

Resumen: El desierto prodigioso y prodigio del desierto incluye a lo largo de sus veintidós capítulos un considerable número de sonetos, quintillas, cuartetos, sextinas, canciones, romances, silvas y décimas. En este artículo pretendemos explorar el papel que cumple tan profusa citación de poemas en la obra, plantear la función de los mismos y como a través de ellos se sustenta el proyecto cristiano de la obra, que parte de una serie de reflexiones de los personajes sobre el sentido, función y quehacer de la poesía.

Palabras clave: proyecto cristiano, naturaleza divina del verso, aleccionar, reglas de la poesía.

El desierto prodigioso y prodigio del desierto (1650), del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), incluye, a lo largo de todos sus capítulos o mansiones, un considerable número de poemas.¹ 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 es claro el deseo del autor de incluir en su obra poemas. Bajo el pretexto 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 personajes centrales (don Fernando, don Pedro, don Andrés, Antonio y Arsenio) se revelan como excelentes versificadores y utilizarán el verso para expresar su fe, y reclamar cierto reconocimiento social.

Pero no solo los protagonistas 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. No hay en la obra personaje que no guste de escribir y escuchar poesía religiosa.² 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, 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.³ En *El desierto prodigioso* Pedro de Solís reproduce por lo tanto una práctica de su tiempo en cuanto a la escritura de poemas.

Ahora bien, tan abundante inclusión de poemas exige estudiar la manera como éstos forman parte o no de cierto hilo argumental. Al definir el tema y la calidad literaria de los poemas, estos se insertan en un proyecto

cristiano, que tiende a remitir todos los géneros existentes a la órbita de lo religioso. Los poemas 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* 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.⁴ 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.⁵ 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 de 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 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, así dándome la llave de un escritorio, me mandó escrudinar 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 características 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.

I. El registro 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 meta-textual 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 asuntos 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 banales⁶. 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).

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 poema, que surge como la voz de la calavera que le recrimina por su estado y lo conmina a corregir su vida:

Mírate passagero, que me miras
 Como en tu espejo en esta calavera,
 Postrer verdad que guía a la primera,
 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. (Solís 1984, 345)

La calavera y el poema se integran en un *continuom* 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 hize en quanto 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” (1984, 342) de Casimira, y especialmente con su rostro devorado ya por la muerte:

Los ojos que fueron soles, eclipsados, y para deciros 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 borraste 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, textos interpolados en *El desierto prodigioso*, 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 asejo, 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: *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” (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 en España hacia 1608, revela también ese otro mundo libresco del autor (Bechara 1995).

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 aunque 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 así” (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, aunque se dirija 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 a un lenguaje *llano* antes que uno adornado pero carente de sentido religioso, como lo expresa también un contemporáneo de Pedro de Solís, el neogranadino Francisco Álvarez de Velasco.⁷ Pero el verdadero sentido de esta crítica es el rechazo del excesivo adorno y hermetismo del culteranismo, que hace que se pierda la claridad del mensaje:⁸

[Q]ue 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 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, 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 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:

[D]octa 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 deleytable y, siendo de cosas sagradas es acto digno y propio del espíritu, y así vemos que ay algunas de belleza superlativa, qual es el romanze que se a leýdo. (Solís 1984, 260)

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 legitima, y verdadera Poesía”, emplearla en asuntos indignos de ella.⁹

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 oy 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 o 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.¹⁰

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 Pualar. 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 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. (Solís 1984, 721)

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 es mínima, sintética, con una excelente economía narrativa, no lo son así 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” (1984, 731). La segundo 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” (1984, 732). Pero la tercera estrofa es un lamento de don Pedro al no poder seguir los pasos de su hermano: “Yo quedo en este piélagos 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” (1984, 733).

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 santaferña, 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 parte de 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 cautelo 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 décimas ajenas que merezen bien repetición y salen fuera del asunto” (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.

Obras citadas

- Álvarez de Velasco, Francisco. *Rhythmica sacra moral y laudatoria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985. Impreso.
- 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* 65-1 (1995): 22-45.
- 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* 1966, 21 (1996): 30- 75.
- Curtius, Ernest. *Literatura europea y Edad Media Latina*. 2 Vols. México D.F.: FCEM, 1998. Impreso.
- Egido, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. Impreso.
- Fajarado Valenzuela, Diógenes. “El desierto prodigioso y prodigio del desierto: el inicio barroco del reino de la ficción”. En *Coleccionista de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2002. 49- 69. Impreso.
- GÓMEZ Restrepo, Antonio. *Historia de la Literatura Colombiana*. Bogotá: Villegas editores, 1956. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México D.F.: FCEM, 1994. Impreso.
- Orjuela, Héctor. *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial*. Bogotá: Kelly, 1995. Impreso.
- Pacual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido*. México: FCEM, 1984. Impreso.
- Rivas, Sacconi. *El latín en Colombia*. Bogotá: Instituto y Cultura, 1977. Impreso
- Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977. Impreso.
- . *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Tomo II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984. Impreso.
- *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Tomo III. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985. Impreso.

Notas

¹ 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.

² Como señala Henríquez: “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” (66).

³ 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, 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, 181).

⁴ Tal como lo expone Diógenes Fajardo Valenzuela: el primero es el “marco histórico” con los “personajes históricos; el segundo el “marco novelesco” de Arsenio y el tercero el “mundo citado” de Pedro Porter. (Fajardo, 67).

⁵ El *Panegírico Sagrado* y el *Epítome breve* de Pedro de Solís y Valenzuela, fueron publicados en Madrid en 1647 por Diego Díaz 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.

⁶ Tema de discusión del Cenacolo Padovano. (Véase Curtius 305-23).

⁷ 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 templa ya justa la sonoridad de las intelectuales ideas, fuera de que escribiendo yo para mi solo algunas de estas obras, como son los Novísimos, cuyde 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 tuviesen escrita su santa Ley, no de otra, que de su propria 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, 11).

⁸ 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.

⁹ 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 legitima, 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 asi que ay tan pocos, que en el Tribunal de la razón merezcan aquel nombre” (Álvarez, 6).

¹⁰ “[M]e 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, 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 advirtiéndome ya de algunas reglas, que avia adquirido de distintos Artes Poéticas, y principalmente de las que avia observado en los mejores Poetas de Europa, me divertí en escribir otras, y aunque profanas, y jocosas, ninguna impura” (Álvarez, 5).