemático, producto de la transcripción que sufrió el texto al pasar por las manos de Fernando Fernández y Pedro de Solís. No importa, incluso en este caso, la recomendación de don Fernando de cuidar la integridad de la obra de Dicastillo, pues este ejercicio de alteración está dentro de las normas de composición y citación de la época y máxime cuando los textos eran de carácter religioso. La autoría se diluía en esa apropiación de textos ajenos, por considerarlos un bien colectivo. De esta manera, la escritura de Dicastillo en la canción “Al patriarca S. Bruno” a pesar de ser anterior a la escritura de Pedro de Solís, aparece como más moderna; Pedro de Solís conserva en más palabras las dobles consonantes (ff, cc, ss, tt, mm) y la grafía “z” donde Dicastillo usa “c” (apazible/ apacible). Según el estilo de Pedro de Solís, todos los versos empiezan con mayúsculas. Es indiscutible que las diferencias se establecen más entre lo que es el texto impreso, cuya ortografía está actualizada o corregida por un editor y el texto manuscrito, que es como se conservó *El desierto prodigioso*. Por esta razón, Pedro

de Solís utiliza formas como “añidieron” y “apazible” que en Dicastillo ya son “añadieron” y “apacible”.

Pero los cambios más sensibles se producen en la puntuación, en el cambio de ciertas palabras en los versos y en la utilización de menos versos bimembres, hechos que alteran la semántica y la sonoridad del poema. Aurora Egido señala el uso de las bimembres en la obra de Dicastillo, aspecto útil para la comparación que realizamos<sup>216</sup>.

Los versos de Dicastillo “corona le fabrican, y muralla;” “Deste alcázar sin arte, altiva puente,” y “de copas tan sublimes, y tan densas”, entre otros, se trasladan como versos unimembres en la misma canción citada en *El desierto prodigioso*, y todos inician con mayúscula: “Corona le fabrican y muralla;”/“Deste alcázar sin arte altiva puente,” y “De copas tan sublimes, y tan densas”. Este tipo de alteraciones no tendrían otra explicación que simples errores en la transcripción de la canción, al no respetar meticulosamente la puntuación, hecho que, por demás, no se hacía en la época. Otras alteraciones de puntuación<sup>217</sup> terminan cambiando la musicalidad y el sentido de los versos, haciendo distintos énfasis como se aprecia en la admiración, los vocativos y la atención al pronombre de segunda persona dado por el uso de la coma: “Tú, pues, que con exemplos más que humanos”.

La citación de poemas de Miguel de Dicastillo confirma la visión ascética del texto, pues los artificios retóricos son los mismos de las meditaciones y muchos de ellos los utiliza Pedro de Solís en sus poemas. Nos referimos entonces al uso de la retórica de la época que influyó decididamente en el estilo del neogranadino. En la obra de Dicastillo fácilmente se señalan el uso de recursos como los cultismos sintácticos, las fórmulas A si B, A si no B, A más B, no A sino B, A cuando B, el hipérbaton, las alusiones, perífrasis y el juego de palabras.

---

<sup>216</sup> “Supo seguir el viejo juego petrarquista de la bimebración, enriquecido por el uso de Góngora, que ofrece una gama completísima de oposiciones e identidades entre dos elementos que la conforman. Bimebración por contrarios que reflejan la conjunción paradógica entre dos significados: *fúnebre horror*, *habitación florida*, o dos nombres contrapuestos (“gozosos al cielo, y admirado al mundo”) (Egido 1978: 66).

<sup>217</sup> En la “Canción” de Miguel de Dicastillo leemos: “O CARTUXA divina, o región pura,/ entre cuyas prisiones, y retiros”; o “Tu pues, que con exemplos más q´ humanos”, versos que se transforman en el manuscrito de Pedro de Solís de la siguiente forma: “¡O Cartuxa divina! ¡O región pura/ Entre cuyas prisiones y retiros”; “Tú, pues, que con exemplos más que humanos”.



Otros poemas citados de Miguel de Dicastillo, “Otra vez, sobre el phéretro pomposo” (Solís 1984: 54) y “Al patriarca S. Bruno y primera fundación de la Gran Cartuxa”, representan valiosos ejemplos de cómo estos textos se insertan en la dimensión mental de la obra y la manera como *El desierto prodigioso* se escribió como un gran tejido de citas y alusiones.

El autor cita también el soneto “Otra vez sobre el phéretro pomposo” para reforzar la sensación producida por un relato de Arsenio sobre un muerto que se levantó tres veces del féretro y dijo: “por justo juicio de Dios soy condenado”. En el poema de Dicastillo el tema es igualmente el de una resurrección, la de Dyon que se levanta en el “phéretro pomposo” y habló “bañado/ De triste llanto en eco luctuoso”. Dyon, al igual que el difunto del relato de Arsenio, malogró su vida y de ahí su pena: “El ser que malogré con ser vicioso!”. La relación explícita entre el relato de Arsenio y el poema de Dicastillo se reitera en la tercera estrofa donde Dyon reconoce que por un “decreto justo” es condenado; seguidamente, las palabras “perpetua llama” señalan el tamaño y la clase del castigo que recibirá el pecador. En el verso once del soneto del navarro, hay una reiteración y proliferación de significantes que tienen como oficio acrecentar la idea de castigo (“De los eternos fuegos inmortales”). La última estrofa introduce el elemento moralizante pues se dice que Dyon para siempre selló su labio para un “vivo escarmiento a los mortales”. El poema se integra de este modo al relato, reforzando la macabra imagen de un muerto que se levanta del féretro, reiterando una serie de sentimientos explorados por Solís y Valenzuela y que forman parte de la dimensión religiosa de tipo contrarreformista.

*Aula Dei* fue un libro fundamental para Pedro de Solís y Fernando Fernández, como debió de ser para los lectores de textos espirituales de la época; así lo confirman las tres ediciones que se hicieron del mismo entre 1637 y 1679. Dicastillo interesaba de forma especial a Fernando Fernández por su conocimiento de la vida de san Bruno, tal como se lo comunica a Juan Francisco Andrés de Uztarroz de la Academia de los Anhelantes, a quien le dirige una carta en 1640, informándole de una historia que escribe sobre san Bruno y quiere que éste le corrija los primeros cuatro capítulos. No es extraño tampoco que ocupe un lugar central en *El desierto prodigioso*.

#### 7.4.4 Consideraciones finales

Los temas del pecado, la muerte, el desengaño, la humana y mundana vida y los castigos que le aguardan al hombre aparecen como elementos reiterativos en la poesía citada en *El desierto prodigioso*, y se insertan de este modo en el plan cristiano de la obra

Los poemas, incluyendo los que no pertenecen a Pedro de Solís, sirven al propósito moral de la obra, y algunos son textos de oración de ascesis y meditación. Son comunes los tópicos recurrentes de la estética religiosa del Barroco. De esta manera, la canción “Al patriarca S. Bruno y primera fundación de la Gran Cartuxa” de Miguel de Dicastillo; el soneto de Manuel de Faría y Souza “Esto, que prompta la razón advierte” (Solís 1977: 108) y el de Lope de Vega “Esta cabeza quando viva tubo” (Solís 1977: 108), evidencian el estilo trazado por Pedro de Solís en cuento al tratamiento de los temas religiosos como exclusivos de la poesía.

¿Esto es frente que a sido coronada?

¿Esto fue mano de jazmín vestida?

¡O vida! ¡O sombra! ¡O sueño! ¡O punto! ¡O nada!

---

Una figura mucho más local y contemporáneo de Pedro de Solís y Valenzuela, el poeta Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647- 1708), expresa en el “Prólogo al Lector” en la *Rhythmica sacra, moral y laudatoria* publicada en Madrid en 1703, la consideración en que tenían los poetas religiosos el verso. Álvarez de Velasco en su prólogo afirma que el verso es “el idioma que se habla en la Gloria, como se le reveló por una visión a san Ignacio Mártir, (Álvarez 1983: 8) concepción que tiene como fin dignificar su oficio y dignificarse como autor de versos sagrados; por eso escribe a continuación que la poesía tiene preferencia en la antigüedad y en la “superioridad del maestro, sobre todos los demás Artes y Ciencias”.

Pedro de Solís y Valenzuela le interesa dejar constancia que numerosas figuras de la Iglesia como el papa Urbano IV y Cristo mismo fueron poetas. Álvarez de Velasco, por su parte, señala a Adán como el primer versificador, que enseñado por san Miguel

compuso un salmo. Es evidente el deseo de plantear la génesis sagrada de la poesía, intención que busca reaccionar contra aquellos que no tienen en esta estima el verso: “(...) y esto baste para que formes mejor concepto de la poesía, si acaso eres de los que por no saber leer mas que en su libro, llaman coplistas a todos quantos la exercitan.” Y uno de los medios para expresar este sentido de la poesía es mediante los concursos poéticos.

Un certamen poético celebrado en el Nuevo Reino de Granada en 1662 aporta valiosos datos sobre la forma como la institución colonial se apropió de este tipo de eventos. El motivo del certamen fue el nacimiento del Príncipe Carlos José, lo que indica de antemano la oficialidad del concurso, al que asistieron más de veinte participantes. Ahora bien, no solamente el motivo estaba claramente reglamento sino la forma y el tema específico, pues el primer escrito pedido era una glosa en la cual se exigía no “salir del asunto que contiene<sup>218</sup>; el segundo escrito era un soneto acróstico con las letras iniciales “Vive Carlos José”; el tercero eran cuatro décimas laudatorias; el quinto “cuatro estancias de canción real con su conclusión por remate en que se pida al cielo el aumento próspero de la Casa de Austria” y el último ocho octavas en que se dijera el asunto principal del certamen. Esta rigidez en los temas y la calidad de los premios como medias de pelo, una sortija de amatista, pañuelos de olán y guantes adobados, reflejan el excesivo control de la institucionalidad, reproduciendo y retroalimentando así los esquemas de poder.

El certamen en particular al que nos referimos se torna aún más curioso cuando vemos la conformación del jurado y por supuesto los ganadores:

Son jueces en este certamen: El Maestro Don Luis de Mendoza, Cura de la Parroquia mayor y Vicario Juez Eclesiástico de esta ciudad de Tunja. Los muy R. R. Padres, Maestros Fray Antonio de León, Prior de Convento de Santo Domingo; Fr. Andrés de Otálora, Prior del Convento de San Agustín; Padre Juan Onofre, de la Compañía de Jesús, Fiscal Censor. El alférez Alonso de Palma y Nieto, Alcalde ordinario de esta dicha ciudad y quien da los premios; Secretario el Maestro Don Antonio de la Cadena, Tan digno para Juez como grande para Secretario (...).

---

<sup>218</sup> La glosa es la siguiente: “Como el cielo a España ve/ que su desamparo arguye/ dio un ángel que sustituye/ mientras que a Carlos José”. Gómez, Restrepo Antonio. *Historia de la literatura Colombiana, periodo Colonial*. Ed. Villegas, Bogotá, 1956.

Ahora bien, al mismo secretario encargado de recoger las poesías le otorgaron los premios del primero y segundo asunto. De igual manera, al padre Juan Onofre y al Maestro don Fernando de Mendoza, también miembros del jurado, se le otorgaron los primeros premios de la glosa y del romance del cuarto asunto. A este montaje habría que agregar que el alcalde otorgó los premios y que la “Academia” se hizo en el “Real Convento de Santa Clara”. Si bien todo lo concerniente a este certamen podría sonar hoy en día como un bochornoso hecho, no debió de ser así en la comunidad religiosa neogranadina, que constituyó una sociedad fuertemente estratificada y cerrada, que por supuesto buscaba retroalimentarse de esta forma. El certamen demuestra la alta consideración en que se tenía al verso, sirviendo a los fines sociales y políticos de la sociedad novohispana.

El ejercicio de la poesía se institucionaliza de este modo. Los personajes son todavía más estrictos al referirla exclusivamente a los temas píos, a la expresión de una vocación, y se consideran de este modo seguidores de una larga tradición del verso que empezó con los patriarcas de la Iglesia.

## 8. TÓPICOS Y RECURSOS FORMALES

En *El desierto prodigioso* se actualizan una serie de tópicos, motivos y recursos formales provenientes de las distintas tradiciones literarias, que se dan cita en el texto por su condición de obra barroca. Ciertos motivos como el del *encuentro* contribuyen a definir la estructura interna de la novela: el hilo narrativo se desarrolla a partir de las *mansiones* que realizan los personajes, primero en el Desierto de la Candelaria y luego en el Desierto de Guaduas.

Diversas imágenes y recursos provienen tanto de la tradición literaria cristiana como profana: la imagen de la cueva que remite a un simbolismo cristiano, pero que a la vez es parte de la tradición literaria profana; los recursos de lo *inacabado* y los *espacios en blanco* que asumen una forma específica en la estética barroca; el *claroscuro* y el significado alegórico de la luz; el artificio del libro dentro del libro, del personaje que escribe el libro que leemos y el tópico de lo macabro al servicio de la transmisión de la moral cristiana.

*El desierto prodigioso* participa también de cierta discusión retórica, como la que se planteó durante el Renacimiento sobre la dignidad de la pintura, y que se consolidó en el Barroco con tratadistas como Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Todos estos elementos presentes en la obra del neogranadino forman parte de la construcción ficticia del texto, y contribuyen a su definición como novela.

## 8.1 EL MOTIVO DEL ENCUENTRO COMO ELEMENTO DE COHESIÓN

El motivo del *encuentro*<sup>219</sup> tiene una función compositiva en *El desierto prodigioso*. A partir de éste la novela plantea unas relaciones espacio-temporales significativas, que contribuyen a sustentar la visión cristiana de los personajes y a la inclusión de la obra en cierta tradición discursiva. Los lugares de encuentro de los personajes son limitados y tienen el mismo simbolismo: un hermoso e idealizado soto donde se ubica la gruta de Arsenio y donde transcurre gran parte de la obra. El otro espacio, donde se retira el padre de don Pedro, es también un lugar apartado de la ciudad llamado Desierto de Guaduas, y que es el donde concluye la historia. Algunos acontecimientos, mínimos, suceden en Santafé de Bogotá<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela* llama *cronotopo* a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Éste, según el autor, es una categoría de la forma y el contenido y determina “la imagen del hombre en la literatura, que es esencialmente cronotópica”. Uno de los motivos estudiados por el teórico es el del “encuentro”; el cual adquiere diferentes matices, expresiones verbales y ejecuta funciones compositivas. Según el crítico, “el motivo del encuentro es uno de los más universales” (Bajtín 1989: 251) tanto en la literatura como en otros dominios de la cultura. Sobre el “cronotopo del camino”, afirma que “existen pocas obras que no incorporen una de las variantes del motivo” (Bajtín 1989: 251). Este cronotopo tiene una relación estrecha con el cronotopo del encuentro; el autor señala entonces todas las diferentes clases de encuentros que se producen en “el gran camino”.

<sup>220</sup> El historiador Lucas Fernández de Piedrahita describe la Santafé de entonces en los siguientes términos: “sus calles son anchas, derechas, y empedradas de presente todas con tal disposición, que ni en el Invierno se vén lodos, ni fastidian polvos en el Verano: sus edificios altos, y baxos son costosos, y bien labrados a lo moderno, de piedra, ladrillo, cal, y texa, de suerte, que no lo exceden los de Castilla (...). Los vezinos Españoles, que la habitan, y cada día se aumentan, son mas de tres mil al presente, y hasta diez mil Indios, poblados los mas en lo elevado de la Ciudad, que llaman Pueblo Viejo, y en otro burgo, que tiene el Norte, y llaman Pueblo nuevo (...). Repartese los que la habitan, assi Españoles, como Indios, en tres Parroquias, y en lo perteneciente a la catedral, que viene a ser lo mas granado, y numeroso, y los que vulgarmente se llaman Criollos son de vivos ingenios: hablan el idioma Español con mas pureza que todos los demás de las Indias (...)”. Fernández de Piedrahita, Lucas. *Historia General del Nuevo Reyno de Granada*. Libro primero. La ciudad contaba con varios colegios y universidades recientemente fundadas como la de san Bartolomé, la Santo Tomás y Nuestra Señora del Rosario, las cuales forman grupos de intelectuales que desarrollan sus manifestaciones culturales propias. La ciudad tuvo como centro la plaza mayor y alrededor de ella se situaron los edificios administrativos y judiciales, la Real Audiencia, los colegios, universidades, conventos, los cuarteles y los dominios de los ciudadanos distinguidos.

Estos espacios tienen referentes reales en la geografía colombiana, pero son objeto, como ya se señaló, de un proceso de transformación e idealización, pues obedecen a un tópico tradicional de la pastoril a lo divino.

Aunque todos los protagonistas son ciudadanos, solo de forma excepcional se encuentran en la ciudad o recintos cerrados, tal como ocurre cuando don Andrés revela en el cuarto de una casa el secreto de las meditaciones, o cuando don Fernando se las lee a su amigo Martín; la novela comienza incluso con una escena de caza en el Desierto de la Candelaria. La ciudad importa como un referente con doble sentido: para señalar la procedencia privilegiada de los personajes y como un lugar de pecado que se compara con la devota e idealizada vida retirada. En el inicio de la Mansión X se habla de la ciudad para condenar los “dorados chapiteles”, las “fábricas soberbias”, las “erguidas torres” y los muros levantados, calificado todo de “desvanecidas grandezas”; el objetivo es oponer este espacio al “humilde edificio”, la cueva, del eremita que “respiraba cielo, que echava fragancia de santidad”<sup>221</sup>. La gruta del ermitaño está ubicada en medio de árboles, en unos “lugares deleytosos (...) regados de un sonoro arroyuelo” donde se escucha el “acorde vihuela de las aves” que “en métricas capillas” cantan suavemente; este espacio es, en conclusión, un remedo del “Paraíso terrenal”:

Dispensó el R. Pe. Prior con Fr. Andrés en los retiros y rigores de novicio, y llevóselo por compañero y a otros dos religiosos antiguos y a fr. Joan del Rosario, de suerte que a las ocho del día ya estaban en la estancia, donde tubieron bien en qué deleytar la vista en ver un remedo y similitud del terrenal Paraíso: tanta variedad de árboles, fuentes, flores, aves, animales y, en la laguna, tanta diversidad de ismos, islas, y patos y otras aves de agua, que estaban como absortos, alabando con admiraciones a su divino Criador (...) (Solís 1984: 2).

En este espacio es donde los cuatro jóvenes neogranadinos se encuentran y permanecen con Arsenio y donde transcurre gran parte de la novela. Y lo que se describe, como lo anuncia el mismo narrador, es una “similitud del terrenal Paraíso”, que revela más bien el

---

<sup>221</sup> Gilbert Highet señala algunas ideas y características de la vida pastoril, las cuales están presentes en este plano narrativo de la novela del neogranadino: “el ideal de la poesía pastoril es la vida del campo, descansada y sin acontecimientos, “lejos del mundanal ruido (...) evocan la vida dichosa de los pastores, vaquerizos, y cabreros en el campo. No admiten como personajes a labradores ni jornaleros, porque su vida es demasiado laboriosa y sórdida (...). Hay varios elementos que caracterizan la vida pastoril: amores sencillos, música popular (especialmente el canto y las melodías del caramillo), pureza de costumbres, simplicidad de hábitos, comida sana y frugal, vestido llano y vida honesta y sosegada, en fuerte contraste con la agitación y corrupción de la existencia en las grandes ciudades y en las cortes de los príncipes” (Highet 1996: 258).

estado interior de los personajes. Arsenio es un piadoso ermitaño, y la experiencia que viven los neogranadinos los convierten en jóvenes devotos, dispuestos a abandonar todo lo terreno para seguir a Dios; están, por lo tanto, en el paraíso terrenal. Los lujos quedan atrás para los protagonistas; la naturaleza les brinda ahora todo lo que necesitan para vivir, que pareciera remitirse a los elementos indispensables para escribir. El bosque, con su variedad de frutos y aves que entonan una divina música (toches, calandrias, judijuelos, sinsontes, escortaes, mirlas, pajareles y canarios), celebra el encuentro de seres devotos:

Arsenio se levantó de su rústico lecho y reconociendo dispersos a los cuatro jóvenes, los conbidó a oír la más suave y sonora música que jamás avían oído. Sacolos a la vezina arboleda, y atentos escucharon no humanas voces, sí suaves melodías de arpadas lenguas que en métricas capillas saludaban al sol. Allí los toches, acullá las calandrias, allí los judijuelos, los cinsontes, escortaes, mirlas, pajareles y canarios, compitiendo cada qual a ssí mismo; como si se ubieran preparado muy de concierto para el casso (Solís 1977: 187). (...) a quien davan hermoso adorno hileras de naranjos copadíssimos y llenos de fruta y de azahar (que es propiedad de los árboles de aquel país llevarlo todo junto y estar, por un lado, con fruta y, por otro, con flores), quando arrebatados en una gustosa suspensión del ánimo, les parecía ver en aquella amenidad el paraíso terrenal tan celebrado de la divina Escritura (Solís 1977: 489).

La descripción del Desierto de la Candelaria se torna simbólica, pues remite al estado de soledad, de retiro que debe buscar el devoto, puesto por la divinidad en el “paraíso terrenal”. Este espacio tiene las características descritas para el cielo<sup>222</sup> en las meditaciones del cartapacio de Arsenio: es un lugar iluminado donde abundan los deleites naturales, y el devoto se complace con los agradables olores (a naranja en este caso) y escucha toda variedad de músicas divinas. Como la actividad central de los personajes es alabar a Dios mediante la escritura, la naturaleza también les brinda corteza y tinta para hacerlo.

El denominado “Desierto de la Candelaria” está surcado por sonoros arroyuelos y floridos huertos donde se escuchan las melodías de las aves. Arsenio y sus amigos se reúnen en vistosas arboledas junto a la laguna de Ráquira, en lugares frescos y apacibles

---

<sup>222</sup> Veamos la siguiente descripción del cielo realizada por el jesuita Luis de la Puente: “Particularmente lo que toca al cielo Empíreo, ponderaré cuatro excelencias de este lugar. La primera que es clarísimo, sin que jamás haya en él tinieblas ni noche, sino un perpetuo día, con una luz apacible celestial y divina (...) es lugar templadísimo sin la variedad de tiempos que acá nos molestan, porque no hay inviernos, ni estíos, ni otoños, ni calores ni sequedades, ni humedades, sino un temple uniforme y tan divino que no cansa ni enfada. Y así es lugar quietísimo y santísimo, porque no llegan allá tempestades ni terremotos, no truenos ni rayos, no pestilencias ni aires corruptos, ni las maldiciones de esta miserable tierra, porque es tierra de bendición muy cumplida, y tierra propiamente de vivos donde no puede llegar ni aún lo que es sombra de muerte”. Citado por: Arancón 1987:150.



que producen el asombro de los personajes, a pesar de que es allí donde regularmente iban de cacería.

(...) valiéndose sólo para divertimento de buscar otro ameno sitio entre aquellas arboledas, que hallado, y bueltos a sentar, le rogaron prosiguiese en su dulce narración (Solís 1984: 41). (...) pactó con él que el regocijo de aquel día fuese en un sitio, el más vistoso y apacible del mundo, en una montaña o arboleda junto a la laguna de Ráquira, distante de allí legua y media (Solís 1984: 1).

La descripción del espacio se ubica por lo tanto dentro de la tradición del tema arcádico, caracterizado en la literatura como la tierra idealizada de la vida campestre<sup>223</sup>, pero no con los adjetivos que asume en la obra de Balbuena sino con las innovaciones del género presentes ya en Montemayor, tal como lo señala González Boixo<sup>224</sup>. Por los hechos que ocurren allí es llamado “desierto prodigioso”<sup>225</sup>, lugar armonioso y apacible que no revela contradicciones: espacio idílico, donde los personajes viven cómodamente sin que nada les perturbe o les falte.

Las actividades nocturnas en aquel “remedo de paraíso terrenal” desaparecen casi por completo; cuando llega la noche el narrador invita a los personajes y al “letor” a descansar hasta la siguiente mansión, hasta el siguiente día.

El espacio se convierte en una metáfora de la conversión, del redescubrimiento de la fe. Los encuentros de los neogranadinos con Arsenio en los amenos sitios tienen como único fin alabar a Dios mediante la escritura y recitación de poemas. La mañana y la tarde son los momentos preferidos por los personajes para el ejercicio poético, resguardándose a la hora del medio día y terminando las jornadas con la llegada de la noche. El motivo del encuentro define, por lo tanto, sus condiciones espacio-temporales: el campo idealizado, el día y la dedicación exclusiva al ejercicio poético; durante la noche este motivo desaparece y, en

---

<sup>223</sup> Highet aclara que Virgilio fue el descubridor de la Arcadia “donde la juventud es eterna, el mar la más dulce de todas las cosas, aunque sea cruel, donde la música desborda los labios de todo pastor y los graciosos espíritus del campo prodigan sus sonrisas aun al amante desafortunado” (Highet 1996: 259).

<sup>224</sup> “Balbuena permanecerá fiel al estatismo del autor italiano, sin tener en cuenta la evolución que se ha producido en España a partir de Montemayor. Éste, sin embargo, rompe con el estatismo de la *Arcadía* e introduce un elemento presente en otros géneros narrativos del Renacimiento (en la novela de caballerías, griega y sentimental): la acción, de la que se deriva un desarrollo temporal de un nudo temático y su solución, sea ésta definitiva o abierta a continuación en otras novelas (González 1989: 15).

<sup>225</sup> Algunos de los llamados prodigios son: la imagen de Cristo crucificado (Solís 1984: 9), la Virgen de las nieves que ha obrado “singulares maravillas y portentos” (Solís 1984: 23) y la figura de san Bruno (Solís 1984: 16).

ciertas ocasiones, la idealización que se hace del espacio. La noche aporta una experiencia distinta, en ocasiones macabra, al ser el ambiente predominante en el inframundo, según la meditación sobre el infierno.

El simbolismo de este espacio se aclara aún más con su rápida transformación. Cuando es necesario castigar y dar una lección ejemplar, edificante, tal como ocurre con Arsenio una vez ha sido abandonado por los piratas holandeses en una costa caribeña, el espacio se torna malsano e inhóspito; el narrador deja de llamarlo “paraíso” y pasa a utilizar la palabra “monte” u “obscura selva”, pues a la falta de frutos, de comida, se suma la presencia de animales salvajes que amenazan con devorar a los pecadores. La noche, momento privilegiado en estos pasajes, tampoco es tranquila y apacible, pues las tormentas y los rayos representan verdaderos peligros. El pasaje llega a su clímax una noche tormentosa en que Arsenio deambula por el monte en busca de Casimira, en medio de una gran tempestad y rodeado de fieras (“Aumentó mi horror”) y se refugia en la cavidad de un tronco; esta experiencia transforma al personaje, que decide dejar atrás sus aspiraciones mundanas y asume una vida contemplativa. Una vez el personaje ha logrado este estado, aparece de nuevo el “remedo de paraíso terrenal”.

La reunión de los personajes en un *locus amoenus*, en conclusión, es un motivo de la novela que la ubica dentro de la tradición de la novela pastoril. Con el pretexto de realizar ciertas “mansiones”, cuatro jóvenes se encuentran con un ermitaño, y se dedican a la contemplación divina mediante la escritura y la lectura. Para la actualización de esta tradición literaria, ciertos elementos de carácter histórico- biográfico, como el espacio y las relaciones entre los personajes, se transforman y acomodan al nuevo estilo.

## 8.2 EL TÓPICO DE LA GRUTA

Uno de los espacios privilegiados en *El desierto prodigioso*, y con más carga simbólica dentro de la tradición literaria y cristiana, es la cueva del ermitaño Arsenio. Si bien el significado primario de “cueva”, dado por el *Diccionario de la Real Academia Española*, es “Cavidad subterránea más o menos extensa, ya natural, ya construida artificialmente”, ésta tiene ciertas características particulares que la convierten en un símbolo cristiano: el narrador no solo la llama cueva, sino que utiliza con frecuencia los términos habitación, pieza, lugar de descanso, celda o ermita<sup>226</sup>:

(...) caminando animoso, a poco rato se halló en una limpia y adornada pieza bastante bañada de la luz de los solares rayos, que por una ventana la visitaban. Cielo la formó en su idea, porque vio, aunque con ornato pobre, un aseado y curioso altar, en el qual, sobre el roto casco de una calavera estaba pendiente de un madero la efigie hermosa del Crucificado Dios, con faz hermosa, serena y grave (Solís 1977: 15).

Del pasaje citado resaltamos los adjetivos “limpio” y “adornado” y la caracterización de la cueva como un lugar iluminado creado por la divinidad. La cueva del ermitaño se relaciona tanto con austeridad como con algo placentero, con el premio al que aspiran los devotos personajes. Según los místicos, al reproducir el estado de bienestar en la tierra se le sugiere al hombre la dimensión de los premios que le esperan en el paraíso. El autor reproduce dicha mentalidad con el simbolismo que adquiere la cueva del ermitaño, confirmando su visión contrarreformista.

La cueva del ermitaño es un lugar de misterios, de revelaciones y conversiones. Hasta el ciervo que persigue don Andrés, que remite a un elemento místico, reposa después de

---

<sup>226</sup> *El desierto prodigioso* plantea de este modo el motivo de la “Casa de Dios”, que se expresa en la imagen de la cueva, recinto que identifica la vida ermitaña. La reiteración de esta imagen se explica con su amplia exploración en la literatura cristiana. Luís de Alarcón dice que Dios tiene su propia casa como la de “cualquier rey o señor deste mundo”, y que ésta posee sus estancias o lugares diversos<sup>226</sup>. García Giménez de Cisneros habla de la “vida o pasión de Cristo nuestro Redemptor” como “la puerta” para iniciar la contemplación<sup>226</sup>; el Deseoso se refiere a la “Cámara y a la Casa de Caridad” y Diego de Estella afirma que la casa del señor está repleta de riquezas.

varios días junto al altar con los perros que lo seguían. La morada del ermitaño se presenta también como un “sepulcro venturoso”, lleno de elementos que incitan a la piedad; el narrador pasa entonces a llamarla “pobre celda” (Solís 1977: 20), rica en objetos y símbolos cristianos considerados como verdaderas alhajas:

(...) registró liberal con la vista las halajas de aquella pobre celda, que eran la corteza ligera de un alcornoque duro, en que pequeño descanso apenas se permitía, una pessada cruz que espinos guarnecían, un manojo de mimbres rojos en púrpuras teñidos, un cilicio de azeradas puntas, algunos pocos libros, una pequeña messa con papeles y recaudo de escribir. Mas lo que más le arrebató su vista fueron diversos jeroglíficos que por las paredes avía con primor singular dibujados, orlados de devotísimos versos que a devoción y a espíritu movían, a los pies de una pintura de las Reyna de los Angeles, María Santísima (Solís 1977: 20).

El pasaje expone la austeridad del ermitaño, que escasamente se permite un breve descanso sobre un pedazo de dura madera y martiriza su cuerpo con cilicios. Pero esta cueva contiene ciertos elementos que remiten a la práctica de la lectura y la escritura como algo exclusivo de un grupo de humanistas: el narrador dice que don Andrés encontró unos “pocos libros”. Llama la atención que se aclare que son unos “pocos”, pues Arsenio no aparece como un coleccionista de libros al estilo de Pérez de Soto, historia referenciada por Leonard Irving (Irving 1974: 131-154); sus libros son escasos y contienen temas espirituales, como los del “Cartapacio de las meditaciones”. Los personajes, de hecho, han expresado su rechazo a toda clase de textos que no sean de asuntos religiosos. La disposición a la escritura se pone de manifiesto por los papeles sobre la “mesa pequeña”, que incita a los personajes a escribir. Don Andrés, primero en descubrir la gruta, acepta la invitación, y el día que permanece en ella lo dedica a la lectura del cartapacio y a la escritura de poemas.

La austeridad de la gruta de Arsenio no es la de ermitaños pobres e ignorantes; hay actividad literaria dentro de la misma y espera por los cuatro cultos y ricos neogranadinos, que lo primero que hacen es precisamente leer y escribir.

El simbolismo de la cueva de Arsenio se aclara aún más cuando deja de ser llamada “cavernosa gruta o güeco aposento” para convertirse en un paso entre la vida mundana, representada en el monte agreste, y el “remedo de paraíso terrenal” destinado para los devotos personajes. Don Andrés descubre al fondo de la cueva una puerta que aún no puede abrir, y a través de unos “resquicios” de la misma contempla el hermoso soto.

Dio buelta a toda la pieza; llegó a una puerta, que por estar cerrada por de fuera, no pudo abrir; aplicó la vista a los resquicios y quanto pudo alcanzar fue una vistosa aunque silvestre arboleda; todo le parecía prodigio y estaba tan fuera de sí que le parecía que aquello que vía no era real sino imaginario, y cassi, si no diera crédito al tacto, perseverara en este error (Solís 1977: 29).

El paso por la cueva posibilita los medios necesarios para abrir dicha puerta: cuando don Andrés entra en la cueva se impresiona con los restos óseos, con las imágenes divinas y la lectura de las meditaciones que producen la conversión definitiva, tanto en él como en los demás protagonistas. Ésta es por lo tanto una puerta iniciática, de espiritualidad. Como el devoto que quiere alcanzar la gracia divina, don Andrés debe vivir una experiencia ascética antes de ingresar al iluminado mundo del paraíso divino:

(...) avían de ir a ver un sitio muy ameno donde avía una amenísima frescura de árboles regados de un sonoro arroyuelo, que servía de acorde vihuela a las aves de aquel bosque que en métricas capillas suavemente cantaban (Solís 1977: 50).

El hecho de que sea don Andrés el primero en vivir esta experiencia de conversión, y no don Fernando, considerado el eje de la historia, se explica por el trasfondo histórico-biográfico de la novela: fray Andrés de san Nicolás fue el primero en entrar a una orden religiosa (la de los recoletos) a la edad de diez y seis años, mucho antes que los demás neogranadinos.

Todo este acto de entrada a la cueva y al “remedo de paraíso terrenal” se da dentro de un proceso de ascesis. Don Andrés realiza el sublime acto de entrar en la caverna espiritual, para salir de ella con la iluminación divina. Dios le ha movido a tal punto, que ahora solo quiere deshacerse en adoración, y por eso prorrumpe en estos amorosos afectos:

Majestad soberana, Dios eterno,  
Oy, con mi llanto tierno,  
Si no de voz sonora,  
Mas del que culpas llora,  
Rendido el albedrío (...) (Solís 1977: 17).

Al entrar a la cueva de Arsenio, don Andrés pasa a un estado contemplativo. Según García Giménez de Cisneros, el contemplativo puede aprovechar en la contemplación por tres vías: por industria o esfuerzo propio, por arte y doctrina de otro, y por “especial gracia

de Dios, que quiere levantar el hombre en alto en los secretos”<sup>227</sup>. Don Andrés entra por una especie de gracia de Dios en la cueva y, siguiendo a Giménez de Cisneros, pasa al estado de *mentis dilatatio*, o ensanchamiento de la mente:

Embelesado de lo que veía y leía, como a tan justa acusación, clamó lo turbulento del rostro a la vergüenza, y la ternura llamó a las lágrimas (Solís 16: 1977).

En este estado, don Andrés experimenta la gracia divina alumbrado desde lo alto, y recita el himno de su conversión: “¡O maravillosa fuerza del divino auxilio! En un venturoso punto se vio interiormente tan herido” (Solís 16: 1977). García Giménez explica que este segundo estado es *mentis sublevatio*, esto es, levantar el entendimiento en alto” (Giménez 1983: 25); don Andrés al recitar el himno entra a este estado, y al expresar tan bellos afectos pasa al tercer momento descrito como *mentis alienatio*, que es la alienación del alma, donde exclama:

¡O desierto prodigioso! (clamó a voces). ¡O misteriosa cueba! ¡O sepulcro venturoso que a los muertos das vida, y a los vivos trasladadas a la gloria! (Solís 1977: 20).

Don Andrés, como los demás protagonistas, deja atrás el agreste monte. Después de su experiencia ascética encuentra el espacio idealizado, el hermoso soto repleto de toda variedad de árboles, frutos y aves, elementos que corresponden a la descripción de la arcadía. Don Andrés atraviesa la cueva y sale transformado. A la entrada de la cueva, por el contrario, se encuentra el agreste monte donde están los pecadores; es en este lugar que Arsenio, cuando estaba en pecado, vivió experiencias aterradoras.

Estos dos espacios que conecta la gruta de Arsenio son por lo tanto alegóricos. El infierno y el paraíso se ubican a lado y lado de la cueva, y son los mismos personajes quienes deben hacer los méritos para pasar de un estado a otro. Las pruebas que deben superar los neogranadinos para acceder a este mundo no implican grandes sufrimientos físicos como los de Arsenio, sino intelectuales, confirmando la posición de privilegio que estos gozan y reclaman constantemente.

---

<sup>227</sup> Giménez de Cisneros, García. *Ejercitación de la vida espiritual*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1983, p. 26.

Otros espacios pasan a un segundo plano. La historia tímidamente se desarrolla en la casa de don Fernando o en las ermitas e iglesias próximas al Desierto de la Candelaria. Cuando suceden acontecimientos en estos espacios, generalmente se recurre a la técnica del resumen o de grandes saltos narrativos. Ni siquiera el ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular traslada la historia a los conventos; los personajes seguirán leyendo y contestando al monje desde el campo, tal como lo hacen en el Desierto de Guaduas, donde el padre de don Fernando se retiró en oración.

La historia de los personajes de naturaleza histórica se desarrolla en los espacios idealizados propios de la vida pastoril. Lugares destinados para el recogimiento, para la fe; en estos solo ocurre la conversión, la entrega a Dios. Pedro de Solís se presenta de este modo, al igual que su hermano, su primo Andrés y su amigo Antonio Acero de la Cruz, como un ser devoto e ilustrado, para quien está reservado el paraíso terrenal.

La sublimación del espacio busca la fusión, la compenetración de los personajes con Dios. La única función de éstos en aquel paraíso es alabar a Dios mediante la escritura y lectura de poemas religiosos. Mientras se dedican a esta labor el tiempo no transcurre con sus horas y minutos; éste desaparece y toma su lugar un tiempo ambiental, marcado por hechos y fenómenos naturales como el canto de las aves, que con sus dulces gorjeos dispone a los personajes para escuchar a Arsenio:

Más gustosos quedaron D. Fernando, D. Pedro y Antonio de oír a Arsenio que de la sonora música de las aves que a aquella hora gorjeaban, y agradeciéndole mucho la relación, y él dando muchas disculpas de la humildad de sus versos, discurrió contándoles otras particularidades de aquel sitio (Solís 1977: 446).

El sol le señala a los personajes los instantes apropiados para leer y componer, e igualmente los momentos de descanso, remitiendo al tópico del amanecer mitológico del relato clásico:

Viendo que aún sobraba tiempo y que el sol todavía alumbraba el hemisferio. (...) y no bien apenas comenzaban las nubes a vendar los ojos del cielo con sus oscuras nieblas, quando entró en ella su dichoso habitador (...) (Solís 1977: 150).

El tiempo terreno, tanto para los que viven o no en la gracia de Dios, pasa de forma veloz; éste es uno de los temas sensibles en la cultura del Barroco explorado ampliamente en *El desierto prodigioso*. Para los cuatro neogranadinos en particular, el tiempo transcurre como una agradable experiencia, en la medida que permanecen en un idílico paraje y no

existe ninguna preocupación de tipo mundana; la única actividad importante para los personajes es la vida dedicada al servicio y adoración de Dios.

Todos le dijeron que podía ser excusada su pregunta, conociendo el agrado que recibían cuando oían versos trabajados de su ingenio; que los dictase al punto porque les serviría del postre más sazonado y le serviría motivos a Arsenio para que volviese a tomar el hilo de su narración, de que tan gustosos estaban, que no avían sentido passar el día y que en cierta manera (aunque descanso común) les avía pesado que se acercase la noche (Solís 1984: 102).

Distinta, por supuesto, es la experiencia del tiempo de la agonía que se prolonga dolorosamente; cada momento, cada instante cobra dimensiones extraordinarias por el grado de sufrimiento que lo acompaña; éste parece ser uno de los momentos más significativos en la vida del hombre: “más como el tiempo no para, al fin se llega el día de la muerte, y, hago cuenta que es oy”. El tiempo que precede al instante de la muerte es breve y por eso el hombre no debe dejar el asunto de la salvación de su alma para ese momento. Éste debe vivir entonces “como quien ve siempre la espada levantada sobre sí”; de ahí la pregunta en la cuarta meditación: “¿Quién no empleará toda su vida en tener una buena muerte?” (Solís 1977: 84).

El tiempo que cobra especial importancia es el pretérito, confirmando el pesimismo del hombre barroco expresado en la imposibilidad de cambiar una vida que siempre se presenta como mundana; por esto se anhela ese instante más valioso que el oro, para el arrepentimiento:

Mas, ¿qué no hiziera? Ya no ay lugar, vamos a dar cuenta. ¡O tiempo, tiempo! ¡O tiempo pasado! ¡O tiempo precioso, y más que todas las riquezas del mundo! (Solís 1977: 326).

El tiempo terreno, que se caracteriza por su fugacidad, se pierde entonces fácilmente (“que no es tiempo de perder tiempo”) y conduce al infierno, lugar donde eternamente se van a espiar las culpas. En el infierno, fuera de que todo es tenebroso, hediondo y los castigos son insufribles y eternos, el tiempo se dilata, se extiende: un segundo es toda una eternidad. Las numerosas conversiones que se producen a partir de experiencias tenebrosas y de la lectura de las meditaciones, que recuerdan los castigos ultraterrenos, actualizan la pedagogía basada en el miedo y en el temor al castigo divino. Este imaginario tenebrista es sobre el que más se hace énfasis, el que más se describe, pues se busca influir en el ser humano con la descripción de los castigos con que purgará los pecados terrenales. Este



imaginario no produce más que personajes lúgubres, entregados a la oración, a la penitencia, al tono lastimero y desconcertante.

Las ideas del cielo y del infierno obedecen en *El desierto prodigioso* a una larga tradición mantenida y actualizada por la Iglesia a través de diferentes recursos, como la pluma de los escritores cristianos. De esta manera, el cielo es pintado como un lugar hermoso, repleto de frutos, apacible y claro; el infierno, por el contrario, es oscuro, maloliente, plagado de monstruos, fieras y martirios. Ambos son lugares para experiencias infinitas y se oponen de este modo a la fugacidad de la vida terrena. El sentido de la vida debe ser, por lo tanto, preparar el momento de la agonía, cuando se comparecerá ante Dios y se logrará la salvación o la condena eterna.

En esta vida terrena, en cierta escala, se reproducen el paraíso y el infierno que le esperan al hombre: don Pedro y sus amigos viven en santidad y por eso habitan el “remedo del paraíso”; para otros, los pecadores, el espacio se transforma en un monte agreste habitado por fieras y donde se producen “horribles” tempestades. Para acceder al paraíso los personajes predicán la abstinencia, la penitencia y todos aquellos actos que martiricen la carne y el espíritu para evitar las tentaciones. La obra adquiere así carácter moralizante y ejemplar al desarrollar dichos imaginarios, y es edificante al proponer un solo camino de salvación:

O, qué daría yo por una hora de tiempo de las muchas que aora pierdo (...). ¡O, quién dicesse gritos de lo íntimo de su corazón llorando la vida pasada!” (Solís 1977: 88-89).

La lectura del “Cartapacio de las meditaciones” es la llave que abre la puerta del paraíso; la vida de los personajes centrales y de cuanto ser tiene contacto con este libro se transforma, integrando así las extensas meditaciones al hilo argumental. La inclusión en la obra de las meditaciones retarda el desarrollo del hilo narrativo, pero dichas citas son un indicio de que *El desierto prodigioso* pretendía influir en la actitud del lector, al asumir las características de un texto de oración, de sermones o de ascética.

### 8.3 LA INTERRUPCIÓN Y LOS ESPACIOS EN BLANCO

La interrupción frecuente de la historia central y de los distintos relatos interpolados en *El desierto prodigioso* para incluir poemas, sermones, teatro, meditaciones, relatos provenientes de la tradición profana, u otro tipo de textos, es parte de la estructura híbrida de la obra. El autor no permite que la historia avance sin la inclusión de todos estos discursos religiosos, que sirven como expresión de la más profunda devoción de los personajes.

La interrupción de los distintos relatos indica la condición barroca de la obra. Ésta da la impresión de dejar todo inconcluso, como en suspenso; pero la voz que se impone va eliminando estas ambigüedades y le posibilita al lector llenar los espacios en blanco. La novela, por ejemplo, no tiene punto final, pero el lector no podría esperar algo distinto que más expresiones de devoción de los personajes que pertenecen en su totalidad a órdenes religiosas.

Este recurso de la interrupción, que lleva a cierta ambigüedad, a la indeterminación, figura entre las características del texto barroco, que busca esa sensación de inacabado, producto de un sentimiento de caos, de crisis y de inestabilidad; también es una manera de forzar la intervención del lector. José Antonio Maravall afirma que el receptor de la obra barroca debe quedar sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, que queda unos instantes en suspenso, sintiéndose “empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba encontrándose más fuertemente afectado por la obra, prendido por ella” (Maravall 1976: 444).

Uno de los propósitos de la interrupción de los relatos en *El desierto prodigioso* es insertar un buen número de poemas que tratan sobre los temas considerados como trascendentales en el Barroco: el desengaño, la vanidad, la muerte, lo pasajero de la vida, lo mundano, etc., y de esta manera introducir la respuesta de los personajes a las experiencias vividas. En este sentido, los poemas y demás textos interpolados se integran al relato, pues

sirven para crear la atmósfera religiosa de la obra, y constituyen la reacción de los protagonistas a todo aquello cuanto les suceden.

La interrupción, de esta manera, es un recurso compositivo necesario para el propósito y la dimensión religiosa, en la medida en que a través de ésta se introduce lo que corresponde a la expresión del espíritu del pecador: el poema, o la meditación, se presenta como su reacción más profunda ante una experiencia dolorosa. En el pacto narrativo, esta actitud de los personajes se asume como la respuesta devota que se espera del llamado “letor” ante lo narrado.

Las interrupciones se convierten en espacios en blanco, y obedecen a la ambigüedad que presenta la novela que se presenta entre lo religioso y lo ficticio. Los relatos provenientes de la tradición histórica profana forman parte de la obra del neogranadino, lo cual contribuye también a su condición de “novela”. En este caso, como ya lo hemos afirmado, todos estos discursos confluyen en la dimensión cristiana de la misma. Los espacios en blanco, las indeterminaciones de la obra barroca, brindan las posibilidades de desarrollar esos discursos provenientes de la tradición profana, pero camuflados con el ropaje de la pastoril a lo divino. Subyace aquí la necesidad imperiosa del hombre por contar, por fabular y por leer dichas creaciones de carácter ficticio. Los relatos de naturaleza profana, en un espacio fuertemente ideológico como el neogranadino, terminan encubriéndose en formas intertextuales como la alusión, la cita, las referencias bibliográficas, la crónica u otros recursos que justifiquen la inclusión de los mismos.

Los hechos que comprenden el hilo argumental de la novela no contienen ningún asunto de carácter profano. La vida de los protagonistas fue y es ejemplar. Lo profano aparece en los relatos interpolados, como la vida de Arsenio, que no tienen nada que ver con la situación de los cuatro neogranadinos. Arsenio se presenta como el personaje responsable de relatar una serie de historias mundanas, más propias para el olvido que para el registro escrito que desean hacer los personajes de cuanto escuchan. Como ya se expuso, Arsenio es de naturaleza ficticia y aparece así como una especie de pretexto para Pedro de Solís.

Otro caso de acomodación de los hechos sucede cuando se menciona el envío de la leyenda catalana de Pedro Porter, sobre la cual recae cierta censura de la Inquisición en España. A pesar de que es evidente que ésta fue enviada por Fernando Fernández a Pedro

de Solís, el autor no lo desarrolla de este modo como lo ha hecho a lo largo del libro con otros textos, sino que afirma que ésta le fue enviada a Arsenio (el personaje ficticio) por un amigo que tiene en España y que no menciona. Don Pedro no se compromete de esta manera con la recepción de la leyenda, en otro gesto de falso encubrimiento. Es evidente que Pedro de Solís no transcribe textualmente el texto, sino que realiza su versión eliminando casi todo el asunto político y social de la leyenda, y centrándose en recrear una imagen del infierno, poniendo de este modo la leyenda al servicio de su obra.

La forma de inclusión de los relatos interpolados es la que tiene en *Las mil y una noches* el mejor ejemplo. Arsenio cuenta más de una historia al mismo tiempo. El relato de su vida, por ejemplo, lo intercala con la leyenda de Pedro Porter y con la del conde Rogerio. Veamos por lo tanto la manera fragmentada como Arsenio cuenta su vida a los cuatro neogranadinos.

### **8.3.1 El relato fragmentado de Arsenio**

Uno de los relatos interpolados más extensos en *El desierto prodigioso* es el recuento que hace el ermitaño Arsenio de su vida a los cuatro neogranadinos. Lo primero que deja claro el ermitaño es que su vida comprende una infinidad de hechos y aventuras, por lo que no está seguro de querer contarla en extenso:

Los successos específicos de ella no sé si os los diga, pues, por dilatados, jusgo os causarán fastidio. Antes afectuosos, te pedimos (replicaron los quatro jóvenes) los quentes muy por extenso, por lo que pueden conducir a nuestra enseñanza y porque serán de tanto doblado gusto quanto le tenemos en escucharte (Solís 1977: 165).

Arsenio realiza entonces una breve síntesis de su vida y quiere con esto complacer a los cuatro neogranadinos que lo escuchan, pues él mismo reconoce lo “dilatada” de su historia.

Es tan largo el contexto de mis suceso que requiere mucho tiempo, y yo lo pronunciara a vuestros oídos con no pequeño gusto si el tiempo diera a ello lugar y no fuera tarde, y si yo tuviera comodidad para hospedarlos esta noche (Solís 1077: 155).

Presenciamos en este pasaje la predisposición de los personajes para escuchar tan amplia relación. Pero para que ésta inicie, es necesario aclarar su beneficio, lo cual lo expresa Arsenio como el aprovechamiento moral que de ella pueden hacer los personajes. Pero una vez Arsenio inicia su relato, éste será objeto de numerosas interrupciones.

El descanso de los personajes aparece como un motivo para la interrupción del relato: el intenso calor del medio día, la llegada de la noche, la necesidad de tomar un refrigerio son razones que obligan a Arsenio a suspender su narración, y crean cierto efecto de veracidad. El ermitaño deberá una y otra vez retomar el hilo de su historia:

Antes, afectuosos, te pedimos (replicaron los quatro jóvenes) los quentes muy por extenso, por lo que pueden conducir a nuestra enseñanza y porque serán de tanto doblado gusto quanto le tenemos en escucharte (Solís 1977: 165).

El ermitaño pareciera ser consciente del oficio de narrar; como su relato es extenso, quiere que se desarrolle de una forma amena: “Yo texeré mi historia de manera que os agrade” (Solís 1977: 166); pero esta pretensión termina finalmente limitada a la intención didáctica y moral que contiene su historia: “oid en summa lo más importante a vuestro remedio” (Solís 1977: 166). Arsenio tiene, por lo tanto, el deseo y la disposición de contar. De esta manera, Pedro de Solís pareciera justificar un tipo de discurso que no se atreve a asumir de forma abierta por las condiciones morales de la época, pero que desea desarrollar; nos referimos al relato de aventuras, al tratamiento de temas profanos como el amor mundano, los celos, el rapto y todo lo que se desprende de la vida del ermitaño. La historia pecaminosa de Arsenio y la forma de contarla, guarda similitudes con la de don Luis en la obra del argentino Luis Tejeda, *Peregrino en Babilonia* (1660); ambas concluyen con la conversión de los personajes. Arsenio termina encubriendo de este modo una historia profana, presentada bajo la disculpa de que es necesaria para que sirva como lección para los pecadores. Los interlocutores, es decir don Fernando y sus amigos, parecieran estar deseosos de dichas historias, pues suspenden la lectura de las meditaciones para que Arsenio inicie su relato:

(...) venimos resueltos a escucharte y nuestra comodidad mayor será sólo el oírte (Solís 1977: 155). Se acomodaron en el suelo y suplicaron con instancia a Arsenio les diesse cuenta de su vida, y él, obligado de sus ruegos, en tal forma discurre (Solís 1977: 164).

A pesar de todo este preámbulo, Arsenio no inicia su relato. Lo primero que realiza es una síntesis de su vida “Este es el brebe epítome de mi vida”, y quiere con esto complacer a los cuatro jóvenes neogranadinos. Pero los personajes desean escuchar completa la historia del eremita y le ruegan para que sea extenso. Esta negativa del ermitaño aparece como un recurso típico narrativo, como una disculpa tanto de Arsenio como del autor real para

desarrollar esta historia con tintes profanos; el lector que habla a través de los personajes así lo pide. Pero las interrupciones son frecuentes, pues la historia del ermitaño incita a los personajes a escribir y recitar poemas, como una forma de justificar este extenso relato:

Mas antes que Arsenio bolviese a coger el hilo de su historia, dixo Dn Fernando: pues yo de terciar tengo también con algunos versos, supuesto que ya está el paréntesis hecho (Solís 1977: 275).

Una vez citados algunos versos, los mismos personajes piden que se retome la historia inicial: “Aclamando, pues, este soneto, le pidieron a Arsenio que prosiguiese su historia”.

El final de un capítulo regularmente termina con el de una “mansión”. Concluido el capítulo IV, Arsenio ha relatado la historia de sus amigos de juventud: “Esta es, o amigos, la historia de mi amigo Leoncio, y éste su fin, que assí os a enternecido, donde también le tendrá mi relación” (Solís 1977: 185). La continuación del relato también marca la realización de una nueva mansión, el comienzo de un nuevo día y una serie de fórmulas como la del exordio:

Manchadas de bermellón, revestidas de oro y jalde, sacó las nubes el amator de Dafne, y apenas salió a bordar de perlas las alfombras que Amaltea y Flora le tendían por los prados quando Arsenio se levantó de su rústico lecho y reconociendo dispiertos a los quatro jóvenes, los conbidó a oír la más suave y sonora música que jamás avían oýdo (Solís 1977: 187).

Pero el relato sobre la vida de Arsenio muchas veces queda en suspenso, y la historia de los cuatro neogranadinos continúa. Este aspecto es sumamente importante, porque señala la manera como el relato interpolado forma parte del eje narrativo central. En este caso, la historia de Arsenio se interrumpe una vez ha contado la vida de sus amigos de juventud, para desarrollar todos los hechos relacionados con el ingreso de don Andrés a la orden de los recoletos. Éste, por lo tanto, no podrá escuchar una parte de la historia de Arsenio por lo que don Fernando le hará un breve recuento. Pero cuando las circunstancias lo permiten, los personajes le piden a Arsenio que continúe con su relación: “Aclamado, pues, este soneto, le pidieron a Arsenio que prosiguiese su historia y él lo hizo diciendo (Solís 1977: 276).

Los breves relatos insertados también sufren interrupciones con el propósito de componer y recitar versos que expresan la fe y la devoción de los personajes. Ninguna narración, por corta que sea, avanza sin que el verso haga parte de la misma. Así sucede con la historia de Pedro Porter que visitó el infierno, y que se interrumpe en esos puntos de mayor interés, como el regreso del personaje del infierno, para que don Fernando lea la

cuarta meditación (Solís 1977: 415). De todas formas, los distintos textos intercalados tienden a confluir en la misma visión de mundo, que pretende impresionar a los personajes para que todos abracen las órdenes monacales:

Suspensos y admirados avían oído todos este prodigioso caso, y bien quisieran que Arsenio lo prosiguiera hasta el fin, pero apercibiéndole que se lo avía de contar otro día, por obedecerle en todo, prosiguió Don Fernando leyendo las Meditaciones (Solís 1977: 415).

La lectura de las meditaciones y el recuento de la leyenda de Pedro Porter dejan nuevamente en suspenso el relato sobre la vida del ermitaño. Pero incluso la historia de Porter también es objeto de interrupciones. Ésta comienza en el capítulo VIII, página 396, y se interrumpe en el mismo capítulo en la página 415 para leer la cuarta meditación:

Suspensos y admirados avían oído todos este prodigioso caso, y bien quisieran que Arsenio lo prosiguiera hasta el fin, pero apercibiéndole que se lo avía de contar otro día, por obedecerle en todo, prosiguió Don Fernando leyendo las Meditaciones, y dixo así (Solís 1977: 415).

La obra deja inconclusos una serie de relatos que posteriormente cierra uno tras otro, pues los personajes quieren escuchar el final de las historias sobre Arsenio y Pedro Porter. La de este último, por ejemplo, continúa efectivamente en la mansión IX, cuarenta y nueve páginas después de haber sido interrumpida (p. 464 en la edición citada):

(...) dixo Dn. Fernando: mucho gustaríamos, venerable padre, de oír ya el progreso de vuestra historia, mas ya que esto se reserve para quando esté presente Don Andrés, por estar en esta misma suspensión y desseo, fuerza es que en lo que resta del camino sepamos el suceso de Po. Porter, que dexastes ayer junto al lugar de Molviedro. Pues no será menos prodigioso lo que falta, ni menor digno de saberse (Solís 1977: 464).

La manera fragmentada como se desarrollan los relatos interpolados en *El desierto prodigioso*, corresponde en principio a la tradición literaria de la época. Pero en la obra del neogranadino también parece la forma de mimetizar el relato profano entre los poemas religiosos, las meditaciones y la gran historia de los cuatro devotos personajes. Esta es una forma también de crear suspenso y atrapar al lector, de manera que la historia sea agradable tal como lo ha expresado el mismo narrador:

(...) yo texeré mi historia de modo que os agrade, pues no faltarán en ella algunos versos que a conservado mi memoria, aunque de bronco estilo y mussa inculta, y pues me estáys atentos, o ya aficionados o curiosos, oíd en summa lo más importante a vuestro remedio (Solís 1977: 166).

En los textos interpolados en *El desierto prodigioso* se aprecia la maestría narrativa de Pedro de Solís y Valenzuela. La síntesis, la economía narrativa, los saltos en el argumento, las descripciones e interrupciones caracterizan estos relatos. Los acontecimientos fluyen con facilidad y con frecuencia lo inesperado atrapa la atención del lector, pues las historias tienen que ver con aventuras, asuntos de ultratumba o hechos milagrosos. Este tipo de narraciones, no obstante, eran frecuentes en el siglo XVII<sup>228</sup>, y constituían una forma de la que se valían los autores para aliviar la severidad de su doctrina.

### 8.3.2 El artificio de la escritura de un libro

El personaje don Pedro es un prolífico versificador, escritor de hagiografías como la del arzobispo Bernardino de Almansa; quiere ser editor, pues pretende publicar el *Aula Dei* de Miguel de Dicastillo y se preocupa por conservar cuanto texto de tema religioso escucha; por eso realiza una copia de los autos sacramentales y escribe un libro titulado “Desierto prodigioso”; es decir, el libro que estamos leyendo.

El lector es testigo de la manera como el libro que escribe don Pedro se desarrolla. El personaje-autor le revela al lector algunas claves de su escritura y le anticipa ciertos proyectos, como la segunda parte que piensa escribir de su libro y lo que pretende incluir en el mismo. El “Desierto prodigioso” es, ante todo, una página en blanco que don Pedro va llenando con todo lo que le ocurre a él, a su hermano y con cuanto texto llega a sus manos. Don Pedro, por ejemplo, cuenta que recibió algunos textos de su hermano, con el claro propósito de que los incluyera en el “Desierto prodigioso”; la carta enviada por don Fernando, dice:

Pídesme que te remitta traslado de mis escritos, pues presumes no estaría ocioso, y por hazerte esta complacencia te remitto esos cuadernos que contienen un amoroso soliloquio a Christo Señor Nuestro en la cruz. Y el principal intento para que te los embío es para que con ellos hagas algunas mansiones, como las del *Desierto prodigioso*, en el desierto que oy habita nuestro venerable padre a quien suplico los entregues en mano propia. Y le pidas que illustre el soliloquio que yo he formado en prosa con algunos versos dulces, que de su espíritu me los prometo muy a propósito de lo que pide la materia, porque yo, atendiendo a otros ejercicios de más profundidad, ya no hago versos ni trato de esso (Solís 1984: 811).

---

<sup>228</sup> Por ejemplo el breve relato de la Bruja García en *El carnero* (1640) del neogranadino Juan Rodríguez Freyle,



Don Pedro tiene el reconocimiento de escritor; su hermano sabe que escribe como reconoce que lo hace su padre, a quien le pide unos poemas. La materia y el objetivo del envío de los escritos también son claros: es un “amoroso soliloquio a Christo”, pues reconoce el carácter sacro del libro y desea que con él realice algunas “mansiones”; en este caso, el significado de la palabra remite a los ratos de esparcimiento que realizan los personajes en el Desierto de Guaduas, pero se extiende a las mansiones o capítulos que contiene el libro: “como las del Desierto prodigioso”. Finalmente, en el párrafo citado, hay una referencia que casi pasa inadvertida en la obra pero que tiene un trasfondo histórico: don Fernando ha dejado de escribir. El retiro del personaje en la cartuja de El Paular ha sido total, pues abandonó hasta el verso religioso, que en más de una ocasión había defendido como el único objetivo de la escritura. Este comentario de don Fernando tiene un valor documental, puesto que puede explicar la escasez o inexistencia de escritos tanto de Fernando Fernández como de Pedro de Solís después de 1660. Pedro siguió los pasos del que siempre consideró como su maestro, su guía, su colaborador y hasta su editor.

El soliloquio “El panal de Sansón”, enviado por don Fernando, se convierte en un espacio en blanco para el lector, porque el personaje-escritor no lo incluye en su obra, tal como ha hecho con otros textos, pues el padre de don Fernando pide que se deje para leer el próximo año; éste termina siendo solo una referencia. Podríamos asumir que el soliloquio aparecerá en la segunda parte que don Pedro prometió de su libro; pero al momento de la mención del soliloquio la obra termina, y la supuesta segunda parte nunca se escribió. La página, no obstante, quedó en blanco, dispuesta para las posibles futuras mansiones, representando un buen ejemplo del concepto de inacabado característico de la obra barroca.

La intertextualidad tiene como función completar muchos de estos espacios en blanco, como en este caso. El soliloquio en cuestión, que es apenas una referencia entre los personajes, forma parte de la primera de las tres mansiones que el autor rescribió de *El desierto prodigioso*. De esta manera, el autor puede llenar un espacio en blanco y constatar que la promesa realizada por el personaje, en cuanto a incluir el soliloquio posteriormente, era en realidad la promesa de Pedro de Solís y Valenzuela. Veamos el asunto del soliloquio.

El “Panal de Sansón” tiene como propósito realizar una expresión de fe y de amor a Cristo, lo cual es aprovechado para manifestar la vocación de don Andrés. Por medio del soliloquio, el narrador expone el dolor que embarga a un pecador, su conflicto interno al

reconocerse insignificante, miserable ante el amor de Cristo, que se sacrificó por quien “tan poco vale”: “Que no es razón que un Dios tan bueno pague tanto por quien tan poco vale” (Solís 1985: 15). Lo que es entonces una simple alusión en el manuscrito de Madrid deja de serlo en el de Yerbabuena, y el extenso sermón pasa a estructurar desde las primeras páginas la atmósfera religiosa, ascética de la obra. La inclusión en el manuscrito de Yerbabuena de “El panal de Sansón” constituye un intertexto para leer la Mansión XXII, hecho que completa y amplía el sentido de la vocación y las lecturas de los personajes.

Si bien podemos constatar la existencia del soliloquio, no podemos hacer lo mismo con los poemas que don Fernando le pide a su padre que escriba. Estos no están en ninguna parte de la obra del santafereño y parece más un asunto de carácter ficticio. Este tipo de ambigüedad, como la que surge de la interacción entre unos personajes de naturaleza histórica y otros ficticios, constituye también elementos de indeterminación en la obra del neogranadino.

El contexto de la obra, no obstante, se encarga de llenar muchos de estos espacios en blanco. El lector puede estar seguro del tema de los poemas que podría escribir un anciano retirado del mundo en un lugar llamado “Desierto de Guaduas”. *El desierto prodigioso*, como obra barroca, simula lo indeterminado; pero al remitir todo a cierto proyecto cristiano, termina apareciendo como una obra cerrada.

Lo que sucede con el “Panal de Sansón” y con el *Epítome breve* señalan la colaboración de los dos hermanos en materia de escritura. Esto es posible porque las obras de tema religioso se presentan como un bien colectivo. De hecho, los protagonistas se sienten con el derecho de tomar el cartapacio de Arsenio no solo para leerlo, sino para escribir en sus hojas en blanco poemas. El ermitaño lo recibirá de nuevo con agradecimiento. En la escritura que don Pedro hace del “Desierto prodigioso” participan todos los personajes con poemas. La obra crece mientras continúa la vida de quienes la escriben. El “Desierto prodigioso” se presenta así como una alegoría de la vida de don Pedro y don Fernando: así como crece la devoción de los personajes, crece el registro de las experiencias devotas de los mismos.

No se puede pasar por alto el pasaje de Ginés de Pasamonte en *El Quijote*. Éste, como don Pedro, se dedica a escribir su vida, y al igual que la del neogranadino, su obra terminará cuando él muera. Pero en el caso de *El Quijote*, tal como lo expresa Edward C.

Riley, asistimos a la parodia del género caballeresco, mientras que en *El desierto prodigioso* no existe tal dimensión. Don Pedro desarrolla su discurso dentro de la tradición del texto biográfico, tratando de alejar su obra del género de la ficción <sup>229</sup>.

Lo que ocurre con el “Panal de Sansón” sucede con otro libro al que hace referencia el narrador que también compuso don Pedro: el *Epítome breve*. El narrador dice que don Pedro publicó el *Epítome breve*, como efectivamente ocurrió, sobre la vida del arzobispo Bernardino de Almansa. El libro se editó en España en 1647, mucho antes de que el autor terminara *El desierto prodigioso*:

Llegaron a Sta. Fe de Bogotá, a su cassa, desde donde hizo su viaje Don Fernando, como cuenta el Epítome historial de la vida del Illustríssimo Arzobispo Dn. Bernardino de Almansa, dado ya a la estampa por Dn. Pedro de Solís (Solís 1984: 694).

Pero como varios de los hechos descritos en el *Epítome breve* son también materia del “Desierto prodigioso”, el personaje-escritor le aclara al lector que no quiere volver a contar estos hechos que tienen que ver con el traslado del cuerpo del arzobispo Bernardino de Almansa a España por parte de don Fernando; todos estos acontecimientos se quedan en una simple alusión. Éste se convierte en otro espacio en blanco que el lector podrá llenar recurriendo a la intertextualidad. Pero esta omisión no altera ni va contra la autonomía de la obra; el mismo personaje-escritor tiene esto claro y lo expresa, porque no desarrolla todo este asunto:

Dejo de decir sus especiales sucesos por repetidos allí, y otros, porque no son de substancia: así, de su embarcación en Cartaxena de Yndias, de su estada en el Reyno de México, principalmente en aquella nobilíssima ciudad y en el puerto de San Joan de Ulúa, o Veracruz, donde de nuevo embarcado, hizo su viaje y tomó puerto en la nobilísima ciudad de Cádiz, y desde aquí llegó a Sevilla (Solís 1984: 694).

Lo fundamental de esta explicación es que los asuntos concernientes a la vida del arzobispo Almansa (que se desarrolla en los primeros diez capítulos del *Epítome breve*), como lo concerniente al viaje de don Fernando con el cadáver, no son pertinentes para el desarrollo del “Desierto prodigioso”. El personaje-escritor, como Pedro de Solís, tiene

---

<sup>229</sup> Edward Riley expresa este juego en *El Quijote* de la siguiente manera: “Ginés está escribiendo la historia de su vida a medida que la vive. El caso de don Quijote es muy parecido, pero no igual: él se cree el protagonista de un libro que está siendo escrito mientras él desempeña su tarea. La única diferencia con Ginés es que no está escribiendo personalmente su historia. Lo más que se podría decir es que, puesto que controla los acontecimientos del relato a través de sus acciones, es colaborador del autor”. RILEY, Edgard. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Crítica, Barcelona, 2001, p. 213.

conciencia de los límites de su obra, de la materia que abarca. Así como el *Epítome breve* es la hagiografía de Bernardino de Almansa, *El desierto prodigioso* desarrolla la vocación de Fernando Fernández por san Bruno; por esta razón, incluye una amplia relación de la vida del santo a partir del capítulo XII.

Todo lo relacionado con el viaje de don Fernando a España para trasladar el cadáver del arzobispo Almansa no pasa de ser una breve referencia para el lector, lo cual no afecta la coherencia de la obra; pero si éste quiere conocer los pormenores de esta historia, el narrador lo remite a la referencia bibliográfica real.

Ahora bien, Pedro de Solís retoma algunos hechos del *Epítome breve* y los vuelve parte de su ficción cuando considera que son de la “substancia” de su libro. Nos referimos a la experiencia que vivió don Fernando con un amigo, don Jacinto, cuando se encontraba en España con el cadáver del arzobispo. El pasaje se acomoda a la historia pues sirve de nuevo para hablar de la conversión a partir de la lectura del “Cartapacio de las meditaciones”, texto que don Fernando hizo imprimir en México<sup>230</sup> y lo llevó durante todo su viaje:

(...) y aquí se le juntó un compatriota y grande amigo, llamado Don Jacinto, sacerdote de grandes prendas de talento e ingenio. Este le acompañó hasta Madrid, donde hizo el entrego del cuerpo y cumplió honoríficamente, y como dél se esperó, con todas las funciones de su comisión (Solís 1984: 694).

La mención a don Jacinto da origen a una secuencia ya estudiada, donde don Fernando aprovecha el “Cartapacio de las meditaciones” y los símbolos de la piedad, como una calavera, para hacerlo volver por el recto camino.

El autor, cuando hace decir a su personaje-escritor que no relata los sucesos de don Fernando con el arzobispo Almansa por “repetidos” en el *Epítome breve*, pareciera considerar sus escritos como uno solo. Es una especie de actualización del tradicional motivo de la vida como un gran libro; libro que lo contiene todo, que abarca todos los pasajes de una vida; el autor debe seleccionar los pasajes de dicha vida ante la imposibilidad de abarcarla por completo; las demás partes son necesarias resumirlas, o dejarlas de contar, para que la narración no se torne tediosa. De esta manera lo hace el narrador cuando se refiere a la decisión del padre de don Fernando de retirarse en oración al Desierto de Guaduas, confirmando la claridad que tiene sobre la materia y el asunto del

---

<sup>230</sup> Así se desprende de comentarios del narrador. Éste, no obstante, ha sido buscado sin éxito en los archivos mexicanos por el crítico colombiano Hugo Hernán Ramírez Sierra.

“*Desierto prodigioso*”. Algunos hechos, como el retiro en oración del padre de don Fernando, los considera el personaje-escritor “paréntesis” de su historia. La obra gana de este modo autonomía por la conciencia literaria del autor, que incluso sabe que debe seleccionar su material de todo cuanto se le ofrece a escoger, pues el libro podría tornarse molesto:

La vida que enpezó y sus ejercicios, diré en otra ocasión, que éste ha sido sólo paréntesis de la historia de Dn. Fernando, la qual pide de justicia, no sólo que refiera los versos que le hizieron sus amigos en esta ocasión, sino las cartas que le escrivieron. Y para no hazer molesta mi relación, pudiendo poner muchas, sólo escogeré tres: una de su padre, que es precisa, y otra de su hermano, y la tercera, del venerable Fr. Arsenio (Solís 1984: 716).

En otras partes del texto el personaje-escritor dice que va “abreviando sucesos por llegar a los del convento de N. Sa. de la Candelaria” (Solís 1984: 447). Su obra la tiene planeada; que don Pedro deje de contar algunos sucesos no puede ser algo del azar o de las simples circunstancias, y por eso revela el proyecto que tiene con su libro, como lo hace cuando se refiere al viaje que hicieron don Pedro y don Fernando, junto con otros amigos, al Desierto de la Candelaria:

La primera mansión que hizieron en este feliz viaje fue al templo y cassa de N. Sa. de Chiquinquirá, Patrona y abogada de todo el Nuevo Reyno de Granada. Y de propósito, y con arte y cuydado, lo omite mi pluma porque ha de ser el assunto principal de la segunda parte que intento escribir del *Desierto Prodigioso*, como prometí al principio, y assí convido la curiosidad del lector para ellos, y voy abreviando sucesos por llegar a los del convento (Solís 1984: 446).

El personaje-escritor teje su historia con cuidado, evitando elementos que alteren la unidad de su obra. Sigue prometiendo una segunda parte de la misma, para la cual ya tiene seleccionado cierto material, y confirma que si esta “primera parte” la “patrocina” san Bruno, la segunda estará destinada a la patrona del Nuevo Reyno de Granada.

El artificio del libro que se escribe es parte de una larga tradición literaria. En *El desierto prodigioso* se expone como un importante recurso que termina revelando aspectos del ejercicio literario del autor: algunas consideraciones acerca de la escritura, la concepción del libro como metáfora de la vida, la imposibilidad del escritor de contarle todo y la necesidad de seleccionar y abreviar, ya que muchos sucesos requieren “crónica más dilatada” (Solís 1984: 192).

### 8.3.3 Desengaño de la humana vida: un cartapacio inconcluso

El recurso de los “espacios en blanco” se convierte en tema en *El desierto prodigioso*. El deseo de los personajes por escribir en cuanto superficie disponible encuentran es constante. Una de las actividades de estos, por ejemplo, es escribir poemas en las márgenes y páginas en blanco del “Cartapacio de las meditaciones”. Veamos la manera como los personajes se apropian del cartapacio de Arsenio completándolo con poemas<sup>231</sup>.

El cartapacio contiene las meditaciones sobre la muerte, el juicio final y las penas del infierno, y constituye uno de los artificios centrales de la novela. Las meditaciones parecieran esperar por los neogranadinos en la cueva del ermitaño; su procedencia revela su condición divina, misteriosa, en la medida en que han sido “trasladadas” de un texto llamado “De Sacramentis”. La decisión de abandonar la vida mundana de los cuatro protagonistas se produce después de su lectura. A partir de este momento, don Fernando conservará este cuaderno, que será llamado el “Cartapacio de las conversiones” por las numerosas personas que cambian de vida una vez lo leen.

El “Cartapacio de las meditaciones” revela nuevamente el juego del libro que se escribe, de los espacios en blanco que se llenan, del texto sagrado que contiene la verdad y termina siendo propiedad colectiva; finalmente, es una marca del humanismo de los personajes.

Es por esa razón que el narrador confirma que este cuaderno contiene numerosas hojas en blanco, las cuales se convierten en una incitación para que los personajes escriban. Estos, efectivamente completan dichas páginas con versos propios o ajenos, asumiendo esta labor como una expresión normal de fe antes que como una alteración de textos ajenos. Cuando no aparecen dichas hojas en blanco, los personajes escriben en las márgenes del cartapacio o en la corteza de los árboles y con tintes naturales.

---

<sup>231</sup> Este tipo de alteraciones de textos religiosos, como los sermones, era al parecer muy usual en el siglo XVII, como se aprecia en la *Defensa de Vieira* de Muñoz de Castro, a propósito de la *Carta Atenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz. Muñoz de Castro escribe a mediados de enero de 1691: “Lector mío, bien pudiera desde luego en dos palabras dar mejor satisfacción a la impugnación hecha al reverendísimo padre Antonio de Vieira negando ser suyo el sermón impugnado, o, por lo menos, estar tan beneficiado, adulterado y corrupto, que se puede contar entre los sermones ajenos, pues así lo dice el mismo padre hablando del mismo sermón, que en el prólogo del cuarto tomo, que el autor llama primero, dice que muchos de los sermones impresos con nombre suyo en el primero, segundo y tercero tomo son totalmente ajenos, y otros tan corruptos y disformes, que apenas distingue en ellos (dice su humildad, digna por cierto de alabanza) algunos de sus <<pobres remiendos>>”. ALATORRE, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos*. El Colegio de México, México, 2007, p. 55.

Los libros de temas religiosos se asumen como un bien colectivo; los devotos letrados tienen el derecho tanto de leerlos como de modificarlos. El primero que realiza esto con las meditaciones es Arsenio, al copiarlas y traducirlas del latín; posteriormente don Andrés y sus amigos incluyen infinidad de poemas. Los personajes asumen esta actividad como una práctica obligatoria después de la lectura: “Lo uno, porque el cartapacio vuelva todo escrito”; intención que manifiestan una y otra vez:

Y queriendo ya guardarlo en el escritorio de su pecho para restituirle en el siguiente día a su venturoso dueño, le dijo Dn. Pedro: no ay que aguardarle, que mientras mi hermano a escrito esse tan conceptuoso romanze, yo no he estado occioso, que de la misma mina tengo preparadas unas dézimas al desengaño de la vida, y son a propósito, y también no falta papel con que se añidan al quaderno. Pidiéronle las refiriesse y él lo hizo assí (Solís 1977: 144).

El cartapacio, al igual que el libro que escribe don Pedro, crece con los poemas escritos por los personajes. El deseo de que los poemas que estos escriben se “añidan al quaderno”, texto considerado como algo sagrado, implica que los personajes se asumen dentro de la categoría de escritores cristianos. Don Pedro, después de leer la quinta consideración de la meditación sobre la muerte (Mansión II), al encontrar dos hojas en blanco en el cuaderno siente la necesidad imperiosa de escribir; don Fernando se apresura a ofrecerle una pluma y don Antonio tinta extraída de cierto árbol. Todo se les ofrece a los personajes para el ejercicio de la escritura, como en una suerte de mundo dispuesto solo para esta actividad.

Las páginas en blanco son una forma de incitación al lector, al individuo barroco para que participe de la construcción del texto en la medida en que éste se presenta como inacabado. Los humanistas cristianos leen y componen poesía, escuchan y celebran las composiciones de los demás, y de esta manera alaban a Dios; situación que, por la dimensión histórica-biográfica de la novela, se torna en una autoalabanza, tal como ya lo demostramos en el capítulo dedicado a don Pedro.

Esta manifestación religiosa de los personajes no la realizan solo con la palabra, sino con otros códigos con los cuales se puede expresar la devoción; por eso hay un llamado a dibujar sobre el cartapacio. Los personajes parecieran experimentar el *horror vacui*, pues no conciben ninguna superficie sin que esté llena de signos; como propio del Barroco, todos los espacios en blanco deben ser completados, llenados con la escritura:

Replicó Antonio que pues aún tenía ojos blancas, que no se le avían de bolver a su dueño sin que fuessen escritas o dibujadas, que él se encargava de la inventiva del asumpto; y assí

fácilmente se concordaron en este propósito. Y como ya avían llegado a la cassería, apeándose de los cavallos, trataron de dar refección al cuerpo, y, en passando el rigor del sol, salir presurosos en busca de la cueba (Solís 1977: 125).

Los intereses religiosos, la condición social y el ejercicio poético de los personajes, entre otros factores, los hacen ver como un solo ser, como una sola voz, que comparten por igual la experiencia y devoción del ermitaño y el acceso incondicional al “Cartapacio de las meditaciones”. Arsenio nunca recrimina el hurto y la alteración que hicieron de su cuaderno, pues éste es un bien colectivo; su intervención mediante la inclusión de poemas es un derecho que tienen los humanistas cristianos. La necesidad que manifiestan los personajes de guardar una copia de los textos es una forma de afirmación del humanismo puesto al servicio de la devoción cristiana:

Antes pretendo que pues no nos es posible, por ser ya tarde, el salir oy en busca del dueño deste cartapacio y el ir a ver su prodigiosa habitación, me dexéys esta tarde solo, que pretendo en este asunto que a propuesto Antonio epilogar toda la doctrina que esta mañana leýmos. Lo uno, porque el cartapacio buelva todo escrito, y lo otro, porque nos quede un manual recuerdo de todo lo que contiene en los versos que ya va mi genio y musa disponiendo (Solís 1977: 133).

Este acto de llenar los espacios del cartapacio sugiere la idea de que la lectura religiosa no puede ser pasiva, sino que exige una respuesta devota, la cual se debe expresar mediante la poesía. Prácticamente ningún personaje que lee el cartapacio deja de versificar a lo divino. Las expresiones de fe inician con la escritura de poemas, delimitando así el grupo de los elegidos para la salvación del alma: hay que saber escribir poesía, y limitarse a ciertos temas y formas propuestas. El ejercicio de completar los espacios en blanco se manifiesta como la expresión afirmativa y excluyente de un grupo de criollos que exigen el reconocimiento de humanistas y devotos.

De esta manera, los personajes proponen temas para escribir a manera de una competencia en la medida que “ay papel bastante” como lo dice don Pedro, y ejercen el rol de creadores, correctores y “pulidores” de los “mal limados versos”: “Cada uno de nosotros forje un soneto y sea el asunto, o la brevedad de la vida, o lo que se a leýdo” (Solís 1977: 109). En este caso particular, don Pedro, don Andrés y Antonio improvisan los poemas según el tema seleccionado y don Fernando hace de escriba. Este concurso poético



realizado por los personajes busca llenar las “hojas en blanco” que encuentran en la cueva del ermitaño; por esta razón don Pedro dice:

Mas todavía queda aún blanco para otro soneto y no es justo que quede assí, supuesto que emos dado en esta travesura. Ya se disponía Antonio a dictar, pero replicole Dn. Andrés diciendo que a él le competía, por ser solo el que de próximo estava determinado de renunciar al mundo y sus engaños, y que assí, a este propósito, quería hazer una epigramma sacando el fruto de todo lo que avía leýdo (Solís 1977: 112).

El tema de los concursos poéticos es una de las tantas formas como los personajes asumen el reto y la disculpa para completar las páginas en blanco que encuentran en el cartapacio. Los personajes se afirman en su condición social privilegiada mediante la alusión a este tipo de certámenes, aunque los que ellos realizan no lleguen a la categoría de academias<sup>232</sup>. El ejercicio de la escritura se convierte en una especie de prueba que afronta don Pedro y su séquito para poder continuar habitando aquel mundo privilegiado reconocido como un “remedo del paraíso”.

La manipulación de los escritos ajenos, como ocurre con el cartapacio de Arsenio, la asumen los personajes como un hecho normal y contrasta con las exigencias que realiza don Fernando para que no se alteren los textos ajenos. Esta ambivalencia es parte del carácter barroco de la obra del santafereño, que dentro de los asuntos desarrollados, termina realizando muchas de aquellas cosas que condena. La prosa, por ejemplo, la proscriben los personajes por considerarla indigna, pero es mediante ésta que se desarrollan los relatos interpolados más importantes como la vida de Arsenio y la leyenda de Pedro Porter.

Esta práctica de los personajes ejemplifica un gusto normal de los escritores del XVII, y de Pedro de Solís en particular. Un caso de alteración de escritos ajenos y reales, tema también de *El desierto prodigioso*, es el que sucede con la obra de Miguel de Dicastillo. Don Fernando le promete a su hermano enviarle desde España una copia de *Aula Dei* para que gestione una edición en la Nueva Granada. El cartujo le recomienda estar atento para que la edición no salga con alteraciones como ocurrió con ciertas ediciones realizadas en

---

<sup>232</sup> Aurora Egido aclara la formalidad de las academias: “Tan vasto panorama nos obliga a una precisión necesaria, la de circunscribir el término a las asociaciones, organizaciones según unos estatutos creados por sus propios componentes, dejando de lado las tertulias o reuniones en torno a mecenas, pero carentes de un ritual prefijado y de unos estatutos que provenían, como casi todo, de la vecina Italia. Por lo mismo, descartamos la acepción de academia que ocasionalmente reciben los certámenes o justas poéticas (Egido 1990: 116).

España. Pero esto es precisamente lo que vuelve a hacer Pedro de Solís con algunas canciones del *Aula Dei*. A pesar de las recomendaciones, don Pedro realiza ciertas modificaciones a una canción de Dicastillo (“Al Patriarca S. Bruno y primera fundación de la Gran Cartuxa”, Solís 1984: 758) que incluye en *El desierto prodigioso*, asunto que hemos desarrollado en el capítulo sobre la poesía citada.

La idea de que los que no saben leer y escribir textos sagrados están excluidos de la salvación, lleva a los personajes a manifestar su deseo de componer y apropiarse de cuanto texto religioso escuchan. Obviamente, la única creación o recreación valedera es la de tema religioso, y por eso los poemas de Leoncio que tratan de asuntos profanos terminan en la hoguera: “(...) muchos papeles de poesías a lo humano, que todas las encomendamos al fuego” (Solís 1977: 258); de modo similar, el relato sobre la vida de Arsenio que contiene pasajes mundanos no se registra por escrito; el hecho de que permanezca dentro de los terrenos de la oralidad pareciera condenarlo también al olvido.

La alteración de los poemas es considerada una cualidad a que se somete la literatura de tema religioso. Estas modificaciones corresponden a una expresión del Barroco, a un recurso retórico que en algunos casos se desprende del hecho de que muchas obras no fueron publicadas y se transmitieron en sus manuscritos, siendo objeto de manipulaciones. Los mimos pliegos de *El desierto prodigioso* contienen algunos poemas agregados al margen en el siglo XVIII, al igual que una transcripción del *Epítome breve* incluye hechos relacionados con la época de la independencia de Colombia.

Lo que hemos llamado “espacios en blanco” se relaciona entonces con los recursos de suspensión, y se manifiestan tanto en el argumento, en los temas y la estructura compositiva de la obra. Estos “espacios en blanco” sugieren que la salvación del alma es un hecho activo, al ser pruebas a que se someten los personajes para que expresen su vocación y fe mediante la escritura. De igual modo, al lector se le exige llenar numerosas omisiones, pues el narrador lo remiteo a otros textos reales, o a partir del proyecto que sustenta la obra, que dirige todos los discursos al terreno de la religión.

Mediante dichas alusiones y citas se estructura un espacio de ficción marcado por la erudición y la teología; un mundo exclusivo para letrados y humanistas cristianos, pues estos no solo nombran los textos y autores cristianos, sino que a través de diversos

comentarios demuestran conocerlos. Las referencias bibliográficas entran igualmente a participar en el artificio de “veracidad” que crea la novela, y constituye otro elemento que se opone a la consideración abierta de la obra como un hecho de ficción. La mención de cierta literatura religiosa busca la confirmación de los hechos que pueden ser objeto de cierta incredulidad, como la resurrección de un condenado o la visita de Pedro Porter al infierno, y contribuyen al mismo tiempo a la ambigüedad, al efecto del claroscuro en la obra.

El interés editorial de los personajes se concentra en las obras hagiográficas y ascéticas. La mención de numerosos textos religiosos convalida el pacto comunicativo entre el narrador-escritor y los personajes, a asumir el “Desierto prodigioso” como un libro más de la tradición literaria religiosa, antes que como una obra de ficción. La condena de los libros de ficción es explícita, y parece más bien encubrir o justificar lo que realmente termina haciendo Pedro de Solís: una obra de ficción. No se puede pasar por alto que, de todas formas, este artificio formó parte de los recursos literarios de la época.

Finalmente, anotemos que hay en la novela ciertos datos insinuados que se reconstruyen con los libros y poemas referidos. Pero en la mayoría de los casos la obra incluye el contenido de los textos a los que hace referencia, que por lo regular obedecen a composiciones líricas que recuerdan o escriben los personajes. En otras ocasiones estos textos quedan como espacios en blanco que el lector empieza a llenar a partir del título, el gusto literario del autor, la multitud de referencias y la autonomía textual planteada por la obra, en la cual no hay lugar para ningún asunto que no sea de tema religioso.

## 8.4 EL TÓPICO DE LO MACABRO

Que el hombre tenga siempre presente la muerte aparece como el principal medio contra la vanidad. La imagen de la carne deteriorada, del cuerpo macilento, del cabello blanco y las manos huesudas, de donde brotan las venas como una especie de raizal, se expresa como el mejor antídoto. No hay más que prepararse para la muerte. Estas son ideas que ordena transmitir el Concilio de Trento, y que marcará indiscutiblemente la visión de mundo y la mentalidad que expresan los devotos criollos en *El desierto prodigioso*.

La literatura, la pintura y el arte en general, constituyen un valioso medio para referir el tema de la muerte. En el terreno divino la muerte representa el triunfo final, el feliz encuentro con Dios de aquellos seres que vivieron en penitencia, en su gracia; éste es el simbolismo de la coronación de las monjas en su lecho de muerte. La tónica dominante, como lo expresa Santiago Sebastián (Sebastián 1981: 93), será la imagen del esqueleto, calaveras o tibias sobre la tumba, y todo aquello que infunda terror en el espectador o lector.

*El desierto prodigioso* está dentro de esta tradición ideológica y retórica. En la obra abundan los pasajes, las imágenes y situaciones que desarrollan el tema de la muerte a través de escenas macabras o aterradoras. La obra se ubica, en este sentido, dentro del gran proyecto contrarreformista, que hacía de la literatura y del arte un buen medio de propaganda religiosa<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Los temas macabros se pusieron de moda desde la Baja Edad Media; no faltaban símbolos como las calaveras, el atributo más directamente alusivo a la muerte, como señal de quien reina por doquiera. La muerte aparece como tema ineludible durante el siglo XVI y XVII. Es explicable que Miguel Ángel diga que la muerte es su pensamiento dominante, que el papa Inocencio IX mande pintar un cuadro con la representación personal de su lecho de muerte, o que Alejandro VII tenga un ataúd debajo de su cama. En Francia se representan cadáveres en alto estado de putrefacción; uno de los ejemplos paradigmáticos lo constituye la escultura realizada por Ligier Richier para la tumba del conde Nassau: el artista representó al conde tal como sería tres años después de muerto. Italianos y españoles, por su parte, relacionan la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter pasajero del hombre; los holandeses expresan igualmente en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo. Durante el Barroco se asume la muerte como símbolo de la piedad; por eso los jesuitas recomendaban la visión de la calavera para excitar la imaginación. En América, para una representación del juicio final en 1559, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas “osamentas, y aún cadáveres de indígenas, enteros y secos”

En la descripción que el narrador hace de algunos personajes, y en especial de Arsenio, se aprecia el potencial de este recurso. La imagen del ermitaño constituye una excelente pintura del deterioro del cuerpo, que lleva a plantear el tema de la *vanitas*, la cual tiene en el siglo XVII función didáctica, pues es aprovechada para “propósitos morales” (Sebastián 1981: 95). Se describe entonces la vejez y el deterioro físico como señales del paso del tiempo, que le recuerdan al hombre que la materia es algo “asquerosa” y “vil”. El sufrimiento se presenta como signo de devoción. Ambos aspectos caracterizan al ermitaño, que pasa a “mejor vida” después de una penosa enfermedad:

Vieron luego un venerable viejo arrodillado sobre una rambla de piedra que formaba el risco, tan amarillo, flaco y macilento, que más parecía retrato de la muerte que cuerpo de mortal criatura (Solís 1977: 152).

La descripción que el narrador realiza de Arsenio sutilmente contiene la imagen de un muerto en vez de un vivo. La contradicción o antítesis, imagen típica del barroco que se explica dentro de esa “conciencia de la trágica lucha entre la Gracia y el Libre Albedrío; entre la Fe paradójica y el conocimiento científico” (Hatzfeld 1973: 68), que enfrenta lo terreno y lo eterno, lleva a que esa imagen mortal de Arsenio sea una alegoría de la vida: la que posee todo individuo que ha renunciado al mundo y se entrega a Dios. El narrador dice entonces que Arsenio tiene un rostro hermoso, de labios de “cárdenas violeta” y sus ojos cerrados (imagen también de un muerto) son una expresión de devoción; las manos revelan el deterioro de la carne al ser una ramificación venosa como “silvestres raíces”, pero al mismo tiempo son parte de la imagen del santo:

Era una túnica de sayal pardo su débil tumba; el rostro, hermoso en las facciones, aunque tostado de los rigores del sol; los labios, de color de cárdenas violetas; la barba, blanca, crecida y larga; los ojos, cerrados; juntas las manos, cuyos nervios parecían de silvestres raíces (Solís 1977: 152).

---

(Arrom 1956: 54), lo cual señala el culto creciente a la muerte en nuestro territorio. Por la misma época, el auto de fe de luteranos celebrado en Valladolid el 2 de mayo de 1559 no tuvo ningún reparo en quemar cadáveres: “La difunta madre de los hermanos Cazalla, Leonor de Vivero, tampoco se libró del oprobio: su cadáver fue exhumado para quemarla en efigie” (Pérez 2006: 56). El tema de la calavera según Santiago Sebastián, se puso de moda desde la Baja Edad Media, como el símbolo más alusivo a la muerte, como señal de quien reina por doquiera. Pero en el barroco la calavera pasa a ser un símbolo de la piedad jesuítica, que “recomendaba la visión de la calavera para excitar la imaginación” (Sebastián 1981: 100).

Se confunden en una sola imagen vida y muerte, cielo e infierno. El cuerpo lacerado pasa a ser un elemento ejemplar de tipo moral; éste termina exhibiéndose con gusto pues el deterioro significa también penitencia, que es lo que agrada a Dios. La última frase de esta descripción es una síntesis del estado de quien ha renunciado a la *vanitas* y está listo para comparecer ante la justicia divina: el eremita rechaza el cuerpo vil y miserable, representación de la materia, de lo mundano; a través de la penitencia es posible acceder a la salvación: “Finalmente todo su cuerpo era un original muerto y una imagen viva del rigor y de la penitencia”.

De la misma manera, la descripción que hace Arsenio de Casimira cuando ésta se encuentra disfrazada de hombre con el nombre de Ascanio, impresiona por los términos empleados, que tienden a crear y reforzar la isotopía del miserable, de aquel que sufre buscando la gloria de Dios:

Vide, pues, venir al que buscava, pálido, enbuelto en un saco de texidas palmas que hasta los pies le cubría, enhetrado el cabello, que ya le avía dexado crecer; tan penitente y mazilento, tan desfigurado de su forma natural que mil vezes estuve dudando si era el mismo o ilusión que me mentía el desseo (Solís 1984: 318).

Nuevamente aparece la descripción del deterioro físico, de la condición miserable del ser humano para recordar que éste no es nada ante los ojos de Dios, y se expone como fundamento de la mentalidad religiosa.

En estas imágenes fúnebres y contradictorias juega papel, como parte de la estética barroca, el tema del claroscuro. La luz cobra sentido en las descripciones de la situación moral de los personajes: con la luminosidad se caracteriza el “remedo de paraíso terrenal” que habitan los devotos personajes; la noche va acompañada de fieras, tinieblas y fuertes tormentas que caracterizan el “agreste monte”, el infierno donde los pecadores como Arsenio expían sus culpas.

La oscuridad invade los espacios donde se cometen los pecados y las experiencias de ultratumba aparecen para dar una lección ejemplar. La muerte brutal de Roselinda, mujer de Leoncio, amigo de juventud de Arsenio, ocurre en la noche, cuando todos los sentimientos irascibles del amante afloran y lo arrojan al pecado:

Tan desbocados fueron los ímpetus groseros de su soberbia, tan ardiente las ansias ambiciosas de sus deleytes, tan manchados en orrores de vicios los alientos desordenados de sus costumbres, tam horribles los modos esquivos de su ingrátitud, que trató de executar el impío

pensamiento A deshora de la noche, desnudo el azero, inflexible a los alagos apacibles, a los arrullos gemidores de aquella tortolilla, esforzó el desmayo de la infausta acción (Solís 1977: 167).

El claroscuro crea imágenes tenebristas que sugestionan a los personajes y busca crear en ellos una mayor impresión ante el tema de la muerte: “(...) y no bien apenas comenzaban las nubes a vendar los ojos del cielo con sus oscuras nieblas” (Solís 1977: 150). Para que no queden dudas de la efectividad de las imágenes, los términos que se refieren a las sombras, que señalan la presencia de la muerte, se reiteran hasta que todo asume una forma sobria, una solemnidad de ultratumba. De esta manera, al hombre lo ciñen los horrores de la muerte, con los “achaques de sus nieblas, que le corone aquella los aplausos de sus luces” (Solís 1977: 91). La coexistencia de elementos opuestos sugiere la ambigüedad expresada en el sentido de que todo cobra valor para la muerte, que es para la que se vive.

El temor a la muerte se pinta con expresiones reiterativas como “densa oscuridad”, “formidable oscuridad”, “oscuras nieblas”, etc., que vendan los ojos y presagian el fin de la vida. Todos los elementos que sugieren penitencia se caracterizan por la falta de luz; sombras que se refuerzan con adjetivos y sustantivos negativos.

La sombra falsamente puede presentarse en forma de cierta claridad. En el relato de Arsenio sobre un personaje llamado don Jacinto, que a pesar de ser fraile pretende a una mujer, la luz de la luna presagia una escena idílica; pero es esa misma pálida luz la que produce la conversión del personaje, pues el resplandor le muestra el verdadero rostro de quien pensaba era una hermosa mujer:

Sentáronse allí y él hizo grande diligencia para que se descubriese el rostro, que le quería ver al resplandor de la luna, que le hacía a la sazón muy claro. Ella se excusava lo que podía, y Don Jacinto, añadiendo ruegos, lo vino a conseguir. Echosse por detrás el manto, y él y las vestiduras y olores se desaparecieron en un instante, quedando solamente a su lado, entre un hedor de sepultura, un esqueleto humano, una armadura de huessos con su calavera (...) (Solís 1984: 697).

“Famoso auto sacramental” transcurre en una noche. La noche, recurriendo a un simbolismo místico, inicialmente representa el espacio de la búsqueda: una mujer indaga desesperada por su marido que no es otro que Cristo. Pero igualmente es en la noche donde aparecen todas las tentaciones: los jóvenes que solo buscan gozar de la vida, el mercader que teme por sus riquezas materiales y la guardia que se excede en sus funciones. Santiago Sebastián (1981) expresa el significado del contexto nocturno, cuando afirma que la noche

significa el pecado, la ignorancia y la lejanía de Dios; por el contrario, la llegada del día indica el descanso de las angustias de la noche.

El hombre pecador debe buscar y enfrentarse primero a la oscuridad y tratar de salir de ella; por eso lo que aparece al final de la búsqueda de la mujer en el auto sacramental es la aurora, momento en el cual aparece el Santísimo y todos los personajes se postran de arrepentimiento.

La noche también representa un límite para la actividad literaria y devota de los cuatro neogranadinos reunidos con Arsenio. La llegada de la noche marca el final de las mansiones, la conclusión de los ratos de esparcimiento, así como el amanecer señala el momento para retomar la actividad sagrada de la escritura. Al final de cada mansión siempre se hace una invitación a los personajes y al “letor” para que tomen un descanso, interrumpiéndose en la mayoría de las veces la lectura o escritura hasta el día siguiente.

Los pasajes macabros o tenebristas, a partir de restos óseos y especialmente calaveras<sup>234</sup> son frecuentes, y ubican el libro dentro de la ideología religiosa del siglo XVII. Don Fernando, por ejemplo, cuando conserva los restos del arzobispo Almansa en la casa de su padre en Santafé de Bogotá, roba una calavera del cementerio para adornar un altar dedicado a san Bruno. Don Pedro Fernández, a su vez, guarda el ataúd, la cera y un viejo hábito de franciscano para su entierro, elementos que revelan el culto a la muerte en la época colonial:

A este solo, quiso fiar su secreto, y le combidó una noche que viniese a su quarto. Tenía el pa(dr)e de Don Fernando en un aposento especial de su cassa toda la cera labrada que se avía de gastar en su entierro y el ataúd en que le avían de llevar, y, juntamente, la mortaja que le avían de poner, porque, como tengo dicho, era un Séneca christiano y vivía tan a la vista de la muerte, que muchas vezes visitava aquel aposento y dezía que allí estaban sus tesoros pues no avía de llevar otros a la sepultura. ¡O acción muy para imitada! Buscó, pues, Don Fernando la llave de este aposento, y sacó la mortaja, que era un hábito viejo y remendado de un religioso recoleto de San Francisco que avía muerto con opinión de santo (Solís 184: 442).

El pasaje conecta con una escena un tanto macabra: don Fernando lleva a su amigo Martín a dicho aposento, cierra todas las puertas y lee las meditaciones de la muerte, el

---

<sup>234</sup> Santiago Sebastián aclara que la “calavera en el medio español era un elemento decorativo – simbólico muy corriente” (Sebastián 1981: 100), y es utilizada como un símbolo de la piedad y señala que los Ejercicios ignacianos de 1687 piden que se medite con las manos cerradas y delante de una calavera. La calavera, por otra parte, afirma Sebastián, es el atributo más directamente alusivo a la muerte que se puso de moda desde la Baja Edad Media.



infierno y el juicio, hasta que Martín estuvo “movido a lágrimas y ternura”. Don Fernando ejecuta entonces su faena final al cubrirse de ceniza, lo cual desató las lágrimas de Martín; éste, impresionado de todo lo que ha visto y oído, promete abandonar la vida mundana y entrar en religión:

(...) entrándose en su trasquarto (Don Fernando), se despojó y se desnudó de todas sus vestiduras, y se puso la mortaja y, descalzo de pie y pierna y esparcida la ceniza por encima de la cabeza, salió a que le viese su amigo, el qual quedó como atónito (...). A esto se siguieron tantas lágrimas en los dos fieles amigos, que en mucho rato no pudieron hablarse, ahogándose la ternura a que ambos se avían movido (Solís 1984: 443).

Otro de los pasajes que desarrolla una escena tenebrista es la de don Jacinto, que se niega a leer el “Cartapacio de las meditaciones” y lleva una vida licenciosa. Don Jacinto pretende a una dama, a la cual visita en las noches “armado de pistolas”:

Una de las noches que salió a su ejercicio, halló, a su parecer, a la dama en la ventana prevenida, y le dijo que le aguardase a la puerta, que ya salía. Hízolo así, y salió su dama espirando fragancias de olores de oro, aunque bien cubierta con el manto, de suerte que no le pudo ver la cara. Fuele acompañando algunas calles y vinieron a descansar en unas escaleras de piedra que hazían ascenso a una iglesia. Sentáronse allí y él hizo grande diligencia para que se descubriese el rostro, que le quería ver al resplandor de la luna, que le hazía a la sazón muy claro. Ella se excusava lo que podía, y Don Jacinto, añadiendo ruegos, lo vino a conseguir. Echosse por detrás el manto, y él y las vestiduras y olores se desaparecieron en un instante, quedando solamente a su lado, entre un hedor de sepultura, un esqueleto humano, una armadura de huesos con su calavera, que sólo le dixo esta palabra: *¿hasta quando?*, y luego desapareció toda la visión (Solís 1984: 697).

El pasaje señala la conversión definitiva de don Jacinto, que ante tal experiencia se apresura a confesarse y a renovar sus votos. Resaltamos del pasaje el tema del olor: la deleitosa fragancia se transforma en “hedor de sepultura”, que se refuerza con la visión de un “esqueleto humano” y de una calavera que habla. El olor desagradable no está asociado a la muerte sino a la situación de pecado. Cuando Pedro de Solís describe el estado del cadáver del arzobispo Bernardino de Almansa, dice que despedía un agradable olor a piña: “Y más nos admiró el olor y fragancia que salía del cuerpo, muy semejante al de piñas” (Solís 1647: XII).

La noche nuevamente se relaciona con el encubrimiento, con el misterio. El resplandor de la luna es suficiente para que don Jacinto aprecie la calavera, de la que pensaba era una hermosa mujer. Como una forma de acrecentar el pecado de don Jacinto, éste se sienta a cortejar a su dama en las escaleras de la iglesia. A partir de esta experiencia de ultratumba el lenguaje continuará con el proceso de impresión, pues todo el tiempo le resonarán a don

Jacinto las palabras de la calavera: “Contole el successo referido, y traía tan impressas aquellas palabras que le dixo la calavera que le representó la muerte: *¿hasta quando?*, que las repetía muchas veces” (Solís 1984: 698).

La muerte, las escenas macabras y tenebristas están asociadas con el dormir y con los sueños; motivo que se explora de forma amplia en *El desierto prodigioso*. Son varios los personajes que sueñan, como Arsenio y san Bruno, y hay un extenso poema escrito por don Pedro titulado “Sueño piadoso”.

Uno de estos pasajes describe un aterrador sueño de Arsenio cuando éste aún se encontraba en pecado en un agreste monte en el Desierto de la Candelaria. Arsenio, después de deambular durante varios días por parajes inhóspitos, se queda dormido y sueña con Casimira muerta. Veamos el sueño:

No bien quedé enbuelto en el sueño, quando, rebueltas las especies imaginarias con lo que avía discurrido, enpezé a soñar que baxava a una profunda sepultura en quien pocos días avía avían enterrada a mi prima Cassimira. Y me parece que vía unos descompuestos huessos, gusanos hediondos, rota mortaja. Vi, en fin, en aquel profundo y misterioso sueño, los ojos que fueron soles, eclipsados, y para deciros verdad, no eran ojos sino ojeras, echos nichos de corianas cárdenas; cassi verdes y podridas las cejas que yo llamava arcos de amor (...). Vi al cuerpo de Cassimira (metamorphorsis [sic] que por todos a de passar), podrido, hediondo, contaminado y tal qual yo no sabré pintar, por mas que use de la retórica, por que no son bastantes para ello sus locuciones y figuras (Solís 1984: 341).

El sueño trata de una situación un tanto macabra: el hecho del descenso (“baxava”) refuerza la imagen de la “profunda sepultura” donde está enterrada Casimira. Luego viene la descripción monstruosa del cuerpo, no sin antes recordarnos lo que había sido: los ojos que “fueron soles” ahora son “ojeras”. Cuando habla de las cejas se refiere a una imagen clásica: la forma de arco<sup>235</sup> que recuerdan la belleza de la retratada, pero en la nueva estética barroca y concepción del mundo están verdes y podridas. En la mención de las mejillas el autor también remite a una descripción clásica, pues menciona el color rosado que tenían, pero ahora están “floxas, peladas y echas tierra”. Encontramos aquí un buen

---

<sup>235</sup> Sor Juana Inés de la Cruz las llama “Círculo dividido en dos arcos” (poema 61), y en el “Ovillejo” (poema 214) se burla de la imagen clásica que describe las cejas: “Las cejas son... ¿agora diré arcos?/ No, que es su consonante luego zarcos,/ y si yo pinto zarca su hermosura, dará Lisarda al diablo la pintura/ y me dirá que sólo algún demonio/ levantara tan falso testimonio”. Esta imagen de las cejas en arco ya aparece en un poema atribuido a Anacreonte titulado “A un pintor”: “Las dos cejas en arco,/ negras como azabaches,/ guarda, no las encuentres/ ni mucho las apartes”. Poema traducido por Villegas, Esteban Manuel En: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, BAE, Tomo 42

ejemplo de la desarticulación del modelo renacentista, sustentado por León Hebreo en su *Diálogos de amor*, donde trata de la armonía del hombre con el universo<sup>236</sup>. Hablamos por lo tanto de la degradación de la imagen del hombre en el Barroco, tal como lo desarrolla José Pascual Buxó en su ensayo “Los tres sentidos de la poesía”<sup>237</sup>.

En este pasaje sobre el sueño de Arsenio, Pedro de Solís introduce otro motivo barroco: el de la realidad que se confunde con el sueño, o el de la vida como un terrible sueño. Cuando Arsenio despierta de su pesadilla, encuentra que durmió apoyado sobre una calavera:

Desperté despavorido y, al asir de la ropa que tenía puesta a la cabeza con la piedra redonda que me avía servido de cabezal de pluma, como ya salían los sentidos de su letargo, toqué también la piedra y el tacto me informó entonces que no lo era, antes cabeza de fábrica humana. Hize mayor reparo con el tacto, y en lo redondo, en las cuencas de los ojos, en la nariz cortada y en los dientes conozí ser una calavera (Solís 1984: 343).

El eremita piensa entonces que ese es el cráneo de Casimira: “me di a presumir que aquella era la cabeza de la difunta Casimira que yo buscava”. Cuando Arsenio despierta del macabro sueño, comienza entonces otro peor, y por eso el ermitaño dice que despierto su congoja “vino a ser mayor”. La vida aparece así como una prolongación de un sueño aterrador.

Los numerosos pasajes que involucran calaveras en *El desierto prodigioso*, con un claro propósito de motivar la piedad y devoción de los personajes, son un aspecto más para señalar como éste se ubica dentro de una tradición de la literatura religiosa didáctica y moral. La calavera, como símbolo de la piedad, es un sentimiento generalizado durante el Barroco que explica la presencia de la misma “en las manos o junto a santos

---

<sup>236</sup> En los *Diálogos de amor* pregunta Sofía: “Sin embargo, quisiera que me explicaras de qué manera dicen los filósofos que un solo hombre es imagen de todo el universo, tanto del mundo inferior de la generación y de la corrupción, como del mundo celeste y del espiritual o angélico, es decir, divino”; A lo cual responde Filón: “Los tres mundos que has especificado: generable, celeste e intelectual, están contenidos en el hombre como en un microcosmos, y se dan en él no sólo diferentes en cualidades y obras, sino también diferentes en miembros, partes y lugares del cuerpo humano”. HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947.

<sup>237</sup> Dice José Pascual Buxó refiriéndose a un poema de Quevedo: “Estos versos obscenamente regocijados en la corrupción humana exigirían más comentarios de los que podemos hacer ahora. Con todo, es preciso anotar –en el marco de nuestras reflexiones anteriores– que esa sátira no sólo es una burla soez de ciertos *loci communes* de una tradición venerable, un despiadado rebajamiento de lo espiritual a la materia deleznable, sino la brutal sustitución de un modelo metafísico del mundo por otro modelo no menos metafísico o, diciéndolo sin retruécanos, la contraposición de una concepción angélica del hombre a una concepción demoníaca”. PASCUAL Buxó, José. *Las figuraciones del sentido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 164.

contemplativos, y es distintivo de casi todos los contrarreformistas” (Sebastián 1981: 100). Las meditaciones contenidas en *El desierto prodigioso* sustentan esta intención moral de la obra, al predicar el culto constante a la muerte, que incluye representaciones y descripciones de la piel rasgada, los grandes gusanos que comen la carne, la piel reseca, o el esqueleto que se le ofrece completo al penitente. En ocasiones encontramos descripciones escuetas de lo que le espera al hombre una vez muerto:

Tenderme an el suelo, cubrirme an con un paño negro y pondrán dos velas encendidas a los lados; traerán las andas; vendrán los clérigos, comenzarán el responso; tomarán mi cuerpo en peso y por ventura con esto derramarán algunas lágrimas los de casa; por cierto de harto me servirán y allí se verá quán poco aprovecha la afición de los parientes y amigos. Ponerme an en las andas, llevarme a la sepultura y, abierto en la tierra un grande hoyo, abrán sacado muchas calaveras y mucha tierra hedionda. Hechos los oficios, sácanme de las andas, húndenme en aquella sepultura, y dan los de cassa algunos gritos, y quizá más por cumplimiento y bien parecer que otra cosa. Comienzan a echar sobre mí huessos y tierra y a pisarme (Solís 1984: 104).

*El desierto prodigioso* señala otra práctica contrarreformista de sujeción, como lo es el aprovechamiento de todos los medios posibles para la reiteración del mensaje moral, y asegurar su efectividad. La conmoción que produce una calavera o un esqueleto se refuerza con la escritura, con la poesía, la pintura y otra variedad de discursos puestos al servicio de la religión. Por esta razón, la calavera que le sirvió de almohada a Arsenio tiene escrito en la frente un soneto que le recuerda que es el espejo de lo que le espera después de muerto (Solís 1984: 345); don Andrés, por su parte, descubre un esqueleto en la cueva de Arsenio que le ofrece un poema:

Mas un susto le asombró el ánimo y pausó el gozo que tenía, porque corriendo una cortina que al parecer cubría un alazena, halló en aquel nicho un esqueleto o armadura de humanos huessos, cuya vista al más animoso en tanta soledad podía asombrar y causar pavor; espeluzáronsele los cabellos, mas recobrado de ánimo vio que aquel retrato de la muerte en las manos le ofrecía una tabla como para que leyese, y en ella, escritos antiguos versos con su moderna glossa (Solís 1977: 29).

Otro de los pasajes importantes de la obra que tiene como centro la presencia de una calavera, ocurre cuando don Fernando le erige un altar a san Bruno y considera que hace falta un cráneo para adornarlo. Los hechos se presentan dentro de cierta cotidianidad; a don Fernando le parece normal robar una calavera de un convento para llevarla a su casa:

(...) dio en discurrir que sería bien ponerle a los pies una calavera, para que sirviese de recuerdo. Con este pensamiento anduvo trazando cómo hurtarla de una iglesia. Avía visto en la del mismo convento de Predicadores una metida en un agujero, que estava a mano y se

podía coger. Espió un día que no le veía nadie y ejecutó el feliz hurto, y por llevarle más oculto, la metió debaxo de la sotana y la ató con las zintas de los calzones a un lado (Solís 1984: 427).

La muerte parece habitar por doquier, pues las meditaciones predicán lo que es la actitud de los personajes ante la misma: ésta es la única realidad: “Veó que es certísimo que he de morir” (Solís 1977: 81). Pero antes de llegar a su casa, don Fernando se encuentra con un amigo suyo, don Juan, que se dispone a ultimar a un rival en asuntos amorosos y le comunica todo a don Fernando con el objetivo de que éste consuele a sus padres y se ocupe de sus asuntos. El motivo de la calavera da origen de este modo al desarrollo del argumento, y con una situación que se repite en más de una ocasión: la manera como los pecadores rectifican sus vidas por la lectura del cartapacio y la contemplación de restos óseos. Don Fernando desenvolvió entonces el cráneo que llevaba para el altar de san Bruno, y se lo puso ante los ojos a don Juan como si fuera un espejo:

Avíale oído Don Fernando con atención sin averle hablado palabra, y con gran madurez prorrumpió es estas razones: muy colérico venís, Don Juan, y la pasión os a sacado fuera de sentido. Un filósopho dize que para obrar prudentemente un hombre que está colérico debe primero mirarse en un espejo, y yo le traygo aquí para que os miréys en él. Avía a este tiempo desatado la calavera y, sacándola en las manos, se la pusso delante de los ojos, con cuya vista aquel fiero león de tal manera se amansó y perdió la furia que vino después a ser mansísimo cordero. Causole turbación la inopinada vista de aquel célebre espejo de desengaños, y hallando Dn. Fernando dispuesta la materia, le reduxo a juicio, y muy conformes se bolvieron hasta el cuarto de Dn. Fernando, donde le entregó los cuadernos de Arsenio para que los leyesse, aviéndole contado en el camino su historia. Y, él, que venía armado de pistolas y armas ofensivas, volvió a su cassa cargado de desengaños (Solís 1984: 429).

La obra es directa y vertiginosa en este tipo de pasajes, dándole la sensación al lector de la manera como obran las meditaciones. El narrador ilustrado le cede la palabra al protagonista, a don Fernando, que puede hablar igualmente desde su posición de letrado y humanista.

Las metáforas con animales son parte del estilo bíblico de Pedro de Solís y Valenzuela: el fiero león que es don Juan termina convertido en “mansísssimo” cordero, palabra que pareciera transmitir el cambio radical del personaje. Don Andrés, cuando entra en la cueva de Arsenio, también se convierte en el cordero que seguía; ambos cambian las “pistolas y armas ofensivas” por las armas que brinda el desengaño para abandonar lo mundano. Las imágenes que remiten a estos hechos son bellas y directas:

En fin, o amigos, dexando Delia una copia suya en una hermosísima niña, fue soplo, sueño, viento, sombra, vanidad, flor, nada, depósito, excusión de la ley; su cuerpo, ceniza, polvo,

posesión de la muerte, con que toda mi pompa, mi valor, mi gusto, mis riquezas se desvanecieron (Solís 1977: 268).

Otra de las imágenes del pasaje, y recurrente en *El desierto prodigioso*, es la del espejo. Don Fernando le pone ante los ojos a don Juan un “célebre espejo” (la calavera), para que aprecie lo que ha de quedar de todas sus vanidades. Él es consciente de que porta un espejo y pide que don Juan se mire en él. Esta imagen de la calavera como un “célebre espejo” atraviesa la obra del neogranadino; la glosa que un esqueleto le ofrece a don Andrés en la cueva del ermitaño dice:

Tú, que me miras a mí  
tan triste, mortal y feo,  
mira, peccador, por ti,  
que, qual tú te ves, me vi,  
y verte as qual yo me veo.

Y cuando don Andrés le muestra la calavera a don Juan, el narrador afirma: “Causole turbación la inopinada vista de aquel célebre espejo de desengaños”. De “espejo de la vida” toma el padre de don Fernando los poemas que éste envía de España.

Gran ternura causó esta canción en el eremita venerable, y gustoso de que su hijo escribiese con tanto espíritu, le ordenó a Don Pedro la copiasse luego que huviesse lugar, porque él quería que también le sirviesse de espejo (Solís 1984: 769).

El espejo aspira a recrear lo real y, como lo señala Maravall, “le hace alcanzar un nuevo verismo” (Maravall1975: 514). Dios, por su parte, es el artista supremo y el único capaz de crear, de transformar la realidad dándole nueva vida. Como en un espejo, Dios refleja el rostro con entera fidelidad; pero un rostro que transmite la sensación de cambio, de deterioro; una especie de sensación, de emoción que sujeta. Los sufrimientos que ha soportado Casimira se convierten en un reflejo de los de María Magdalena, descrita como un “espejo de dolor por flaquezas que tanto ya llorasteys” (Solís 1984: 308). El autor lleva aún más allá la metáfora, al comparar a María Magdalena con un “Cristalino espejo de penitencia” donde la primera que se mira es Casimira. Por eso ésta se atreve a describir sus sufrimientos, “aunque rudamente dibujados” porque son los suyos.

Este tema hace parte de la tradición retórica del XVII. En el poema “A la gloriosa santa Rosalía”, del neogranadino Álvarez de Velasco (Álvarez 1989: 20), la voz del poeta increpa al espejo: “O eres del mismo Christo fiel Retrato (...). Oy al espejo, a Christo hallas por copia”; al mirarse la santa en el espejo se refleja la figura de Cristo en la cruz; lo cual es

calificado de fiel “Retrato”. El espejo, aparte de mostrar la vanidad de lo terreno mediante el reflejo de la calavera, también revela el alma devota de los santos, sus valores espirituales<sup>238</sup>.

Las descripciones macabras están por lo tanto al servicio de la visión religiosa de tipo afirmativa y contrarreformista sustentada por el texto. Ellas abarcan los más diversos objetos, pero la serie pertinente que remite al dolor, a la penitencia, a la muerte, a los imaginarios del cielo y el infierno, se presentan como constantes en la obra. Lo macabro, lo tenebrista invade las descripciones, pues existe una intención moral y utilitarista claramente definida; todos los elementos deben servir para exponer el sufrimiento, el dolor o el deterioro de la carne como principal recurso religioso para influir en los hombres, que son considerados por igual como pecadores. Ahora bien, como no existe contradicción en el espacio social planteado, todos estos aspectos afectan el alma de los piadosos personajes, pues es normal esa experiencia de contrición en la medida en que todo parte de la idea de que el hombre siempre está en pecado, siempre tiene una gran deuda con Cristo que sufrió por él; la vida terrena se presenta como demasiado corta para lograr el perdón. La descripción barroca en *El desierto prodigioso* está al servicio de una visión de mundo; su mecanismo obedece a una intención religiosa al actualizar las técnicas descriptivas del discurso de las meditaciones y de la oratoria.

---

<sup>238</sup>Con relación al poema de Francisco Álvarez de Velasco referido al reflejo en un espejo de la santa Rosalía, se asume esto como una forma de concebir el retrato, aquel donde una vida interior se verifica en u exterior, tal como lo expresa María Piedad Quevedo: “La vida que las monjas escriben es la vida del alma, una vida interior que se verifica en su vida exterior. Así como su espiritualidad queda expuesta en el papel también lo está en su vida física, que es el modo de hacer visible lo invisible, por lo que la forma en que el alma se expresa será a través del cuerpo: cuerpo que escribe, pero también cuerpo que se narra en la herida” Quevedo, María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu*. Instituto Colombiano de Antropología e historia, Bogotá, 2007, p 67.

En el poema de Álvarez de Velasco, la devoción de Rosalía se refleja y resplandece la imagen de Dios; la inversión lleva a la idea de lo terreno como imagen y semejanza de lo divino. Cuando la copia sea exacta, es que Rosalía alcanzó el nivel de perfección, o el estado místico a que lleva el ascetismo y que se revela en el cuerpo. De esta manera, lo reflejado pasa a ser también algo real: “Oy al espejo, a Christo hallas por copia”.

## 8.5 EL TÓPICO DE LA PINTURA

Las relaciones entre la poesía y la pintura se ponen de moda en el siglo XVII, y provienen de la tradición renacentista<sup>239</sup>. Una de éstas tiene que ver con la utilización de la pintura, al igual que se hace con la poesía, en el programa propagandístico de la Iglesia. Serge Gruzinski aclara que Occidente conocía de tiempo atrás esta función pedagógica asignada a la imagen, “ya ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por los indígenas” (Gruzinski 2006: 75). El crítico señala también que para la tradición medieval, las imágenes instruyen a los simples como si lo hicieran los libros; lo que un libro representa para quienes saben leer, “lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla” (Gruzinski 2006: 75). Es posiblemente por la importancia que adquiere lo pictórico en el siglo XVII, que se convierte en un tópico de la literatura y, por supuesto de *El desierto prodigioso*.

El tema de la pintura se presenta en la obra del neogranadino dentro del proyecto espiritual de sujeción que busca la misma, precepto expuesto por Francisco Pacheco en su *Tratado de la pintura* al hablar de las “ingeniosas moralidades” con que se recubre la obra, pues ésta “procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor” (Pacheco 1982: 40).

---

<sup>239</sup>Aurora Egido expresa que en el Renacimiento se “produce una batalla para lograr la dignidad de la pintura y su consideración como arte liberal, homologándola con la poesía, la retórica y la historia, y con la estimación social que los artistas logran en el Renacimiento”. EGIDO, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica, Barcelona, 1990, 165. Entre los autores que defienden esta concepción está Pinciano, para quien el primero, principal y verdadero autor es Dios y el artista no hace más que imitar, como de forma natural lo hace el niño: “Exemplo de la naturaleza es el niño, que apenas dexa vacío el seno de la madre y ya comienza imitar: si reys, ríe; si lloráys, llora; si cantáys, canta; si cerráys el ojo, le cierra”. SHEPARD, Sanford. *Pinciano y las teorías literarias del Siglo de oro*. Gredos, Madrid, 1970, p. 46). Vicente Carducho y Francisco Pacheco defienden esta estimación de la pintura como arte liberal: el segundo, en su defensa, la compara con la geometría: “También vemos que aunque el geómetra ocupa las manos trazando líneas, formando círculos, triángulos, cuadrángulos y otras semejantes figuras, ninguno por esto ha dicho jamás que la geometría es arte mecánico, y lo mismo es en la música y otras artes. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Las ediciones, Barcelona, 1982, p. 8.



Lo pictórico aparece de varias formas en *El desierto prodigioso*: en primer lugar en la utilización del adjetivo “pintoresco”, como cuando se utiliza la palabra “pintura” en vez de descripción. Otra forma es cuando a partir de un poema, u otro tipo de texto, se realiza la descripción de una pintura de tema religioso. Si consideramos la relación intertextual que se establece entre *El desierto prodigioso* y las tres mansiones que contiene el manuscrito de Yerbabuena, tenemos el caso de la descripción de cuadros cuyas láminas existen. Finalmente, uno de los protagonistas de la novela es un pintor: Antonio Acero de la Cruz<sup>240</sup>. Esto lleva a que los demás personajes le pidan cuadros o a que se realicen referencias y comentarios sobre la pintura y el arte en general. Veamos estos casos.

El verbo “describir” se toma de forma explícita como “pintar”: Casimira describe en una canción los sufrimientos de María Magdalena y dice que están “rudamente dibujados”, y cuando don Pedro recita la canción dedicada a san Jerónimo, Arsenio dice que es una “descripción y pintura” donde se ha “querido dibuxar este desierto”; don Andrés comenta a propósito de la misma canción:

Si yo hubiera hecho la descripción (...), no hubiera pintado la cueva y huerto de Sn. Joan Clímaco, sino aquella dichosa que poco a desamparé, causa e instrumento eficaz de mi remedio (Solís 1977: 519).

La descripción de un amanecer extiende la actividad de la escritura a lo pictórico: describir es pintar<sup>241</sup> y por eso el autor utiliza los términos “pincel” y “dibujo” en este tipo de situaciones. La descripción de la aurora contiene un elemento fundamental de lo pictórico como es la luz. Las palabras “claridad” y “transparencia” que sirven para hablar de la aurora remiten a una situación alegórica: éste es el momento de la salvación; la claridad de la aurora significa también la certeza de aquel que abandonó la vida mundana para seguir a Cristo. La noche oscura, las tinieblas, la ausencia de luz, de color, caracterizan el estado en pecado y la condena eterna del alma. La luz o su ausencia sirven para expresar

---

<sup>240</sup> No podemos pasar por alto que, aunque las tres mansiones del manuscrito de Yerbabuena no las consideramos parte o complemento de la obra, contienen una serie de láminas y dibujos pegados en sus páginas, que dentro de la relación intertextual que plantea este trabajo se ha tenido en cuenta.

<sup>241</sup> Sobre esta equiparación, Bourneuf afirma que “como en la pintura, en la novela la luz selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los colores (...). Era inevitable que la descripción compartiera las orientaciones y los procedimientos de la pintura”. BOURNEUF, Roland. *La novela*. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 127, 135.

dos estados morales opuestos: la claridad que caracteriza el alma devota se enfrenta a la oscuridad que invade al pecador:

A los primeros golpes que el pincel soberano de su Artífice dio en la formación ermosa del universo, recibió alientos la luz, para espejo sin duda, a cuya claridad trasparente mirando la tierra su desaliño, adornase de peregrinos matices la fealdad de su rostro; para raudal, a cuya avenida impetuosa de resplandor se inundase en luzes el aire embuelto en orrores: para antorcha, a cuya llama luciente se encendiese el ardor bizarro de las estrellas. Y apenas pasa de la idea a la execución, tanto restó de belleza; apenas se ven logradas ventajas tan ilustres de hermosuras, quando, aún no contenta la valentía primorosa del pinzel de haber llenado dibujo tan excelente, por no dezir encuentro en que tropieze la vista, le lame con diligencias las sombras, y la aparta de las tinieblas. No son éstas otra cossa que una privación funesta de la luz, un cadáver feo de su ermosura, una ausencia melancólica de sus rayos, y assí Febo con los suyos heredó este officio y deshilando las sombras que texió la noche, salió el segundo día de pascua con primaveras más florecientes de luzes, alegró aquel emisferio y despertó a Dn. Fernando y a Antonio y a Dn. Pedro a gozar de sus claridades (Solís 1977: 535).

La poesía se toma en *El desierto prodigioso* como si fuera una pintura. Pedro de Solís se ubica con este tema en una importante tradición retórica, expresada en la famosa frase de Horacio *ut pictura poesis*, que generó, como bien lo anota Aurora Egido, “el famoso hermanamiento entre poesía y pintura, contando con la frase de Plutarco: la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla (Egido 1990: 164). Dice Horacio en su epístola:

La poesía es como la pintura. Habrá la que te atraerá más, si estás muy cerca, y la que lo hará si está más lejos. Ésta requiere ser contemplada en la penumbra. Aquella, que no teme la aguda sutileza del crítico, a plena luz. Ésta, gusta una sola vez. Aquélla, repetida diez veces, seguirá gustando<sup>242</sup>.

Los pasajes que sustentan esta consideración en la obra del neogranadino son varios. En uno de ellos, don Pedro interrumpe una relación que hace Arsenio sobre la cartuja para componer un poema, y sobresalen los términos pictóricos: el personaje primero manifiesta que desea hacer “un dibuxo deste milagro”, y anuncia que hará primero un “bosquejo” del mismo, término que también procede de la pintura. El bosquejo, sin embargo, es más elaborado que el “borrón”, tal como utiliza los términos sor Juana Inés de la Cruz<sup>243</sup>, pero aún no llega al nivel del dibujo que desea realizar el neogranadino. Posteriormente, el autor

---

<sup>242</sup> Horacio. *Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1992, p.346.

<sup>243</sup> Así lo expresa en el poema “Para cantar a la música de un tono y baile regional, que llaman el Cardador. No. 71: “Éste, de Belilla/ no es retrato, no;/ ni bosquejo, sino/ no más de un borrón”

utiliza la palabra “diseño”, lo que nos sugiere todo un proceso de creación poética, metáfora extraída de la manera como se hace un cuadro:

No me sufre el corazón (dixo entonces D. Pedro) que la narración passe adelante sin que yo haga un dibujo deste milagro en verso, y pues el furor poético y sacra musa influye, pido se diviertan un rato en otra cossa mientras yo hago un breve bosquejo dél (...) en brebe rato hizo su diseño (Solís 1984: 125).

Otro extenso e importante poema recitado por don Pedro, “Sueño piadoso”, es considerado como una pintura: “y él dio modestas disculpas de lo que se avía alargado en las pinturas” (Solís 1984: 264).

Mediante la descripción Arsenio realiza un verdadero cuadro tenebrista de Casimira muerta; pasaje que comienza con una referencia al sentido de la vista, y se refuerza con la mención de los “ojos” en dos ocasiones:

Vi, en fin, en aquel profundo y misterioso sueño, los ojos que fueron soles, eclipsados, y para deziros verdad, no eran ojos sino ojeras, echos nichos de corianas cárdenas; cassi verdes y podridas las cejas que yo llamaba arcos de amor; floxas, peladas y echas tierra, las mexillas que parecían nubes embestidas del sol al despuntar la aurora; de un amarillo miserable cubierta la hermosa garganta; los pechos, irviendo de gusanos, dystilando podre y desventura; la lisa frente, cubierta de un pardo color; el casco, casi descubierto; los cabellos, sembrados por la huessa; la cabeza, toda remendada, allí sin carne, aquí sin cuero, allí llena de materia, aquí labrada de gusanos; las narizes, feas y cortadas; la voca, cassi sin dientes y los que avían, floxos y negros (Solís 1984: 341).

Lo primero que se aprecia en esta descripción es que se trata de un retrato que no sigue el esquema tradicional vertical, tal como lo hace sor Juana Inés de la Cruz. El retrato vertical inicia la descripción por el pelo y desciende a la frente, las cejas, los ojos, la nariz, las mejillas, la boca y el mentón<sup>244</sup>. En el retrato sobre Casimira hay un completo caos, lo cual es coherente con la situación de terror que suscita la descripción y con un ambiente barroco que trata del deterioro de la carne, de la podredumbre de la materia, al estilo del excelente soneto de Quevedo “Pinta el aquí fue Troya de la hermosura”<sup>245</sup>. En el pasaje de

---

<sup>244</sup> Poemas como “Con los héroes a Elvira”, “Lámina sirva al cielo el retrato”, “A Belilla pinto”, “El pintar de Lisarda la belleza” y “Copia divina en quien veo”. Poemas estudiados por Georgina Sabat de Rives; Darío Puccini y Octavio Paz entre otros. SASABT de Rivers, Georgina. “Sor Juana y sus retratos poéticos”, *Revista Chilena de literatura*. Chile, abril 1984, pp.39- 52. PUCCINI, Darío. *Una mujer en soledad: sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 145- 166.

<sup>245</sup> Vale la pena recordar el soneto completo, pues es el mismo deterioro del cuerpo, de la carne, del que habla el neogranadino: “Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;/ la tizne, presumida de ser ceja;/ la piel, que está en un tris de ser pelleja;/ la plata que se trueca en cascajo; // habla casi fregona de estropajo;/ el aliño, imitando a la corneja;/ tez que, con pringue y arrebol, semeja/ clavel

*El desierto prodigioso*, Arsenio primero se refiere a los ojos, asciende a las cejas, vuelve a las mejillas; abandona la cara para hablar de la garganta y el pecho; retoma la cabeza y habla de la frente, los cabellos (que es por donde comienza el retrato vertical); pasa a lo general y va nuevamente a lo particular para referirse a la nariz, la boca y los dientes y termina en el todo, en la conclusión de todas estas partes degradadas: el cuerpo “podrido, hediondo, contaminado”.

Pero algo muy distinto sucede en el poema “Cerca del negro Egipto celebrado” (Solís 1977: 505), donde se respeta el esquema del retrato vertical. La forma de la descripción que produce la sensación de claridad y de orden obedece también a la materia tratada. Se trata del retrato de un santo, Juan Clímaco, pero en su “edad florida y verde”. El poeta lo considera un “Angel en forma humana”, que impresiona por su belleza, y a quien “El azote, el ayuno y la aspereza/ Aumentan su belleza”.

El retrato comienza entonces por el pelo. El autor utiliza la palabra “cabellos”, y los describe como “rubios y fúlgidos” en una reminiscencia renacentista. La imagen se reitera con nuevas palabras que crean una isotopía de la pureza. Un verso sugiere la sutil relación entre naturaleza y arte, aquí a favor de la primera, la cual se superpone a la creación humana. Esta es una clara perspectiva platónica, para quien el artista no puede aspirar a la perfección y belleza de la naturaleza<sup>246</sup>:

Y cada hebra de cabello hermoso  
Es un rayo purísimo y radiante  
Que afrenta al sol que reverbera en ellos.  
Y en los cabellos bellos,  
Cuya naturaleza excede al arte,  
Sube una blanca senda que los parte,  
Y por estar en cielo de hermosura  
Y ser de leche pura  
Es vía láctea, acrisolada y clara,  
De aqueste cielo de belleza rara.

El retrato sobre san Juan Clímaco continúa con la descripción de los ojos y las cejas. Nuevamente sobresalen las imágenes clásicas al señalar a los ojos como estrellas por lo

---

almidonado de gergajo.// En las guedejas, vuelto el oro orujo,/ y ya merecedor de cola el ojo,/ sin esperar más beso que el del brujo.// Dos colmillos comidos de gorgojo,/ una boca con cámaras y pujo,/ a la que rosa fue vuelven abrojo.”

<sup>246</sup> *La República*, libro VII.

“entrezarcos”. En cuanto a las cejas, éstas obedecen también a la típica descripción arqueada del retrato clásico:

Son estrellas sus ojos entrezarcos  
De aqueste cielo, a quien la capa densa  
Del cielo material aún no se atreve,  
Los cuales cercan dos hermosos arcos

Las mejillas contienen también el equilibrio señalado por la poesía petrarquista: ellas tienen el color rosado (“De sus mexillas el color rosado”) que ligeramente remiten a la pasión que sugieren las rosas rojas. Y al igual que en la poesía de Garcilaso, por ejemplo en el soneto “En tanto que de rosa y d’azucena”, este color se mezcla con lo blanco para indicar el freno de esa pasión. El santo al que se refiere el poema es pintado como un esbelto joven, pero con la virtud de un ermitaño; un tanto la imagen que quieren proyectar los cuatro jóvenes neogranadinos, que han abandonado toda pretensión mundana: “Mescla con blanca nieve”. Los últimos versos señalan este equilibrio y aclaran aún más la recurrencia al petrarquismo:

Juntándose lo blanco y colorado  
Con unión tan perfecta y tan graciosa,  
Qual el jasmín y rosa,  
Y como bermellón roxo y sanguino,  
Retocado en marfil bruñido y fino.

A partir de aquí el retrato se torna un tanto caótico por el deseo de sobrepujamiento, pues la descripción de san Juan Clímaco continúa siendo positiva: el cuello, que sigue en la descripción de este retrato vertical, se pinta indirectamente como largo, cuando se hace alusión a la altura del santo; al mismo tiempo se refuerza la idea de pureza al compararlo con el alabastro:

Alta estatura, cuerpo sin resabios,  
Alabastrinas manos, cuello y frente  
Aumentan la beldad del santo mozo  
Y el purpúreo coral de sus dos labios

Esta imagen de pureza que sugieren el alabastro y el color blanco se reiteran en el poema para dimensionar las virtudes de san Juan Clímaco; por eso en otros versos dice “Y al raso blanco de su firme cuello” o “De mármol blanco, y su belleza es tanta”. El sentido referido

también se expresa mediante un bello contraste: esa piel nívea, alabastrina, está repleta de “negros cardenales”:

Que desde la cabeza hasta la planta  
Está lleno de negros cardenales  
Los quales por ser tales  
Le quitan la color al mármol pario  
Haciendo que paresca jaspe vario.

El retrato de san Juan Clímaco es tanto físico como moral. Su belleza corporal, su forma y colores clásicos reflejan al devoto, al que ha logrado la santidad, que es a lo que aspiran los cuatro neogranadinos.

Otra de las formas de interacción entre la escritura y la plástica, exploradas ampliamente durante el XVII, se presenta cuando un poema se refiere a una pintura que existe<sup>247</sup>. La literatura y la plástica se complementan de este modo y ambos textos se presentan como parte de la técnica barroca de la superposición de códigos para una mayor efectividad del mensaje de reconvención. Nuevamente, el neogranadino Álvarez de Velasco constituye un buen ejemplo con dos sonetos sobre una pintura de san Francisco Javier que se encontraba en el convento de san Francisco en Santafé de Bogotá<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> Como ocurre con el retrato que hizo el Greco de Paravicino y el poema que éste le escribió en respuesta: “Al mismo griego en un retrato que le hizo del autor”.

<sup>248</sup> En los sonetos “A la singular pintura” y “Al mismo assumpto” (Álvarez 1989: 238), el tema de los poemas es la destreza del pintor, que con asombroso realismo retrató a san Francisco, pero muerto. El poema, como el cuadro en mención, remite a la degradación de la carne, la perennidad y la *vanitas* de lo terreno. La muerte se le aparece al hombre del XVII en las más diversas formas y en una variedad de símbolos: la rosa marchita, una calavera, una tibia, etc.. En el caso de los sonetos de Álvarez de Velasco, y el cuadro al que se refieren, el motivo es la pintura de san Francisco Javier, que con asombroso realismo realizó el artista. El soneto de Álvarez de Velasco resalta la fidelidad de la pintura; el acierto del pintor que para “formarlo en todo cierto/ Y hazer su copia en todo parecida”, lo retrató muerto. Los versos elogian al pintor, refiriéndose a su “destreza” y al “primor de sus pinceles”. Pero solo Dios es el artista supremo, el creador de la naturaleza, y así se muestra en los poemas de Álvarez de Velasco “A la milagrosa imagen” (Álvarez 1989: 336) y “A la milagrosa echura del Santo Christo de Maracaibo”. Según el poema, la fidelidad lograda en la pintura al representar muerto a san Francisco es, fuera de asombrosa, ingeniosa; si se hubiera pintado vivo a san Francisco, el artista se encontraría ante la imposibilidad de darle alma por medio del primor de los pinceles, pues san Francisco está muerto. Asume de esta forma Álvarez de Velasco otro precepto de la pintura barroca expuesto por Pacheco, como el de “parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud”; mediante la imitación debe “representar la cosa que pretende” (Pacheco 1982: 40) y haga que parezca viva. El artista es un osado entonces, y la habilidad que posee se expresa mediante alusiones al mundo clásico. Otros ejemplos similares podrían ser: el poema que Paravicino le dedicó al Greco por un retrato que le hizo (“Al mismo griego en un retrato que le hizo el autor”, BLECUA, José Manuel. *Antología de la poesía española del Siglo de Oro*. Castalia, Madrid, 1991, p. 184); un poema de la española Catalina Clara Ramírez de Guzmán,

Gracias a la relación intertextual que existe entre el manuscrito de Madrid y el manuscrito de Yerbabuena, *El desierto prodigioso* nos ofrece varios ejemplos de este tipo. Cuando don Andrés se encuentra en la cueva del ermitaño, descubre una pintura de san Bruno que describe de la siguiente manera:

Miró a otro lado en un lienzo dibujado un horrible monte que formaban presumidos escollos (según el pinzel simulava), de los cuales se despeñaba una copiosa fuente. Coronaban a este monte no sólo un edificio y algunas hermitas sino un hermoso círculo de siete estrellas. Y, San Bruno, Patriarcha y Fundador de la sagrada religión cartuxana, a cuyos pies avía dibujadas tres tarjas y, en ellas, estos veros (Solís 1977: 22).

El cuadro representa un paisaje donde sobresale el “horrible monte” y los escollos que sirven de fondo para la imagen de san Bruno, que es el tema central de la composición. El ambiente no es por completo campestre, pues se describen algunas edificaciones. El narrador menciona en términos generales la pintura, pero no realiza una detallada descripción del santo; ésta parece innecesaria por los modelos de los cuadros que circulaban en la época. Ahora bien, en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena el autor pegó una lámina con la imagen de san Bruno sosteniendo un Cristo y en un lugar semidesértico. La descripción realizada en *El desierto prodigioso* no corresponde por lo tanto a esta imagen, y puede ser entonces producto de la creación del autor. En la mansión del manuscrito de Yerbabuena el narrador introduce la imagen con las siguientes palabras:

Que ahora el que más me insta es ponerte a los ojos lo que este joven vio con los suyos en aquella cueba, y fue el tercer prodigio de aquel desierto y de la penitencia, el qual puedes admirar también en este dibujo (Solís 1985: 26).

Algo similar sucede en otro pasaje donde se menciona otra pintura que descubrió don Andrés en el cartapacio del ermitaño. El narrador realiza la descripción de una imagen de la Virgen sin detenerse en los detalles; sobresale la valoración que los personajes hacen del cuadro, y en especial la de Antonio que es pintor; éste la califica de “admirable” y “singular”:

Y, bolviendo otra hoja del cartapacio apareció dibujada admirablemente una imagen de Nuestra Señora, a que todos hizieron venerable acatamiento, y Antonio, que era experto en

---

“A un retrato de una dama” y uno de Luis de Ulloa y Pereira, “Al pintor que no sacó parecido el retrato de Celia” donde critica la falta de técnica del pintor.

arte de la pintura, alabó el dibujo por singular, y don Fernando prosiguió leyendo (Solís 1977: 96).

El “venerable acatamiento” que los personajes realizan del cuadro, junto con el hecho de que no se conoce al pintor del mismo, elevan la pintura a una categoría divina. Los poemas y las pinturas que se mantienen dentro de esta funcionalidad religiosa no se cuestionan, para ellas solo existe el elogio; el criterio para definir la calidad de la misma está en el efecto, en la forma como ésta conmueve e impresiona al espectador. Y éste es total en las obras religiosas, pues las pinturas como los poemas son creaciones divinas<sup>249</sup>. La obra que es objeto de cuestionamiento es el retrato profano, creación de un individuo concreto.

Ahora bien, la dimensión intertextual que se establece entre este capítulo y la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena, nos permite conocer un modelo de la imagen a la que se refiere el personaje: en el manuscrito de Yerbabuena el autor pegó una lámina recortada de algún libro de la Virgen de Chiquinquirá; ésta es casi idéntica a un cuadro de Antonio Acero de la Cruz: “Nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá”. No se trata, no obstante, de la pintura usada para la descripción, ni el patrón de donde procede la lámina de Pedro de Solís. La explicación está en los modelos iconográficos que, como en el caso también de la imagen de san Bruno, hacía al parecer superflua la descripción minuciosa<sup>250</sup>. El modelo iconográfico en el caso de la imagen de “Nuestra señora del Rosario” es el tradicional, descrito por Marta Fajardo de Rueda. Según la crítica, éste fue “creado por Alonso de Narváez en Tunja (Boyacá) a finales del siglo XVI. La imagen presenta en un primer plano a la Virgen del Rosario acompañada por san Antonio de Padua y el apóstol san Andrés. Según Marta Fajardo de Rueda,

---

<sup>249</sup> El motivo de Dios como el artista supremo, aparece en numerosos poemas recogidos en la antología mexicana de finales del siglo XVI *Flores de baria poesía*. En “Soneto al mismo” (2004: 355) se habla de la imposibilidad de copiar el original: “ni humano genio basta a retrataros,/ Sin que quede confusa o falsa el arte”. En otro poema dedicado al mismo tema, y recogido también en *Flores de baria poesía*, “Pincel divino, venturosa mano” (2004: 314), se reconoce la maestría divina del pintor, a quien se cataloga de “Artífice ingenioso, capaz de engañar al ojo,/ pues muestra qual el cielo lo mostrará”. PEÑA, Margarita. *Flores de baria poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

<sup>250</sup> El óleo de Antonio Acero de la Cruz fue pintado en 1667, y tiene unas medidas de 109 x 125 centímetros. La única diferencia visible entre la lámina que aparece en *El desierto prodigioso* y el cuadro de Antonio Acero de la Cruz es que la mano de san Antonio de Padua toca el manto de la Virgen, mientras que en el cuadro de Acero de la Cruz está algunos centímetros separados. El marco tampoco es el mismo, por lo cual queda claro que no es el modelo de la lámina que poseía don Pedro de Solís.



Es patrona de Colombia, y lo fue del ejército patriota en la guerra de Independencia. Su poder milagroso se extendió por todo el país y llegó a lugares como Quito, Lima, Maracaibo, México y poblaciones de España e Italia<sup>251</sup>.

Lo curioso es que el narrador de *El desierto prodigioso* sigue describiendo o mencionando las imágenes encontradas por don Andrés en la cueva del ermitaño, pero en las mansiones del manuscrito de Yerbabuena se remplazan muchos de estos pasajes por láminas, como ocurre con una imagen de Cristo crucificado (Solís 1985: 10), la cual introduce Arsenio cuando dice que “delinea y describe, aunque toscamente, mi dibujo”. El narrador menciona igualmente un dibujo de una calavera con alas y un reloj de arena (Solís 1985: 134), una lámina de Nuestra señora de Atocha (Solís 1985: 149), una vela encendida (Solís 1985: 143) y una calavera, que en la primera mansión del manuscrito de Yerbabuena presenta así: “Apenas se acabaron de leer estos versos, quando en la siguiente plana se descubrió, muy bien dibujada, la muerte” (Solís 1985: 105):

El tópico de la pintura cobra aún más realce en *El desierto prodigioso* porque uno de los personajes, Antonio, es pintor. En repetidas ocasiones se señala la profesión del personaje, como cuando don Fernando le pide un cuadro de san Bruno (“hizo que Antonio le pintara”), o cuando el narrador informa la manera como Antonio dibujó en el cartapacio:

Brevemente concluyeron aquel bien permitido alivio y, dadas las gracias a Nuestro Señor por él, en lugar de dormir la siesta, asistieron todos a ver lo que Antonio dibujava en el cartapacio. Delineó, pues, brevemente un hombre puesto en una cama con un crucifijo en las manos, como que estaba puesto en la agonía postrera de la vida y, luego, como más memorioso, escribió lo siguiente (Solís 1977: 126).

En primer lugar vemos nuevamente la intervención del cartapacio por parte de Antonio. Don Fernando, don Pedro y don Andrés incluyeron poemas en el cuaderno de Arsenio y Antonio algunos dibujos, a juzgar por las palabras “delineó” y “brevemente”. La imagen que realiza Antonio es la de un hombre agonizando, acostado, con un crucifijo en las manos. De esta manera se introduce el tema de la pintura de muertos o agonizantes, tan de moda en el XVII y en la Santafé colonial.

Una de las figuras principales para este tipo de cuadros era la de san Francisco Javier. El más importante pintor neogranadino del XVII, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos,

---

<sup>251</sup> FAJARDO de Rueda, Marta. *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Banco de la República, Bogotá, 1989, p. 54.

realizó al menos uno de estos cuadros que, al igual que los de Antonio Acero de la Cruz, pudo haber conocido Pedro de Solís y Valenzuela<sup>252</sup>.

No hay en la pintura de Antonio Acero de la Cruz un cuadro que se parezca al mencionado. El que dice el narrador que realizó Antonio posiblemente sea parte de la ficción. Pero un dibujo de tema similar que ilustra un poema de Francisco Álvarez de Velasco publicado en *Rhythmica sacra moral y laudatoria*, “Moribundo que naufraga” (Álvarez 1989: 120), indica que este tipo de imágenes se hacían para ilustrar los poemas o textos alusivos a la muerte. El dibujo, de escasa técnica pero con un gran poder de sugestión, muestra a un moribundo rodeado de algunos frailes; en un segundo plano se aprecia un esqueleto y a lado y lado de la cama un demonio y un ángel esperan para disputarse el alma del moribundo<sup>253</sup>.

En la Nueva Granada, fuera de los cuadros de Antonio Acero de la Cruz y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos sobre este tema, el otro conjunto de obras valiosas lo constituye la colección de retratos de monjas muertas o “Monjas coronadas”, gusto que se registró igualmente en la pintura de la Nueva España y el Virreinato del Perú. En la elección del motivo de pintar a las abadesas recién muertas, el artista, regularmente anónimo, expresa la mentalidad funeraria y macabra de la colonia. El pintor podría haber realizado el retrato de las abadesas en ejercicio, tal como ocurrió con las pinturas de arzobispos o virreyes, pero obedeciendo a un gusto de época que privilegiaba el momento de coronación con flores de las monjas virtuosas, las retrató muertas. La pintura expuesta

---

<sup>252</sup> Uno de estos cuadros de Vásquez de Arce y Ceballos es *Muerte de san Francisco Javier*, donde se representa al santo en su lecho de muerte, acompañado por diez ángeles portando flores blancas. Es una pintura que retoma una composición clásica en dos niveles: el superior donde permanecen los ángeles en gran agitación; en dicho nivel, que espera el alma del santo, hay vida, claridad, belleza y lozanía. En el plano inferior yace san Francisco. Llama la atención en la expresión del rostro, los ojos yertos y la boca semi-abierta. Su figura es la que comúnmente circuló: el santo moreno, con barba y con sus objetos emblemáticos, como el crucifijo que abraza. Su muerte ocurre en el instante que miramos; su rostro refleja los momentos previos a la agonía y por eso aún sostiene un Cristo. El santo posa descalzo, y en la misma posición inclinada de los agonizantes o los retratos de monjas coronadas.

<sup>253</sup> Otro buen ejemplo de este tema lo constituye *La portentosa vida de la muerte* (1792) de fray Joaquín de Bolaños, que presenta al inicio un esqueleto con una hoz, que se dispone a castigar una serie de personas que huyen despavoridas; dibujo igualmente carente de valor estético pero sugerente. La edición a la que nos referimos fue publicada de forma expurgada por la Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.

en los pasillos del convento servía así como modelo, para las novicias, de una vida devota y ejemplar<sup>254</sup>.

En otro pasaje de *El desierto prodigioso* el narrador menciona un jeroglífico<sup>255</sup> realizado por Antonio. El *locus amoenus* es el contexto para el dibujo de Antonio: el espacio americano repleto de naranjos y la bella imagen de una “sombra olorosa” a naranjo describen el bienestar de los personajes en el Desierto de Guaduas, donde leen las cartas enviadas por don Fernando desde España y le dedican sus composiciones:

Antonio se sentó debajo de unos copados naranjos, que daban olorosa sombra, y descogiendo un papel y sacando recaudo de dibujar pintó en él el jeroglífico siguiente: una fuerte muralla con sus torreones y dentro de ella un ejército bien ordenado de monjes cartuxos, a quienes capitaneava la Virgen N. Sa. María Santísima (Solís 1984: 774).

El tema del jeroglífico es san Bruno como un soldado de Cristo que se dispone a enfrentarse con “escuadras de demonios”; el narrador reitera el objetivo del jeroglífico: significar la “sagrada religión de la Cartuxa”. El asunto sirve para darle coherencia a la obra, la cual se centra en la devoción de don Fernando por el santo, que en esta parte final de la novela ya cambió su nombre por el de Bruno.

(...) y el gloriosísimo Patriarcha San Bruno, por alférez, con una vanderá en la mano en la qual estaban dibujadas las armas dichas de la pasión de Christo N. Señor, y fuera de la muralla, diversas esquadras de demonios que hazían sus batallones para contrastarla. Luego que acabó su dibujo llamó a Don Pedro, que andava divertido por aquella arboleda, i le enseñó el jeroglífico que avía delineado para significar la sagrada religión de la Cartuxa (Solís 1984: 774).

Nuevamente, un hecho extraestético nos lleva a la conclusión de que este jeroglífico es creación de Pedro de Solís, asignado a Antonio como personaje ficticio de la novela. Pedro de Solís realmente compuso un jeroglífico mudo sobre san Bruno, que se lo obsequió a su

---

<sup>254</sup> La coronación, a la que tenían derecho también las rectoras de los conventos, representa la victoria por un tránsito gozoso a la gloria eterna. Las monjas aparecen en los retratos en posiciones inclinadas y casi de perfil, obedeciendo posiblemente al ángulo que dominaba el pintor, pues los cuadros eran realizadas a través de las rejas del coro bajo, como se aprecia en el cuadro anónimo “Exposición del cuerpo de Santa Mónica”; experiencia de este hecho lo registra Carlos de Sigüenza y Góngora en *Paraíso Occidental*: “Advirtiendo las religiosas conservaba el cadáver la hermosura de su dueña sin alterarla en cosa, quisieron perpetuar en su retrato la memoria de quien les había servido a todas de cariñosa madre. Llamado un pintor y puesto ya inmediato a la reja del coro bajo para retratarla, aunque fuese a medio perfil, por no haber disposición para que fuese de lleno (...)”. SIGÜENZA y Góngora, Carlos. *Paraíso Occidental*. Ayacucho, Caracas, 1995, p. 323.

<sup>255</sup> El jeroglífico es una clase afín al laberinto, con texto o sin él. Cuando no lleva texto como el realizado por Pedro de Solís se considera “mudo”.

hermano, en respuesta por un laberinto<sup>256</sup> que éste le dedicó por la composición de *El desierto prodigioso*.

El jeroglífico mudo de Pedro de Solís y Valenzuela está dividido en cuatro niveles: en el primero aparece san Bruno, un sol, un dado y unas murallas; están presentes por lo tanto algunos elementos de la descripción sobre el jeroglífico que realizó el personaje Antonio. El segundo nivel contiene una corona, una rama, un rebaño y una carta con la sota de bastos; algunos de estos elementos asociados directamente con san Bruno. El tercer nivel representa aspectos del desengaño: unas alas, dos esqueletos, nuevamente un dado y una carta de espadas; en el último nivel están pintadas unas alas de ángel, un arcángel tocando una trompeta, y el dado y la carta de bastos.

La pintura es asumida, por lo tanto, como modelo para la poesía y por eso ésta también trata los temas serios y espirituales del Barroco, como la vida, el hombre y el paso del tiempo. Los numerosos pasajes de *El desierto prodigioso* donde aparece el tema de la pintura, muestran que ésta se utiliza para reforzar este tipo de reflexiones.

Plástica y palabra establecen así una estrecha relación durante la época de la colonia, y ambas se ponen al servicio de los programas propagandísticos de la Iglesia. La pintura de retratos de muertos y las imágenes divinas contribuyen al proceso de sujeción. El realismo, la fidelidad de la copia, de la técnica, que se transmite en la expresión de rasgos psicológicos, surgen como valores fundamentales de la obra de arte<sup>257</sup>, tal como lo señalan

---

<sup>256</sup> El *Diccionario de Autoridades* define el concepto de laberinto literario así: “Cierta género de versos u dicciones, ordenadas y regladas con tal disposición que se puedan leer de muchos modos, y, por cualquiera parte que se eche, se halla paso para la copla, siempre con consonancia, sentencia y sentido perfecto. Hácense de diferentes figuras, según el capricho de quien los compone”

<sup>257</sup> Preceptos expuesto por Francisco Pacheco, cuando promulgaba para la pintura que esta “siguiendo la luz perspectiva, no sólo represente en el llano la grosera y el relieve suyo, más también el movimiento, y muestre a nuestros ojos los efectos y pasiones de ánimo (Pacheco 1979: 8, 40). En otra parte de su tratado afirma: “El fin de la pintura –en común- será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca viva, de manera que la hermosura y variedad de colores y otros ornatos son cosas accesorias (Pacheco 1979: 40). Buen ejemplo de esto lo encontramos en la Escuela quiteña del siglo XVII; basta recordar imágenes como el “Cristo de la resurrección, o San Isidoro labrador”, imágenes que se encuentran en el Museo Nacional de Arte Colonial de Quito. En el caso de América, según Gruzinski, era preciso evitar que los “naturales”, adoraran y creyeran en imágenes de piedra y por eso se pinta “la imagen de santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo” (Gruzinski 2006: 75). Fundamental, entonces, la idea de semejanza o similitud entre la imagen y lo representado. El hombre en su flaqueza necesita materializar y hacer visible a la divinidad.

unos versos del “Soneto al mismo” en *Flores de baria poesía*: “beldad, cuia beldad se ve tan clara,/ que al ojo engaña el arte soberano”; esta idea se expone como prueba del ingenio del artista, y el escritor trata de llevarla al terreno de la poesía.

El realismo buscado en las pinturas, como característica esencial de las mismas, sirve como testimonio de moralidad y de vida ejemplar; los santos y supuestos personajes devotos de la colonia son retratados en su lecho de muerte, o con los símbolos de la piedad como ocurre con la imagen de san Bruno, para transmitir una emoción, un sentimiento de piedad y devoción. En el caso de las imágenes divinas, éstas provienen directamente de la mano de Dios y el realismo de las mismas, al mostrar a Cristo o santos repletos de heridas, son parte de las ideas religiosas del XVII.

Los poemas y los pasajes de *El desierto prodigioso* que tienen como tema la pintura, solo consideran una dimensión del arte: aquella donde la obra está exclusivamente al servicio de la religión. La obra extiende entonces sus consideraciones sobre el carácter divino de la poesía a la pintura, tal como lo ha pretendido hacer con los demás géneros interpolados. La valoración del realismo de las pinturas demuestra que se asume de forma clara el carácter publicitario del arte, y la sensación de un arte vivo que transforma, que conmueve al espectador. La poesía y la pintura profana, por su parte, son imperfectas y no logran captar el alma. Pedro de Solís, dentro de una larga concepción que en términos más próximos se remonta a la Baja Edad Media<sup>258</sup>, quiere asumir un solo sentido para el arte: lo divino.

---

<sup>258</sup> ARIAS Montano, Benito. *Tractatus de Figuris Rhetoricis*. Ediciones Clásicas, Huelva, 1995, pp. 35-67.

## 9. CONCLUSIONES

A partir de la estructura narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650), de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), definida inicialmente por el desarrollo de un eje narrativo ficticio, que integra unos personajes y un narrador igualmente ficticios, se ha intentado demostrar que la obra del neogranadino es una novela que entra a enriquecer el reducido número de libros considerados como parte de este género durante la época colonial hispanoamericana. Esta definición genérica considera la composición híbrida y proteiforme de *El desierto prodigioso*, del cual hacen parte una serie de textos interpolados: relatos, autos sacramentales, poemas, meditaciones y hagiografías.

Este trabajo devela la estructura interna de *El desierto prodigioso*, hecho que permite aclarar su ubicación dentro de la prosa de ficción colonial. Este aspecto había sido asumido de forma ambigua por la crítica, debido a los estudios fragmentados, a la consideración de los textos interpolados de forma independiente y, especialmente, al asumir la obra como un documento histórico.

Sustentar la dimensión ficticia de *El desierto prodigioso* implicó evaluar su valor estético y su nivel de autonomía, pues los numerosos textos intercalados y la manera como remite al lector a otros libros para supuestamente completar parte de la historia ha llevado a que ciertos críticos duden de su unidad. Esto implicó igualmente establecer un diálogo tanto con distintas tradiciones literarias como con la forma que adoptó la prosa de ficción en el siglo XVII. Todas estas tradiciones literarias y discursivas actualizadas en *El desierto prodigioso*, confluyen en una dimensión cristiana, pues la obra pareciera poner todos los géneros y al servicio de la religión.

El análisis partió de la definición de un plano narrativo central, que corresponde a la vida de cuatro personajes de naturaleza histórica, y especialmente de uno de ellos llamado don Fernando; todos se reúnen alrededor de otro de naturaleza ficticia: Arsenio. En este sentido, se demostró la existencia de dicho plano narrativo central y la forma como los diferentes textos y relatos interpolados, como el recuento de la vida del ermitaño, se integran al desarrollo de dicho eje narrativo.

## 9.1 EL VACÍO DE LA CRÍTICA

*El desierto prodigioso* ha sido considerado como un documento histórico, como un libro que contiene una novela o como una miscelánea al estilo de *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, libro que ha sido igualmente objeto de una intensa polémica por las dificultades para ubicarlo genéricamente. Los enfoques sobre la obra del neogranadino han sido fragmentados, lo cual ha impedido su completa visualización. Autores como Cuartero y Huertas y Manuel Briceño Jáuregui realizaron una completa y documentada biografía de la familia de Pedro de Solís y Valenzuela, y recurrieron a *El desierto prodigioso* para extraer numerosos datos históricos. El estudio de Briceño Jáuregui titulado *Estudio histórico crítico de “El desierto prodigioso”* (1983) no deja de ser ambiguo cuando se refiere a la condición genérica, pues titula uno de sus capítulos “Novela con personajes reales” (Briceño 1983: 363), pero al mismo tiempo afirma que Pedro de Solís “si bien no logra una novela ni era su intención, emplea innumerables elementos de ficción sin arrancarse de la realidad” (Briceño 1983: 363). El crítico colombiano, no obstante, aporta una rica documentación sobre la vida de los Solís y Valenzuela, e incluye en su libro el testamento del autor, el inventario de sus libros, las actas de nacimiento, etc., documentos indispensables para el estudio de una obra que presenta cuatro personajes de naturaleza histórica.

A Baltazar Cuartero y Huerta, quien descubrió el manuscrito, solo le interesó el texto para realizar una semblanza del cartujo Fernando Fernández de Valenzuela y presentar parte de lo que consideró su obra poética, que tenía como tema la descripción de la vida cartujana. Esta semblanza del neogranadino realizada por Cuartero y Huerta sirvió para dar a conocer el manuscrito de *El desierto prodigioso*, que inicialmente se atribuyó a Fernando Fernández. Aunque Cuartero no hizo un estudio sobre la poesía contenida en la obra, si llamó la importancia sobre la misma y realizó un inventario de los poemas, aportando el dato de que en la obra hay 45 tercetos, 1274 cuartetas, 285 quintillas, 70 sextinas, 150 octavas, 146 décimas, 107 sonetos, 90 silvas, 93 canciones y 20 romances.

Los estudios introductorios de Páramo Pomareda y Rubén Páez Patiño tampoco asumieron de forma abierta el libro como una novela, aunque sí consideraron su dimensión ficticia. María Teresa Cristina dedicó un breve ensayo a comentar el relato interpolado de Arsenio el ermitaño, el cual asumió como el verdadero texto novelesco, y no definió el hilo narrativo central concerniente a la vida de don Fernando. Los ensayos de los críticos colombianos Diógenes Fajardo y Álvaro Pineda Botero asumen también la dimensión ficticia del texto.

Éste fue igualmente el punto de partida de los trabajos que Héctor H. Orjuela dedicó a *El desierto prodigioso*. Este crítico reconoce la existencia del eje narrativo concerniente a la vida de don Fernando, pero la edición resumida que hizo del libro confunde al lector, pues el argumento lo concluye en una de las historias interpoladas, la de Arsenio el ermitaño. La novela, una vez Arsenio sale de escena, desarrolla lo concerniente al viaje de don Fernando a España, al ingreso a la cartuja de El Paular y a la correspondencia que sostiene con su hermano.

Héctor Orjuela señala varias de las tradiciones literarias que actualiza *El desierto prodigioso*, como la novela bizantina, e insinúa una relación intertextual (sin argumentos de peso) con *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas; esta idea, no obstante, ha sido tomada de Manuel Briceño Jáuregui<sup>259</sup>. Más clara parece la relación entre *El desierto prodigioso* y *Siglo de Oro en las selvas de Erífle*, comentada por Chiban y Altuna, aunque las autoras no pasan finalmente de señalar la presencia de elementos retóricos en dos obras que parten del género de la pastoril a lo divino.

---

<sup>259</sup> *El viaje entretenido* tuvo siete ediciones ente 1603 y 1625. Según Jean Pierre Resson, que realiza el estudio introductorio a la edición publicada por la editorial Castalia, “Rojas escribió este libro para publicar sus loas, que constituyen poco más de la mitad del Viaje”. Esta característica del libro de Rojas y el hecho de ser una obra proteiforme que no se deja reducir fácilmente a un determinado género literario, es lo que conecta *El desierto prodigioso* con *El viaje entretenido*. Pero las situaciones vividas por Rojas y Ríos no son de tipo ascético sino mundano. La manera de presentar la cita de un poema, o una loa, también nos recuerda a *El desierto prodigioso*, pero no deja de ser una situación retórica: “Rojas: un cuento me sucedió con una mujer muy fea yendo una noche/ Ríos: ¿no lo oiremos todos?/ Rojas: así dice. (p. 94) /Ríos: Una loa me dicen que hiciste acerca de eso, que pareció con mucho extremo (p. 114). Rojas: pues gustáis que la diga, dice de esta manera” (p.137). ROJAS, Agustín. *El viaje entretenido*. Castalia, Madrid, 1990. Héctor Orjuela, señala igualmente la transtextualidad que existe entre *El desierto prodigioso* y la *Historia tragicómica de don Henrique de Castro* de Francisco Loubayssin de la Marca. “La figura de Arsenio ofrece, no obstante, algunas semejanzas con el ermitaño Lorenzo del texto francés y existe la coincidencia de que la amada de don Henrique se llama Leonora y que el nombre de la esposa de Arsenio, muerta muy joven, sea Leonor (Delia)” (Briceño 1983: 271).



Todos los autores pasan por alto el estudio de los poemas citados y otros textos (como las meditaciones) que parecieran considerar de forma independiente. Este trabajo se concentra en estos textos, para intentar demostrar que los elementos interpolados son parte de la estructura narrativa.

Críticos como Álvaro Pineda Botero, Alicia Chibán, Elena Altuna y Flor María Rodríguez Arenas reconocen que se trata de una novela, y aunque realizan ensayos sobre temas concretos del libro, ninguno asume el estudio general de la obra para sustentar el carácter novelesco y la manera como se integran a la misma los textos interpolados. Pineda Botero, por ejemplo, no pasa de afirmar que: “Considero que poemas, autos sacramentales, leyendas, o digresiones son parte substancial de la novela” (Pineda 1996: 18), y llama la atención sobre ciertos aspectos de la obra (lo ascético, lo biográfico, las narraciones intercaladas). Pineda Botero solo sugiere estas reflexiones, en la medida que se trata de una presentación general de la obra, pues a cada uno de estos puntos le dedica poco más de una página.

En el presente trabajo fue fundamental, por lo tanto, el estudio en profundidad de los relatos y demás textos intercalados y citados, como los poemas, para establecer la articulación de estos con el eje narrativo central, y definir el grado de autonomía de *El desierto prodigioso*.

## 9.2 EL DESIERTO PRODIGIOSO Y LA PROSA DE FICCIÓN COLONIAL

Este trabajo ha intentado demostrar la existencia y valor de un hilo argumental en *El desierto prodigioso*, que tiene como eje la vida de cuatro personajes de naturaleza histórica que interactúan con otro enteramente ficticio. El argumento se concentra en la vocación de uno de ellos, don Fernando, y en la forma como logra realizar su aspiración de ser monje cartujo, después de superar una serie de impedimentos que parten de la negativa del padre y las dificultades para viajar hasta España.

Este nivel de la historia se planteó como el plano narrativo central, desarrollado por un narrador que de forma ambigua se ubica en principio por fuera de la historia, pero que termina finalmente como el personaje don Pedro. La obra asume la forma narrador-personaje- autor, recurso narrativo señalado en otros textos del XVII<sup>260</sup>.

El estudio sustentó la existencia de otros dos planos narrativos de importancia: los que corresponden al extenso relato de la vida de Arsenio y la leyenda de Pedro Porter, y demuestra la manera como ambos (al contrario de las posiciones de Héctor Orjuela y María Teresa Cristina) forman parte del plan textual. Los relatos interpolados influyen en la vocación y la devoción de los cuatro neogranadinos, y estos a su vez intervienen en la vida de Arsenio, protagonista de dichos relatos.

El primer plano narrativo parte de la aparición de la vocación de don Fernando por san Bruno, y comprende las pruebas que éste debe superar antes de su feliz ingreso a la cartuja de El Paular, en España. Cuando el personaje logra este propósito, la novela prácticamente termina. La historia tiene como trasfondo el discurso hagiográfico, pues parte del llamado divino a don Fernando; las pruebas que debe superar, entre las que se cuentan la negativa de los padres, la imposibilidad de viajar, las tentaciones de la corte madrileña y, finalmente, el feliz ingreso a la cartuja de El Paular. Pedro de Solís intenta de este modo que la vida de su hermano se parezca a la de los santos que menciona en

---

<sup>260</sup> Como en *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón o *Peregrino en Babilonia* del argentino Luis Tejeda.

su obra, y especialmente a la de san Bruno, de quien el neogranadino adopta hasta el nombre.

Este plano narrativo no desestima el desarrollo de la vocación de los demás personajes (don Pedro, don Andrés y Antonio) que se reúnen en el Desierto de la Candelaria en torno a los relatos de Arsenio.

El plano narrativo principal corresponde a una dimensión biográfica e histórica, lo cual pone ciertos límites al proceso de ficcionalización de la vida de don Fernando. En la historia de éste, y de los demás neogranadinos, no tienen cabida hechos sobrenaturales como aparecen de forma profusa en los otros niveles de la narración. En éste, aunque el proceso de ficcionalización es claro, pues el estilo en general corresponde a una novela pastoril a lo divino, el autor desarrolla hechos reales y cruciales en la vida de su hermano, intentando presentar su relato dentro de los terrenos de la relación.

La perspectiva y el estilo multiforme corresponden a la preocupación del autor de elevar todos los géneros al terreno oficial de la espiritualidad. El narrador y los personajes rechazan el texto de ficción y mantienen una preocupación constante por la veracidad de lo contado; esto, contradictoriamente, es lo que crea su ficción, pues esta idea sobre la veracidad de lo contado está dentro de las preocupaciones literarias de la época, y pasa a ser tema y recurso retórico de la misma.

El espacio donde se desarrollan los hechos adquiere carácter simbólico<sup>261</sup>. El Desierto de la Candelaria es una alegoría del paraíso donde los personajes se deleitan con el canto de las aves, la variedad de frutos y los bellos paisajes. La designación del espacio como un “desierto” es simbólico, pues éste es un lugar para el encuentro o reencuentro con Dios, despoblado de los simples y exclusivo de un grupo privilegiado. La historia define su dimensión alegórica con el descubrimiento por parte de don Andrés de una cueva donde sucede un importante ejercicio ascético: don Andrés entra en la cueva, como una forma de “entrar en sí mismo”, en su propia alma, en su propio palacio espiritual, lo que se convierte en un paradigma para los demás personajes.

---

<sup>261</sup> Héctor Orjuela al respecto, afirma: “El cartapacio es leído por Fernando en un lugar ameno ante sus jóvenes amigos, quienes componen versos alusivos a los poemas que escuchan. El sitio recuerda el medio ambiente en que se mueven los personajes de la novela pastoril a lo divino” (Orjuela 1986:258).

El argumento plantea la interacción entre humanistas cristianos, personajes de noble abolengo y holgada situación económica, que comparten igualmente una vocación religiosa y la capacidad de componer literatura religiosa. Estos aspectos justifican la estrecha relación que poseen los personajes. Si bien en la novela se hace referencia a los criados y esclavos de don Pedro, éstos aparecen para disponer aspectos como la comida de sus amos, y como una marca de su condición social, pero en ningún momento son desarrollados como personajes y mucho menos invitados a realizar las “mansiones”.

Los personajes establecen unas relaciones ideales y recrean un espacio simbólico que presentan como un “remedo del paraíso”. La novela no cuestiona el orden institucional, si no que lo afirma con la convicción de que el único mundo posible es uno habitado por religiosos dedicados a leer y escribir poesía sacra. Estos aspectos proyectan los ideales de una familia, un grupo social y una época donde muchos buscaban refugio en las órdenes religiosas. El humanismo cristiano y el desarrollo del argumento en el contexto de la literatura ascética, del discurso moralizante, solo posibilita que los conflictos se desarrollen en el marco de dicha materia.

El abandono de la vida mundana, la renuncia a la *vanitas* y la dedicación exclusiva de los personajes a adorar a Dios, es la prueba fundamental a que éstos se someten. De ahí que la única alternativa posible que expone la novela sea el ingreso a una orden religiosa. Los personajes predicán la renuncia a las “mundanas glorias”, a los “desseos de honra y dignidades y regalos”, y comparan la brevedad de la vida mundana con la infinitud de los castigos en el infierno. Lo valioso es ese instante donde se renuncia a la vida mundana y se prepara el alma, pues la muerte puede aparecer en cualquier instante: “Si ahora, en este punto, me cogiera la muerte y se me arrancara el alma”; aspectos que obedecen a la dimensión ascética de la novela. Los personajes predicán sobre el peligro que representa malgastar o desperdiciar el tiempo y no preparar la salvación del alma, que debería ser el único objetivo de la vida terrena, e insisten en temas como el de la fugacidad de la vida terrena: “mira que el tiempo es breve” (...) “Viviré siempre como si luego ubiese de morir”, y se dedican a adorar a Dios, a Cristo y a la Virgen, pues tienen claro que el tiempo “sólo se avía de exercitar para alabar a Dios”.

La novela se concentra por lo tanto en la vida de cuatro personajes históricos, lo que lleva a que sean presentados como seres para quienes está reservada la gracia divina por la

condición social privilegiada que comparten. Los que no pertenecen al círculo histórico de los neogranadinos deben padecer experiencias dolorosas antes del arrepentimiento: Arsenio estuvo a punto de morir en un naufragio donde perdió todas sus riquezas, a Leoncio se le aparece el fantasma de Casimira, a Pedro Padilla un jinete sin cabeza, a don Jacinto una calavera y don Julián es sugestionado con una mortaja. La opción para todos, no obstante, es la misma y la única predicada por *El desierto prodigioso*: el ingreso a órdenes religiosas y la dedicación a la escritura de poemas espirituales<sup>262</sup>.

Sin embargo, los distintos planos narrativos tienden a actualizar tradiciones literarias profanas, hecho que introduce cierta ambigüedad en el espacio novelesco. La misma actitud de los personajes es ambigua, pues predicán el abandono de lo material y conservan al mismo tiempo sus posiciones privilegiadas; ellos son representantes de un grupo de criollos privilegiados; la expresión de su religiosidad retroalimenta dicho estado.

El conflicto central se ha definido como la imposibilidad que tiene don Fernando de hacerse monje cartujo. Pero los otros conflictos aparecen cuando ciertos personajes se encuentran en pecado, y deben sufrir experiencias dolorosas o macabras que les recuerden la muerte y las penas del infierno. A partir de estos hechos, la única preocupación de los personajes es buscar la forma de obtener el perdón divino y expresar dicha devoción mediante la escritura de poemas. El carácter afirmativo del texto se presenta nuevamente porque los personajes tienen la posibilidad de arrepentirse gracias al humanismo cristiano que los caracteriza, pues se plantea la existencia de un espacio único donde todos abrazan la misma religión católica. Este propósito del texto justifica la inclusión de amplios textos ascéticos como las meditaciones, que retardan el desarrollo del argumento.

Una sola voz es la que se termina escuchando en la novela, que dirige todos los estilos, los relatos interpolados, los temas, tópicos y motivos hacia el ámbito de lo religioso. La voz de los personajes y el narrador se confunden, debido a que la vocación, las expresiones de fe y la procedencia e intereses son los mismos. Todos tienen las mismas preocupaciones en

---

<sup>262</sup> Al respecto se transcriben las palabras de Flor María Rodríguez- Arenas: “La ideología subyacente en *El desierto* implica que aquellos que pueden leer y escribir, están mejor preparados para alcanzar la salvación, que quienes son iletrados. Si la escritura permite la creación de un mundo nuevo con mensajes que al ser interpretados ayudan al logro de mejores niveles de vida, la lectura da acceso a información a ideas, a la diversión, estimula, produce controversia, como lo demuestran las tertulias que se producen en el mundo narrativo (...)” (Rodríguez Arenas 1994: 472).

términos literarios y abrazan el mismo deseo monacal. Diversos símbolos y temas explorados por la contrarreforma (las imágenes religiosas, la mortaja, los restos óseos, el espejo, el reloj de arena, la devoción a la Virgen, el rechazo del mundo, la dimensión didáctica y ejemplar del arte, etc.) contribuyen a la expresión religiosa de los personajes.

La educación de corte humanista cristiana del autor se proyecta en el libro con las numerosas referencias de textos religiosos<sup>263</sup> y mediante los intertextos clásicos, como en la metadiégesis de Arsenio. Algunos fenómenos como la división en “mansiones” y los “ratos de esparcimiento” donde los personajes recitan y componen poemas de temas religiosos, al igual que lo hacen durante largas caminatas, remiten a recursos de la tradición literaria medieval. Los personajes abandonan la ciudad colonial, símbolo ambiguo de pecado pero también del mundo letrado, y se dirigen al campo: espacio idílico que nos remonta a las descripciones ideales de las protonovelas:

Lustrosamente apacible, con luces cariñosas, con afectuosos rayos, salió el planeta más bienhechor de los astros y desenbozándose de tinieblas, con su apresurado curso dio cortésano las pasquas a las flores llorosas con su ausencia, que ocasionó la noche; que separar amantes corazones (Solís 1977: 49).

### 9.2.1 Sobre la estructura narrativa

En la definición de la estructura narrativa de *El desierto prodigioso* es fundamental la construcción de un espacio imaginario, y la presencia de dos narradores encargados de desarrollar el eje argumental. La caracterización de estos narradores se ubica dentro de la tradición retórica de la prosa de ficción colonial. El hilo narrativo se desarrolla a partir de la presencia de un narrador que no es personaje de la historia, que cuenta la aventura de don Andrés cuando descubre una cueva en el Desierto de la Candelaria, y continúa con la vida de don Fernando. Pero este narrador se problematiza por la condición histórica biográfica del primer plano narrativo, y termina presentándose como un narrador-personaje- autor: se trata de don Pedro, personaje que escribe un libro titulado “Desierto prodigioso”, es decir, el que estamos leyendo.

Este narrador le aporta autonomía a la obra, al presentarse como el cronista de la vida de su hermano. La ambigüedad en la presentación de este narrador-personaje, que por

---

<sup>263</sup> Ascéticos y hagiográficos especialmente.

momentos aparece como externo a la historia, se explica por la dimensión histórico-biográfica de la novela, y como actualización del recurso de la *falsa modestia*, pues don Pedro termina exigiendo el respeto, aprobación y elogio que ha dedicado a los demás personajes.

En este nivel narrativo se señaló la correspondencia con obras del siglo XVII, como *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, *Peregrino en Babilonia* e *Infortunios de Alonso Ramírez*, obras que asumen la forma autobiográfica y, como en el caso de las dos últimas, con un trasfondo histórico.

El segundo tipo de narrador que aparece en *El desierto prodigioso* está definido por otra tradición discursiva, lo que posibilita que aparezca sin las vacilaciones del primero. La historia de Arsenio el ermitaño corresponde a un relato por entero ficticio, que obedece al relato de aventuras e infortunios. El narrador es entonces el mismo desposeído, el que ha sufrido, Arsenio, pues pretende dar testimonio de las terribles experiencias por las que ha pasado. Su relato tiene un trasfondo moral y didáctico, lo cual sirve como justificación para desarrollar un argumento con una serie de motivos profanos como los celos, el adulterio, el rapto de la amada, la traición y el asesinato<sup>264</sup>. Pero la dimensión cristiana que ha trazado el orden textual lleva a que el autor modifique la estructura de este tipo de composiciones, y en este caso la pareja que ha sufrido todo tipo de desventuras se reencuentra, no para consumir su unión definitiva, sino para ingresar por separado a órdenes religiosas.

### 9.2.2 Los motivos y recursos de la novela

La novela se estructura a partir de unas relaciones espacio-temporales, que sustentan el *status* y la visión de mundo de los personajes: ésta se desarrolla a partir de las mansiones que realizan los cuatro neogranadinos con Arsenio en un hermoso e idealizado soto, y en otro espacio retirado de la ciudad conocido como Desierto de Guaduas. La novela rechaza

---

<sup>264</sup> Algunos de los elementos del esquema típico general de la trama de estos textos según Bajtín son: “(...) el rapto de la novia antes de la boda, el desacuerdo de los padres (si estos existen), que destinan a los enamorados otro novio y otra novia (pareja falsa), fuga de los enamorados, su viaje, tempestad en el mar, naufragio, salvación milagrosa, ataque de los piratas, cautiverio y prisión (...)” (Bajtín 1989: 241).

el espacio citadino y lo considera símbolo del pecado, de los excesos; no obstante, los personajes provienen de la ciudad, pues ésta también sirve para definir sus posiciones privilegiadas.

Los lugares donde se reúnen los personajes adquieren carácter simbólico, pues corresponden a la idealización del espacio de la pastoril a lo divino: la cueva de Arsenio, el Desierto de la Candelaria y el Desierto de Guaduas son una alegoría de la conversión, del redescubrimiento de la fe.

Las imágenes y recursos compositivos se ubican dentro de la tradición del texto barroco: lo inacabado, los espacios en blanco, el claroscuro, el artificio de la obra dentro de la obra y temas y motivos como el de la pintura, la calavera, lo macabro, el desengaño, etc., que están al servicio de la transmisión de la moral cristiana.

### **9.2.3 La dimensión histórica de la novela**

El trabajo buscó demostrar que la novela posee un trasfondo histórico-biográfico, que tiene como centro la vida de ciertas personas que vivieron en Santafé de Bogotá, incluyendo al autor que aparece como protagonista de la misma. El marco general de los acontecimientos corresponde a hechos reales, y se centra en la vida de don Fernando.

Ahora bien, lo que corresponde a esa dimensión histórica y biográfica es el eje narrativo central, pero no las historias interpoladas. Los distintos planos narrativos se comportan por lo tanto de forma diferente en cuanto al proceso de ficcionalización. Al coincidir prácticamente el momento de la escritura del libro con los hechos reales, se limita en principio el nivel de fabulación, pues la novela se presenta como una especie de relación o crónica de la familia Solís y Valenzuela. Pero al mismo tiempo se recrea un espacio, un ambiente, unas situaciones que corresponden al estilo de la pastoril a lo divino, lo que lleva a la acomodación y modificación de los referentes: estos personajes de naturaleza histórica no habitan en el espacio físico y social de la colonia, sino en una especie de *locus amoenus*. Pero en esa idealización, se respetan al mismo tiempo ciertas convenciones sociales, y de esta manera los protagonistas son tratados con el apelativo de “don”, a excepción del pintor Antonio, que no lo posee por familia.

El otro aspecto interesante en este nivel de la novela se aprecia en la manera como la actividad literaria de los protagonistas se torna en tema de la novela, y se producen una



serie de relaciones intertextuales con otras obras de Pedro de Solís y Valenzuela. En el recuento de la vida de don Fernando, el narrador abrevia o resume muchos hechos porque ya están desarrollados en otros libros escritos por él, como el *Epítome breve*, y remite al lector a dichas obras, señalando de este modo un juego intertextual sin que *El desierto prodigioso* pierda autonomía. Esto aparece como otra dimensión histórico-biográfica de la novela, que tiene que ver con la actividad literaria de los personajes, y especialmente de don Fernando y don Pedro.

No es accidental que el argumento se concentre en la vida de don Fernando. Pedro de Solís siente una profunda admiración por la actividad literaria y la vocación de su hermano. El neogranadino trata en su novela estos asuntos, y recrea una imagen ejemplar del hermano mayor, elevándolo a paradigma de su familia y de la sociedad santafereña de la época. Rubén Páez Patiño llega incluso a sugerir una relación enfermiza entre los dos hermanos (Páez 1977).

La caracterización de *El desierto prodigioso* como una novela es todavía más clara cuando estos personajes interactúan con uno de naturaleza ficticia: con Arsenio. La aparición del ermitaño en el capítulo cuarto abre el argumento a otra serie de posibilidades, de tradiciones discursivas. El recuento que Arsenio hace de su vida problematiza el proyecto cristiano que plantea el primer plano narrativo, que es enfático en cuanto a no tratar asuntos literarios de carácter profano.

La presencia de un personaje ficticio, con una vida pasada repleta de aventuras de todo tipo, es un buen pretexto para la fabulación. La ambigüedad, como un fenómeno propio del texto literario, surge de este modo, pues el autor quiere renunciar a la prosa por considerarla una forma de la literatura vulgar, pero al mismo tiempo desarrolla una vertiginosa narración sobre las peripecias e infortunios de un personaje ficticio.

La presencia de Arsenio es fundamental, y por momentos se erige como el centro del argumento, pues es el responsable de la transformación de la vida de los cuatro neogranadinos, y el que posibilita parte de los medios para que estos realicen sus vocaciones. La muerte en santidad del ermitaño es un anuncio de lo que les espera a todos los devotos personajes que tomaron la decisión de servir a Cristo.

Cuando los personajes conocen a Arsenio, éste es un venerable anciano que habita una cueva en el Desierto de la Candelaria. Esto justifica la amistad de estos con el ermitaño, pues la gran aventura pecaminosa de Arsenio pertenece a un pasado lejano, que narra con la disculpa de que ella debe servir como ejemplo. Pero en el presente de la historia todos los personajes son seres devotos, y la novela elimina la posibilidad de la caída, de la tentación, de la puesta a prueba de quienes han escogido el camino de Cristo.

Los cuatro neogranadinos son producto de cierta idealización<sup>265</sup> para que se acomoden a la situación planteada con Arsenio. El autor, no obstante, busca que todos los hechos relacionados con don Fernando y sus amigos permanezcan dentro de unos límites de credibilidad, por el mismo trasfondo histórico de la novela. En ésta abundan entonces las expresiones y los hechos que buscan dar la sensación de veracidad. La obra responde a unos preceptos tanto morales (que condenan las obras de ficción como malsanas para el espíritu) como literarios de la época.

#### **9.2.4 El tema de la escritura**

Los personajes habitan un espacio repleto de signos. La obra plantea un espacio de ficción dominado por la escritura. Los personajes se comunican por medio de la escritura, y ésta es una forma de legitimar y constatar el mundo religioso de los mismos. La máxima expresión de la escritura es el verso, que se debate entre la belleza y la funcionalidad, y entra en conflicto con la prosa considerada como una forma profana.

El ingreso de los personajes al mundo religioso de Arsenio se produce a través de la escritura. Cualquier tipo de conversión o de expresión de devoción pasa por ésta. Pero los signos hay que descifrarlos, y pareciera aguardar por personajes como don Fernando. El texto plantea de este modo un mundo regido por letrados y predispone la salvación del alma al ejercicio de la poesía, considerada como una expresión divina.

El libro, el texto impreso, pasa a ser parte de este mundo ficticio regido por la palabra. La palabra impresa es una forma de constatar la veracidad de los hechos y

---

<sup>265</sup> Todos, por ejemplo, aparecen como jóvenes de la misma edad, a pesar de que en la realidad Fernando Fernández y Antonio Acero de la Cruz eran mucho mayores que Pedro de Solís.

adquiere carácter sagrado: el descenso de Pedro Porter al infierno o la resurrección de un condenado son verdaderos porque se conservan por escrito. De igual modo, “El cartapacio de las meditaciones” se asume como un libro sagrada: es suficiente con leerlo para que provoque el llanto y estados extremos de sujeción: “más parece que querían fallecer” (Solís 1977: 90). Todo lo sagrado debe estar repleto de escritura. La cueva de Arsenio tiene las paredes cubiertas con poemas, y los personajes llenan con versos todos los espacios en blanco que encuentran en el “Cartapacio de las conversiones”.

La poesía es un medio para la sujeción, pues entre los temas preferidos están los relacionados con el desengaño, la *vanitas*, la descripción de las penas del infierno, y los macabros y tenebrosos como la descomposición de la carne. En este sentido, la proliferación de significantes aparece como una característica barroca de *El desierto prodigioso*, pues la impresión que sufren los personajes también se logra por la presencia de imágenes y símbolos piadosos como la calavera y los restos óseos.

El ejercicio y la reflexión alrededor del tema de la escritura aparecen como la característica fundamental de los protagonistas; a través de ésta sustentan sus posiciones privilegiadas y recrean una idea del mundo y la salvación, donde solo tienen cabida lectores y escritores.

### 9. 3 LOS RELATOS INTERPOLADOS

*El desierto prodigioso* es una novela híbrida, proteiforme, pues integra a su estructura narrativa una serie de relatos, meditaciones y un buen número de poemas, tanto de Pedro de Solís como de otros poetas del Siglo de oro español. Al mismo tiempo que incluye estos textos, la novela vincula a su estructura una serie de tradiciones literarias que confluyen en la dimensión cristiana de la misma. Uno de los relatos interpolados más extenso es el recuento que el ermitaño Arsenio realiza a los cuatro neogranadinos reunidos en el Desierto de la Candelaria; otros son la leyenda de la visita de Pedro Porter al infierno y la vida de san Bruno.

El extenso relato sobre el ermitaño no obedece al estilo del primer plano narrativo pero desencadena en éste, como una forma de hacer que un género profano esté al servicio de intereses ideológicos cristianos. La aventura profana de Arsenio, con tintes de relato bizantino, se disculpa con la función moral y didáctica con que se presenta. La modificación de los motivos profanos, como el enamoramiento de Arsenio por su prima Casimira, termina en una reconvención de los personajes, donde no faltan imágenes de sujeción.

La estructura de la novela diferencia este segundo plano narrativo del primero, que se desarrolla por completo dentro de los límites de la aventura espiritual. Al relato de Arsenio se le niega la escritura como una posibilidad para su conservación. El pasado de Arsenio se condena de este modo al olvido. Las disculpas para narrar el pasado de Arsenio son el pretexto para desarrollar temas que el autor explícitamente ha rechazado: el desarrollo de aventuras, de peripecias, de hechos mundanos que se ubican con toda claridad dentro de los terrenos de la ficción.

Con el relato sobre Pedro Porter sucede todo lo contrario: el personaje es ejemplar, su fe es a toda prueba. La modificación de las características políticas que tiene la leyenda catalana sobre Pedro Porter, y su adaptación a una versión donde lo

fundamental es la descripción de las penas del infierno, hacen que esta historia esté dentro de los temas trascendentales de los personajes y de la novela en general. Es una historia que merece participar de la literatura seria y sagrada, y por eso se habla del registro que se hizo de la misma, tal como se copiaron los autos sacramentales que presenciaron los personajes en el Desierto de la Candelaria.

La recurrencia a diferentes tradiciones discursivas en los planos narrativos, también obedece a las concepciones planteadas entre lo culto y lo vulgar, lo sagrado y lo pecaminoso, la poesía y la prosa; entre el relato real, cronístico y el ficticio.

En los relatos interpolados se deja un tanto de lado la prédica religiosa y aflora el potencial narrativo de Pedro de Solís y Valenzuela: la progresión del argumento, la manera ágil como se desencadenan los acontecimientos, los recursos compositivos como el resumen, los saltos narrativos, el desarrollo de historias macabras o fantasmagóricas caracterizan los relatos. Estos elementos no alteran el proyecto general de la obra, sino que contribuyen al desarrollo de la mentalidad religiosa de tipo contrarreformista de un grupo dominante, que pone la tradición literaria profana al servicio de la religión.

*El desierto prodigioso* es también un elogio a san Bruno, monje fundador de las cartujas. Los elementos clásicos, presentes como intertextos, afirman los valores religiosos que ostentan los personajes y contribuye a la exposición de un espacio textual aparentemente sin más ambigüedad que los yerros morales de ciertos individuos de la aristocracia, corregidos rápidamente para conformar un mundo idílico, estable, exclusivo de un grupo de humanistas cristianos que proponen como único camino de salvación la alabanza a Dios y la toma de hábitos.

El teatro es otro intertexto valioso en *El desierto prodigioso*, y se integra al desarrollo del argumento. Son dos las obras que se incluyen en la novela: “Representación del Bautismo” y “Famoso auto sacramental”. Uno de los hechos que se intentó demostrar es que las piezas no están por fuera de la estructura narrativa. Éstas se enmarcan dentro de un programa festivo desarrollado en la obra, relacionado con la toma de hábitos de don Andrés y con la celebración de la natividad por parte de los protagonistas en el convento de los recoletos. El género y el tema de las obras (una comedia espiritual y dos autos sacramentales) justifican también su inclusión en una obra con un contenido religioso.

Con la inclusión de las dos piezas, la obra vuelve a un aspecto que identifica el mundo ficticio de los personajes: la escritura. El asunto de la autoría de los autos se convierte en tema, pues don Fernando y su séquito se apropian de los mismos al realizar una copia en ciertos cuadernos, que será la misma que el personaje escritor don Pedro incluirá en su libro. Por otra parte, el nivel metacrítico presente en todas las apreciaciones del personaje-autor sobre la composición de su libro, se aprecia de nuevo con las didascalias y otros datos alrededor de las representaciones.

El asunto de “Representación del bautismo” funciona además como elemento que sugiere la despedida de don Fernando antes de viajar a España; y los personajes del “Famoso auto sacramental” recuerdan el mundo de Arsenio, Pedro Padilla y Leoncio en España, que es precisamente donde éste se desarrolla

El teatro se convierte así en un valioso medio para ejecutar el espíritu de la contrarreforma, pues actores y espectadores (o feligresía) se encuentran y comparten cierta emoción, espiritualidad, recogimiento y fervor. Los recursos escenográficos, montados en la sala capitular del convento, sirven para crear efectos especiales, que debieron producir el asombro entre los espectadores.

Las dos piezas teatrales incluidas en *El desierto prodigioso*, por su misma condición de autos sacramentales, encajan en la visión de mundo religiosa que exalta lo divino, elemento que estructura la novela. Nuevamente, respetando el mundo ficticio propuesto por la novela, los personajes del auto son mancebos, jóvenes de alta alcurnia, a quienes se les da una lección de tipo moral y terminan postrados ante el Santísimo Sacramento. En estos personajes, como en los del resto de la novela, al descubrir a Cristo surge en ellos el arrepentimiento y la renuncia a la vida mundana.

Los personajes de “Famoso auto sacramental” también son ciudadanos y plantean unas vivencias de carácter cortesano, que aleja al hombre de la auténtica búsqueda de Cristo; de ahí algunos elementos de crítica social, pero que tienden a la misma solución cristiana de renuncia y penitencia.

La inclusión de una pieza de teatro en una novela también se presenta en *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, señalando de este modo la intertextualidad entre ambas obras: asistimos al fenómeno de la obra dentro de la obra, al género que

sirve para comentar otros géneros; pero en el caso de *El desierto prodigioso*, coherente con el plan textual, todos los elementos tienden a sustentar una visión cristiana del mundo.

La inclusión de poemas constituye uno de los intertextos fundamentales en *El desierto prodigioso*. La obra sentencia que la poesía es órgano del cielo que solo debería ser utilizada para la alabanza divina. Los personajes piden que la poesía “salga” de los límites vulgares, que no sea “penetrada de todos”, y limita el ejercicio del verso a un grupo de humanistas pertenecientes a los grupos privilegiados; por esta razón se condena la escritura de asuntos profanos: “Sólo e de referir en mi narración los que fueren espirituales” (Solís 1977: 277). Coherente con esta prédica, todos los poemas que escriben o citan los personaje son de tema religioso, o tratan asuntos pertinentes a la mentalidad contrarreformista<sup>266</sup>.

El narrador y los personajes hablan del verso como la forma superior, y comentan sobre la función y el proceso de creación de la poesía. Para el narrador, los versos espirituales “encierran la moralidad y enseñanza”; ideas que se sustentan con la tradición retórica cristiana<sup>267</sup>.

Una de las formas como se oficializa el ejercicio de la poesía es mediante los certámenes poéticos. El sentido de “mansión” es el de “ratos de esparcimiento”, donde los personajes comparten y compiten entre ellos con sus escritos. Los personajes afirman que la historia escrita en verso es “semejante a la esposa de un rey, adornada no solamente de oro y púrpura, sino de vistosos broches de flores y otras joyas de diversas piedras” (Solís 1984: 265).

Entre los personajes, la preocupación por la funcionalidad de la poesía se antepone a la dimensión estética. Los personajes se cuidan de que los poemas no “salgan del

---

<sup>266</sup> Como en los poemas “Mírate pasajero, qué me miras”, y “O mal gastados años” con claros propósitos aleccionadores.

<sup>267</sup> Se habla de los padres de la Iglesia, de la misma Virgen y de Cristo como poetas; se mencionan opiniones y comentarios en defensa de la poesía. Uno de los poetas citados en la obra es fray Luis de León, que es partidario de reservar la retórica y la poesía para la materia sacra “Antes que digáys más, me decid Marcello: este común amigo nuestro que nombraste, cuyos son estos versos, ¿quién es? Porque aunque yo no soy muy poeta, hanme parecido muy bien, y debe hazerlo ser el sujeto qual es, en quien solo, a mi juyzio, se emplea la poesía como debe” (Arias 1995: 47).

asunto” (Solís 1977: 120), y por eso se escudan por no seguir las leyes rigurosas de la misma (Solís 1984: 264). No obstante, ciertos comentarios se refieren a esa dimensión poética, como cuando borran algunos “mal limados versos” (Solís 1984: 109), cuando hablan del “divino pensar” o afirman que la habilidad de hacer versos “es un esmalte de inestimable adorno sobre cualquier más precioso metal que con vivos colores hermosea” (Solís 1984: 627). Más de un ejemplo señala la corrección a que son sometidos los poemas: las distintas versiones de algunos versos y las numerosas anotaciones al margen de los manuscritos evidencian el arduo trabajo literario del neogranadino.

Toda esta discusión alrededor de la funcionalidad y la elaboración de los poemas esconde un rechazo al excesivo adorno y hermetismo del culteranismo, y la propuesta de la búsqueda de un lenguaje “llano”, que tenga como bases lo “conciso y comprensivo” (Solís 1984: 264), y que lo “florido” no haga perder el sentido (Solís 1984: 266), hecho predicado también por otro contemporáneo de Pedro de Solís: Francisco Álvarez de Velasco (Álvarez 1989: 5-11). Esta postura, contra el culteranismo, ya había sido expuesta por el hermano de don Pedro de Solís en un entremés que escribió en 1629: *Laurea crítica*. En éste, Fernando Fernández se burla del culteranismo a partir de un personaje llamado don Velialís, que quiere ser examinado de crítico por Miser Protasio.

Es por esta razón que los personajes exponen que los artificios que embellecen el verso pueden hacer perder “el fruto de la devoción” que se ha pretendido “excitar”, “pues vemos que también los versos mueben” (Solís 1984: 266). Estos aspectos terminan siendo parte del argumento, y desarrollan una dimensión metacrítica, a partir de las consideraciones sobre la escritura que hace el personaje-autor.

La citación de poemas y las consideraciones que se hacen sobre el verso, reflejan la imposición de las formas religiosas pertenecientes a una cultura oficial, sobre las cotidianas y vulgares: la utilización del verso se niega para asuntos profanos, y se antepone a la prosa considerada como una forma vulgar y mentirosa. El autor entra de este modo en una larga tradición religiosa que condena todo uso del lenguaje con fines que no sean los religiosos. En este aspecto, la obra se revela como una especie de



reflexión moral sobre los límites y el campo de los diferentes géneros, que quiere remitir por igual al lenguaje divino. Por eso la escritura está asociada a la poesía. Todo poema, como expresión divina, se registra para su conservación y difusión. La escritura, marca de los devotos humanistas cristianos, confirma la veracidad, seriedad y trascendencia del discurso.

Los poemas citados en *El desierto prodigioso* se integran de distintas formas a la estructura narrativa de la obra: a través de éstos se caracteriza a los personajes como humanistas; se desarrolla el argumento en la medida que glosan, amplían o comentan ciertos acontecimientos: el poema “Copiados en la idea, desengaños” (Solís 1984: 720), por ejemplo, es una interpretación de Antonio sobre los motivos de la vocación de don Fernando.

Los poemas, finalmente, crean la atmósfera religiosa hacia donde tiende la obra, en la medida que refuerzan y sustentan el modelo de mundo estrictamente religioso planteado en la misma.

Los asuntos de los poemas expresan las preocupaciones morales de los personajes. Entre los temas tratados están los de la penitencia y la soledad, vitales para el hombre que quiera buscar la vida junto a Dios. Los poemas hablan sobre la “pureza del alma solitaria” con imágenes como la del *girasol* que busca la luz solar, el *jacinto* vanidoso que se consume, el *armiño* que conserva su blancura y el *laurel* que blasona.

Otros asuntos son el libertinaje palaciego, experimentado por don Fernando en la corte madrileña antes de ingresar a la cartuja; la condena del alma; la libertad como algo negativo, planteada con la metáfora del jilguerillo enjaulado; y la juventud asociada al desenfreno, al goce de las gracias mundanas.

El tema del desengaño es de los más importantes y el de más larga tradición en la poesía del XVII. Éste se asocia con el de la vanidad y con la fugacidad de la vida. Las imágenes para expresar estas ideas provienen de las flores como el “heliotropo”, cuya belleza, símbolo de su vanidad, es culpable también de su destrucción. De manera explícita o implícita, este término e idea de desengaño atraviesa la obra, siendo un elemento de cohesión y expresión de una mentalidad. El pesimismo y la desilusión que manifiesta el hombre por el mundo terreno son evidentes desde las primeras líneas de la

obra, y abarca todos los estados y planos de la narración. La vida es un “viento vano” (Solís 1977: 115) y el amor y las flores delicadas y bellas son traidoras (Solís 1977: 249); incluso se recurre a imágenes creadas a partir de series como *sombra*, *humo*, *tierra*, *polvo* y *nada*, para aludir a las cosas mundanas, elementos propios de la tradición retórica de la época.

La idea de la muerte, junto con el tema del desengaño, se expresa con numerosas imágenes antagónicas que manifiestan la impotencia del hombre cuando se deja seducir por las gracias mundanas. Muchos hechos aparentemente positivos como la libertad o la juventud, contienen su polo negativo, que impide que el hombre sea feliz en la tierra. De esta forma la dulce vida palaciega insensibiliza, y el jilguero que cobra su libertad es presa de las fieras.

El tema de la juventud (“Glossa a esta octava rima”, Solís 1977: 259) se asocia con las gracias mundanas. De nada sirve la juventud, sentencian los poemas, si conduce al pecado, a la condena del alma. A la edad temprana se refiere el poema “Debaxo el yugo de la culpa presso”, donde la juventud se relaciona con las *niñerías*, la *edad primera*, la *edad incauta* e ignorante. Juventud y exceso o desmesura son equivalentes, y conducen a la muerte y a la pérdida del alma.

Estos asuntos de la juventud y la vejez se llevan al terreno de las imágenes naturales, como ocurre en el poema “En la mitad del silencio” (Solís 1977: 269), donde la habilidad para crear metáforas de Pedro de Solís se hace evidente.

Otros temas tienen que ver con el pecador, como el caminante que corre el peligro de ser “desvanecido”, o que suplica por más tiempo para la salvación de su alma (“Pon un rato en mí tu vista”, Solís 1985: 11); el penitente (“Helitropio a esplendor de luz Febeo”, Solís 1984: 164); el libertinaje palaciego; el tema del tiempo que sirve para la reiteración frecuente de que la vida pasa rápidamente y el ser humano siempre se encuentra 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. En los poemas también es importante la imagen del desierto, que entre otros simbolismos remite al estado interior del hombre; éste en ocasiones es como un desierto donde Dios sembró alegres plantas y una senda para el descanso (“Soneto a la Virgen” Solís 1984).

Otras imágenes se crean con las *piedras preciosas* para decir que todos necesitamos de la mano pulidora del maestro (“Pues no excusáis los oídos”, Solís 1984: 418).

Los poemas en general remiten a la pedagogía del dolor y la violencia: el poema “O mal gastados años” trata del castigo eterno, de la culpa y la muerte. La poesía constituye de este modo un intertexto fundamental en *El desierto prodigioso*. Los poemas hacen parte de la estructura narrativa de la misma, y no son simples textos añadidos de los que se podría prescindir en la lectura de la novela.

Los tópicos explorados en los poemas son los tradicionales: humilitas autorial, analogías náuticas, el elogio personal, la creación literaria, el menosprecio del mundo, el locus amoenus y el beatus ille entre otros. Algunas de las imágenes recurrentes son: el espejo, que en este caso siempre refleja una calavera; el *navío* como metáfora de la vida, que avanza en medio de una penosa travesía y nos remite a la imagen clásica del cruce del Éstige; la frágil nave en aguas tormentosas también simboliza la vida mundana, de gran cultivo en la poesía del Siglo de Oro<sup>268</sup>; el pastor y la oveja perdida, la llama que se consume, el girasol que fenece, y otras asociadas con el tema del desengaño.

La intención moralizante se impone en los poemas. Las alegorías y metáforas, como las creadas a partir del pastor y la oveja perdida (“O mal gastados años”, “Majestad soberana, Dios eterno”, Solís 1985: 17), el médico y el enfermo, remiten a ideas claras: la oveja perdida o el enfermo es el pecador y el pastor o el médico es Cristo. En estos poemas Cristo, el médico, asiste al pecador pero termina sufriendo y sangrando por el enfermo; una sangre que brota de sus costados para recordarle al hombre que es un miserable, pues sigue pecando a pesar del sacrificio de Cristo. La voz del pecador es la misma de los personajes que a lo largo de la novela imploran perdón por los pecados cometidos.

Otras imágenes, como la de la “llama” presentada como símbolo de vida, también se ubican dentro de los temas e imágenes de la poesía del Siglo de oro. Pero en el marco de la condición antitética de la poesía barroca, la llama también aparece como un símbolo de vanidad, de lujuria y ceguera, que olvida que ha de apagarse; es el caso del poema “O,

---

<sup>268</sup> “De ti, en el mar sujeto” de fray Luis de León y “Profanó la razón y disfamóla” de Francisco de Quevedo, entre otros.

cómo esta infante antorcha”. A estas imágenes se suma la de la noche, que inicialmente aparece como un recurso retórico: los personajes realizan sus mansiones justo hasta el momento en que llega la noche, instante donde hay un llamado para recogerse, para descansar.

Otras imágenes tienen que ver con el espejo, el laberinto, la flor, el pájaro cautivo, el reloj de arena, la calavera y el fuego (“O, cómo esta infante antorcha” Solís 1977: 64), elementos recurrentes que denuncian la vanidad que induce al hombre al pecado y a la condena del alma. Uno de los antídotos contra la vanidad es la descripción constante del cuerpo deteriorado o muerto, donde se utilizan términos e imágenes macabras con el ánimo de crear la mayor impresión posible. De esta manera, los poemas sustentan la desarticulación del modelo renacentista de tipo petrarquista: la mujer hermosa, radiante, de cabellos largos que los esparce el viento, con una boca que emana dulces fragancias, pasa a representar ahora la podredumbre, el deterioro de la carne.

Hay que destacar, e inmerso en la estética barroca, la proliferación de significantes que buscan la reiteración del mensaje: la confluencia de códigos, la antítesis, digresiones, isotopías semánticas donde se privilegian series como *horror, fatal, mortal, cavernoso, horrososas, fúnebre, horrible, sempiterno, averno, muerto*, como en el poema “Si horror fatal, si presago infelize” (Solís 1984: 76).

Las imágenes auditivas señalan que la antítesis está entre los recursos frecuentes usados por Pedro de Solís y Valenzuela y que ésta es parte de la concepción moral cristiana desarrollada en la obra. La antítesis se presenta como recurso esencial en el proceso de búsqueda de experiencias ascéticas y místicas. Ciertas imágenes clásicas se desarrollan a partir del oximoron, como el día y la noche, la del sol que aparece y mata la noche; o la caracterización del silencio, así el día traiga “la undosa inquietud del agua”.

El papel asignado a la poesía lleva a que en muchas ocasiones la función moralizante esté por encima de la dimensión estética. Algunos poemas como “Si quieres ser perfecto religioso”, se tornan referenciales pues lo que importa es transmitir la idea de que para lograr la salvación es necesario la abstinencia. En otras ocasiones, la escritura de poemas por parte de los personajes tiene otros intereses, como los escritos con motivo del ingreso de don Fernando a la cartuja de El Paular, que señalan además una práctica

usual en el siglo XVII, y de forma especial en las colonias hispanoamericanas: la escritura de poemas para celebrar un acontecimiento civil o eclesiástico.

La reiteración o énfasis que se quiere hacer sobre ciertos hechos sirve para integrar los poemas al eje narrativo. Con el poema “Si horror fatal, si presago infelize” (Solís 1984: 76), los personajes vuelven a “referir el caso del condenado” relatado por Arsenio. El poema busca crear una mayor impresión sobre la resurrección del condenado, al mismo tiempo que conservar la historia mediante la escritura en verso del mismo.

Otro caso del papel de la poesía, y su interrelación con la prosa, aparece cuando Arsenio y Casimira se encuentran solos en una cueva en el Desierto de la Candelaria, y el narrador nos informa que conversan sobre la “brevedad de la vida y en cuán veloz se passa el tiempo que conduce a la muerte” (Solís 1984: 334); ahora bien, como el narrador solo mencionó el asunto de la conversación entre los dos personajes, la obra incluye un soneto escrito por Casimira sobre el tema de la “velocidad del tiempo”. Los poemas, de este modo, no aparecen como simples añadidos al eje narrativo, sino que contribuyen a su desarrollo.

La poesía de Pedro de Solís y Valenzuela, de este modo, proyecta las ideas y la religiosidad de un grupo de personajes nobles, eminentes, que encuentran en la poesía la mejor forma de expresar su fe y obtener finalmente reconocimiento social.

La poesía se integra al argumento, a los distintos planos narrativos, pues forma parte de la actividad de los personajes y a través de ella éstos ilustran determinados relatos y expresan su devoción. Ésta tiende igualmente a una dimensión ascética, cuando trata de impresionar a los lectores con las imágenes macabras, con la penitencia necesaria para alcanzar la vida futura del más allá. Los diversos artificios retóricos están al servicio de una pedagogía del dolor, de la sujeción, que se desprenden del sistema religioso e ideológico imperante

## 9.4 CONSIDERACIONES FINALES

Todos los intertextos y formas narrativas como la poesía, las meditaciones, los relatos interpolados, la relación de carácter hagiográfica y el relato histórico-biográfico revelan la estructura proteiforme de *El desierto prodigioso*, que se ubica de este modo dentro de la tradición retórica de los textos de ficción de la época colonial hispanoamericana.

*El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela, representa entonces una novela barroca, donde los intertextos cumplen funciones significativas en la media que se integran al plan textual, desarrollando el argumento y siendo la forma como los personajes expresan su devoción, y ostentan un saber que les otorga prestigio social. *El desierto prodigioso* pasa de este modo a alimentar ese pequeño, pero significativo grupo de novelas de la época colonial hispanoamericana<sup>269</sup>.

La novela reproduce las estructuras de poder de la sociedad neogranadina y plantea la opción ascética y monacal como el único camino válido para obtener la salvación del alma. La ambigüedad religiosa aflora en la medida en que si bien se predica por una mentalidad de renuncia, de abstinencia, la visión de mundo es la de un grupo de personajes pertenecientes a la aristocracia santafereña de mediados del siglo XVII, que exhiben el prestigio social, económico, religioso<sup>270</sup> y político de su grupo.

---

<sup>269</sup> González Boixo es concluyente con respecto a *Siglo de oro en las selvas de Erífyle*: “La gran estima de Balbuena se ha venido sustentando en estas dos obras [*Grandeza Mexicana* y *El Bernardo*]. Sin embargo, existe una tercera, la que aquí ahora se presenta, olvidada inexplicablemente en nuestros días, que ha de comenzar a ser considerada como una de las principales novelas de la pastoril hispánica, e incluso, ha de llevar a una reconsideración de muchos postulados hoy admitidos en torno a este género literario” (González 1989: 9).

<sup>270</sup> El registro y defensa de la literatura espiritual lo confirma el mundo libresco de Pedro de Solís y Valenzuela. En el inventario que se hizo de su biblioteca figuran aproximadamente cincuenta títulos de carácter religioso: sobre la vida de Cristo, la Virgen, los santos; varias historias de las órdenes religiosas, ejercicios espirituales y algunos libros sobre la vida de san Bruno. En *El desierto prodigioso* el autor cita a autores como Miguel de Dicastillo, Luis de la Puente (Solís 1977: 89), Baltasar Gracián (Solís 1977: 95), Gregorio Silvestre (Solís 1977: 30) y padres de la Iglesia como san Bernardo, de quien se traduce del latín un sermón (Solís 1984: 723), fray Joan Martín, de quien se incluye una carta (Solís 1984 739), Dionisio Rikel y Justus von Landsberg. Entre los pocos autores paganos nombrados está Virgilio, de quien afirma Highet que “adquirido la reputación de

Los diversos artificios retóricos y la construcción de un texto híbrido donde intervienen diferentes discursos, son característicos de la novela. Todos estos elementos están al servicio de una visión de mundo contrarreformista, que se expresa como excluyente, pues los llamados a salvarse pertenecen a un grupo de humanistas cristianos que exhiben como primera cualidad el ejercicio de la poesía.

---

haber sido un cristiano antes de Cristo y de haber profetizado por inspiración divina, el nacimiento de Jesús”. HIGHET, Gilbert. *La tradición Clásica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 122. La novela revela la presencia de cierta tradición mundana, como el relato corto italiano.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA

-SOLÍS y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo, tomo I, Bogotá, 1977.

\_\_\_\_\_ *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo, tomo II, Bogotá, 1984.

\_\_\_\_\_ *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo, tomo III, Bogotá, 1985.

\_\_\_\_\_ *Epítome breve de la vida y muerte de don Bernardino de Almansa*. Diego Días de la Correa, Madrid, 1647.

\_\_\_\_\_ *La fénix cartuxana. Vida del gloriosísimo Patriarca san Bruno fundador de la Sagrada Religión de la Cartuxa*. Diego Días de la Correa, Madrid, 1647.

\_\_\_\_\_ *Panegírico sagrado, en alabanza del Serafín de las soledades san Bruno, Fundador, y Patriarca de la sagrada Cartuxa*. Diego Días de la Correa, Madrid, 1647.

### ESTUDIOS SOBRE *EL DESIERTO PRODIGIOSO*

-ATEHORTÚA Atehortúa Arbey. *La metáfora del camino*. Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2000.

\_\_\_\_\_ “Manierismo y barroco en El desierto prodigioso y prodigio del desierto”, *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2001, No. 30, pp. 48- 56



\_\_\_\_\_ “La competencia lecto-escritural como marca ideológica en El desierto prodigioso y prodigio del desierto”, *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2000, No. 25, pp. 57-66.

-BECHARA, Zamir. “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*. 1995. Vol. 65. No. 1, pp. 22-45.

-BRICEÑO Jáuregui, Manuel. *Estudio histórico- crítico de “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1983.

-CRISTINA, María Teresa. “La literatura en la conquista y la colonia”, *Manual de Historia de Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978, pp. 554-555.

-CUARTERO y Huerta Baltasar. “Una obra inédita del padre don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profeso de la cartuja de Santa María de El Paular”, *Thesaurus*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1966, No. XXI, pp. 30- 75.

-CHIBAN Alicia y Elena Altuna. “La transtextualidad del Siglo de Oro Español en El desierto prodigioso”, *Thesaurus*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989, Tomo XLIV, pp. 567- 579.

-FAJARDO Valenzuela, Diógenes. “El desierto prodigioso y prodigio del desierto: el inicio barroco del reino de la ficción”, *Coleccionista de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2002, pp. 49- 69.

-FISCHER, Sibylle María. “El desierto prodigioso y el prodigio del desierto, del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: los espacios de la literatura”, *Revista Iberoamericana. Literatura Colonial II. Sujeto Colonial y discurso barroco*. Caracas, 1995, Nums. 172-173, Julio-diciembre, pp. 485-499.

-PÁRAMO, Pomareda Jorge. “Introducción”, Solís, Pedro. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, pp. XI- LXXXII

-PINEDA Botero, Álvaro. “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”, *La fábula y el desastre*. Universidad EAFIT, Medellín, 1999, pp. 29-93.

\_\_\_\_\_ “El desierto prodigioso: monologismo y autoconciencia fundacional”, *Hipsípila*, Revista Unicaldas, Manizales, 1996, v 3, No. 7, enero, abril, pp. 17-29.

-RODRÍGUEZ Arenas, Flor María. “Escritura y oralidad en *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*”. *Revista Iberoamericana*, Madrid, nms, 172-174, pp. 467- 484.

\_\_\_\_\_ “El desierto prodigioso y prodigio del desierto o contrarreforma y Barroco en la Nueva Granada”, ORTEGA, Julio. *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. El Colegio de México- Brow University, México, 1994, pp. 335-342.

-ORJUELA, Héctor. “El desierto prodigioso y prodigio del desierto”, primera novela hispanoamericana”, *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1986, pp. 236-274.

\_\_\_\_\_. *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial*. Editorial Kelly, Bogotá, 1995, pp. 126- 147.

\_\_\_\_\_. “La novela en la Colonia: ¿Un género ausente? Introducción”, Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1984, pp. 19-83.

\_\_\_\_\_. “La novela manierista barroca”, *El discurso narrativo de ficción colonial en Hispanoamérica: Cuento, relato breve y novela. Revaloración de un canon*. Editora Guadalupe, Bogotá, 2003, pp.63- 89.

## **SOBRE LITERATURA COLONIAL HISPANOAMERICANA**

### a) Monografías

-ARROM, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956.

-ANDERSON Imbert, Enrique. *Crítica interna*. Taurus, Marid, 1960, pp. 19- 37.

-BAUDOT, Georges. *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

- BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo*. Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 2000.
- CARILLA, Emilio. *El barroco literario hispánico*. Nova, Buenos Aires, 1969.
- FAJARDO de Rueda, Marta y otros. *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Museo de arte religioso. Banco de la República, Bogotá, 1989.
- FERNÁNDEZ Félix, Miguel (coordinador). *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*. INAH, México, 2003.
- GÓMEZ Restrepo, Antonio. *Historia de la Literatura Colombiana*. Villegas editores, Bogotá, 1956.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- HERNÁNDEZ de Alba, Guillermo. *Teatro del arte colonial. Primera jornada*. Litografía Colombia, Bogotá, MDXXXVIII- MCMXXXVIII.
- HERNÁNDEZ de Alba, Guillermo y Martínez Briceño Rafael. *Una biblioteca de Santa Fe de Bogotá en el siglo XVII*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1960, pp. 33-5.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- IRVING, Leonard *La época Barroca en el México colonial*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- LORENTE Medina, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- PASCUAL Buxó, José. *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*. Plaza & Janés, Bogotá, 1999.
- PEÑA, Margarita. *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000.

-QUEVEDO, María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu: mística en la Nueva Granada*. ICANH, Bogotá, 2007.

-REYES, Carlos José y Maida Watson. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

-RODRÍGUEZ Arenas, Flor María. *Hacia la novela. La conciencia literaria en Hispanoamérica. 1792- 1848*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1993.

-RIVAS, Sacconi. *El latín en Colombia*. Instituto y Cultura, Bogotá, 1977.

-VERGARA y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1974, tomo I, 1538-1790.

#### b) Artículos

-ARANGO L, Manuel Antonio. “El teatro franciscano en el siglo XVI en la Nueva España, Literae. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2001, No. 10, pp. 67- 80.

-ATEHORTÚA, Atehortúa Arbey. “La pintura escrita en Francisco Álvarez de Velasco”, *Cuadernos de literatura*. Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010, Vol. 14, No. 28, julio- diciembre, pp. 78- 98.

-BERNAL, Liliana. “Tradición carnavalesca en el teatro colombiano”, *Litterae. Revista de la asociación de exalumnos*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1999, No. 8, pp.259-267.

-BOLAÑOS, Álvaro Félix. “Hispanismos, literatura colonial latinoamericana y la tarea de los críticos”, *Cuadernos de literatura*. Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2000, Vol. VI, No.12, pp.12-41.

-GOIC, Cedomil. “Novela hispanoamericana colonial”, en Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, Madrid, 1982, pp. 369-402.

-GONZÁLEZ Boixo, José Carlos. “Desengaño Barroco en *Sucesos de fray García Guerra de Mateo Alemán*”, *Edad de Oro*, Madrid, 2010, pp. 85- 114.

\_\_\_\_\_. “Introducción”, Balbuena, Bernardo, de. *Siglo de oro en las selvas de Erífle*. Universidad Veracruzana, México, 1989.

\_\_\_\_\_. “La prosa novelística”, *Historia de la literatura mexicana*. Siglo XXI, México, 2002.

-HERNÁNDEZ Benavides. Manuel. “*El carnero hoy*. Rodríguez Freyle: cronista de conquista”, *Texto y Contexto*. No. 17, Bogotá, 1991, pp. 50- 65.

-JURADO, Fabio. “Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Álvarez de Velasco: el apasionado de sor Juana”, *Literatura*. Universidad Nacional, Bogotá, 2000, pp. 21- 46.

-STEIN, Susan Isabel. “Aproximaciones críticas a la prosa hispanoamericana colonial y la cuestión de la prosaica”, *Revista Iberoamericana*. Madrid, 1995, núms. 172 y 173, pp. 517- 525.

-YAÑEZ, Agustín. “Prólogo”, Bramón, Francisco, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*. UNAM, México, 1944, pp. IX-XIX.

## **ESTUDIOS Y TEORÍA DEL BARROCO**

-ARANGUREN, José Luis. *Estudios literarios*. Gredos, Madrid, 1976.

-ARIAS Montano, Benito. *Tractatus de figuris rherorics*. Ediciones Clásicas, Universidad de Huelva, Huelva, 1995.

-ARRONIZ, Othon. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Gredos, Madrid, 1987.

-AVALLE Arce. Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Ítsmo, Madrid, 1974.

-BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989.

-BUSTILLO, Carmen. *Barroco y América Latina*. “*Un itinerario inconcluso*”. Monte Ávila, Venezuela, 1990.

-CILVETI, Ángel. *Introducción a la mística española*. Cátedra, Madrid, 1974.

-EGIDO, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica, Barcelona, 1990.

\_\_\_\_\_. *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Abada Editores, Madrid, 2003.

- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Gredos, Madrid, 1973.
- LÁZARO Carreter, Fernando. *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*. Cátedra, Madrid, 1977.
- MARTÍ, Antonio. *La preceptiva retórica en el siglo de oro*. Gredos, Madrid, 1972.
- MARTÍNEZ Arancón, María. *Geografía de la eternidad*. Tecnos, Madrid, 1987.
- OROZCO Díaz, Emilio. *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la Mística del Barroco*. Universidad de Granada, Granada, 1994.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Las ediciones de arte, Barcelona, 1982.
- PASCUAL Buxó, José. *Las figuraciones del sentido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- SÁINZ Rodríguez, Pedro. *Antología de la literatura Espiritual Española II. Siglo XVI (Volumen I)*. Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983. pp. 22-63, 580-619.
- \_\_\_\_\_ *Antología de la literatura Espiritual Española IV. Siglo XVII*. Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza, Madrid, 1981.
- VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*. Trotta, Valladolid, 1999.